Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

EL POCHÓ

Análisis de una representación dancístico-teatral asociada al complejo de dramas rituales del tigre-jaguar en el carnaval de Tenosique, Tabasco

Miguel Ángel Rubio Jiménez

Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas

Directora: Dra. María Eugenia Olavarría Patiño

Asesores: Dr. Juan Castaingts Teillery

Dr. Carlo Bonfiglioli Ugolini

México, D.F. Febrero, 2009

Yo me vine a seguir al Pochó porque tenía que recoger mis pasos. Vivo en el barrio del Cocoyol, allá cerca del Centro. Yo estuve en el recorrido del Pochó y salí como cojó. Vine a recoger los pasos porque si no después lo asustan a uno.

Mi papá siempre viene conmigo, pero ahora yo vine solo. No podía dejar de venir porque el año pasado, por no recoger los pasos, me espantaron. Después de terminar [la danza] en el parque, ahí me regresé. Luego, en las noches escuchaba que me llamaban, que me decían "¡uh, uh, uh!"; así estuve mucho tiempo, me dolía la cabeza.

Yo ya no podía salir solo. En la noche no podía caminar por ahí. Entonces, hice el recorrido desde el Centro hasta la casa del Corzo para recoger mis pasos; yo solito. Ya no era carnaval pero lo hice. Me vine caminando por cada lugar que paso el Pochó. Después de eso me dejaron de espantar. Por eso, este año me vine a recoger los pasos. Mi mamá me dijo que no dejara de venir, que no me podía enfermar de nuevo...

A mis padres,
Miguel Ángel Rubio
e Isabel Jiménez

A Roberto Varela
y Margarita Nolasco

In memoriam

ÍNDICE

El proceso de comunicación se verifica
sólo cuando existe un código.
Un código es un sistema de significación
que reúne entidades presentes y entidades ausentes.
Siempre que una cosa materialmente presente
a la percepción del destinatario representa otra cosa
a partir de reglas subyacentes, hay significación.

Un sistema de significación es una construcción
semiótica autónoma que posee modalidades
de existencia totalmente abstractas
independientemente de cualquier posible
acto de comunicación que las actualice.

Umberto Eco
Tratado de semiótica general

INTRODUCCIÓN

Los resultados de estudio que presento en este trabajo surgen de una investigación orientada a analizar un drama-ritual que actualmente tiene lugar en el área maya de las tierras bajas de Tabasco, particularmente en la Cuenca baja del río Usumacinta, el cual al parecer formó parte de antiguas tradiciones ceremoniales indígenas que con el paso del tiempo y el acelerado desarrollo de la región fueron subsumidas en los nuevos contextos rurales y urbanos de la zona, particularmente en uno de sus contextos festivos más importantes. El Pochó, en efecto, es una representación dancístico-teatral que los moradores de la comunidad de Tenosique hoy llevan cabo en el contexto del carnaval que organizan cada año desde mediados de enero hasta el martes previo a la entrada de la cuaresma. Por sus propias características, el Pochó forma parte del complejo de representaciones rituales contemporáneas asociadas al tigre-jaguar, el cual paradójicamente no sólo se define por aquellas dramatizaciones derivadas del viejo *corpus* dancístico-teatral de antecedentes indígenas, sino, sobre todo, por aquellas que se constituyeron en el proceso colonial y de conquista, así como en las postrimerías del siglo XIX y principios del XX.

Mi interés por el estudio del Pochó en Tenosique no surge únicamente por el deseo de analizar una drama ritual *sui generis* en el área maya de Tabasco, sino que tiene sus antecedentes en un conjunto de investigaciones que anteriormente había realizado, por medio de las cuales pude observar la existencia de un sistema de transformaciones dancístico-teatral en el área indígena de las tierras bajas de Tabasco, dentro del cual se verificaba una peculiar comunicación e

interacción de tres subgéneros dramáticos distintos, pertenecientes a lo que varios investigadores habíamos clasificado anteriormente como el género de danzas de conquista: el subgénero de procesos rituales dancísticos que tiene como fundamento el conflicto militar, religioso, territorial, étnico y cultural entre los pueblos indígenas mexicanos y los invasores españoles; el que se construye en torno a la confrontación entre el pueblo filisteo y el de Israel, a través de las figuras de David y Goliat; y, por último, el que incluye a Santiago Apóstol, sea en su calidad de guerrero o como entidad divina.

Al final de la década de los noventa empecé a integrar un acervo de datos mucho más amplio sobre las representaciones correspondientes a estos mismos subgéneros que se verificaban en la región maya-zoque de Chiapas, el cual permitió percatarme de que esta curiosa fusión podía incluir, además, otros conflictos diferentes, algunos de los cuales tenían como fundamento una oposición entre el tigre-jaguar y ciertos personajes mitológicos de carácter humano, semihumano o animal. Diferentes autores ya habían documentado, además, con todo rigor algunos casos en los que era posible observar que estos dramas, en los que se conjugaba el género de danzas de conquista y el complejo del tigre-jaguar, adquirían un *plus* de significación al formar parte de escenarios rituales, como el carnaval, donde la cosmovisión del grupo se expresaba de manera preponderante.

Cuando entré por primera vez en contacto con la representación del Pochó (1987) que se realizaba en Tenosique no me fue posible entender plenamente la estructura del drama como tal, y, mucho menos, el contexto que determinaba sus diferentes niveles de significación. Me parecía entonces que éste era por lo demás muy sencillo y que seguramente se había desprendido con los años de una estructura religiosa o ritual precedente de corte indígena. Tales suposiciones partían de una concepción típicamente genética que buscaba explicar los hechos etnográficos por medio de su conformación histórica y no a partir de una visión sincrónica que, en primer lugar, diera cuenta de la unidad argumental de drama y, por otro, del entramado de relaciones que sustentaba la celebración en general.

Los años de investigación que dediqué posteriormente a analizar las representaciones de conquista en Tabasco, me permitieron comprender que cualquier estudio de los dramas contemporáneos asociados al tigre-jaguar dentro de la región debían considerar no sólo su estructura particular *per se*, sino también el diálogo que ésta mantenía con las de otras representaciones del área, cualquiera que fuera su naturaleza contextual, pero sobre todo con aquellas que previamente ya había analizado, por las evidentes correspondencias semánticas que existían entre unos y otros. Más aun, aunque existía una ausencia evidente de información sobre el drama que deseaba analizar, los datos etnográficos que fui recolectando poco a poco me fueron indicando la necesidad de abrir un diálogo con otros estudios desarrollados sobre todo en Chiapas, debido a los grandes paralelismos que la etnografía ritual de dicha área expresaba en relación tanto con el carnaval de Tenosique como con la danza del Pochó y su entorno ritual.

Por otra parte, si bien inicié estas indagaciones sobre el Pochó hace ya muchos años, fue hasta finales de los noventa y, sobre todo, en los últimos dos años y medio cuando pude elaborar un documento final que integrara una visión etnográfica profunda y un análisis conclusivo sobre esta manifestación. A diferencia de los trabajos que había preparado previamente sobre otras expresiones dramáticas del género de conquista (Rubio, 1996ª, 1996b y 2006) en las cuales mis datos y reflexiones se circunscribieron al texto ritual de la danza, en esta ocasión decidí abordar el estudio de la representación que me interesaba a partir de un trabajo mucho más profundo y multidimensional. Indudablemente, era importante sobre todo analizar el Pochó desde el punto de vista de la representación etnodramática como tal, pero también a partir de las diferentes determinaciones locales y extraregionales que inciden en su proceso de reproducción y conformación de sentido. Bajo este enfoque, me pareció adecuado ahondar, en primer término, en la lógica simbólica que opera como sustrato del sistema de transformaciones al que pertenecen las danzas de conquista de Tabasco, relacionadas con las confrontaciones mediterráneas y americanas que ya he referido, para problematizar la aparición, en este mismo sistema, de otros ejes de relación, como el del tigre-jaguar.

En segundo lugar, llevé a cabo un cuidadoso proceso de revisión y análisis sobre la teoría antropológica del carnaval con el objeto de construir un instrumento teórico adecuado, complementario al análisis estructural de los dramas rituales, que me permitiera reflexionar e interpretar el marco sociológico en el que actualmente se inserta el Pochó, así como el entramado de relaciones en el que se construye su significación.

De igual forma, me di a la tarea de ahondar en la historicidad del carnaval en Tabasco para poder identificar algunas de las recurrencias más significativas que inciden en la concepción de fiesta que prevalece en Tenosique, así como en la transterritorialidad de ciertas estructuras de celebración que siguen operando en la zona.

En cuarto lugar llevé a cabo un breve análisis sobre dos carnavales del Usumacinta, además del de Tenosique, donde se verifica también el Pochó, con el objeto de establecer parámetros de comparabilidad entre los tres únicos módelos de representación que hoy conocemos en general de este tipo de drama[1].

Paralelamente a los aspectos anteriores, desarrollé un primer trabajo de sistematización, clasificación y análisis de un conjunto representativo de dramas rituales pertenecientes al complejo del tigre-jaguar para identificar las características principales de los núcleos narrativos que les son inherentes y así poder establecer un diálogo con el modelo estructural de la danza del Pochó, así como con el del carnaval de Tenosique en su conjunto.

---

[1] Cuando me encontraba concluyendo este trabajo Ella Fany Quintal me comunicó la existencia de un breve estudio que recientemente había realizado Mary Cen en torno a los "pochóbes" de Dzitbalché, Campeche (Comunicación personal).

En sexto lugar puse un especial énfasis en la etnografía y la interpretación de la estructura del carnaval de Tenosique con el objeto de estudiar la naturaleza bidimensional que este presenta al oponer dos representaciones diferenciadas y contrapuestas, pero simultáneas, en una misma realidad festiva: la primera nos remite a un clásico concepto de transgresión simulada o de recreación ficcional del orden social, y la segunda, al de refracción ---cambio de sentido--- o reestructuración ---reinvención--- temporal del mundo. La primera correspondería a la concepción y al desarrollo de la mayor parte de las actividades del carnaval local y, la segunda, al tiempo y al drama del Pochó como tal.

En séptimo lugar, abordé un tema fundamental en la caracterización y el análisis del Pochó dentro del contexto del carnaval, que es su ambivalencia sígnica, pues una de las lecciones que nos deja la sincronía de esta manifestación es que su estructura no responde tan sólo a la de un drama como tal, sino a la de un ritual mucho más complejo dentro del cual la representación dancística es una de sus manifestaciones. Paradójicamente dicho ritual es a también un proceso constitutivo del gran tiempo carnavalesco, y esto lo somete a una doble carga de significación donde la ludicidad y el sentido de diversión compiten permanentemente con el carácter de proximidad que el Pochó tiene con lo religioso.[2] Pese a que la población de Tenosique adolece ya de un contexto cultural propiamente indígena o de una exégesis histórica que le permita otorgar un sentido ya sea a sus prácticas y comportamientos rituales o a numerosas creencias que hoy asume como propias, año con año continua llevando a cabo dicha representación ritual cuyos contenidos tienden un puente con ciertas dimensiones de una vieja cosmovisión indígena hoy claramente fragmentada.

Finalmente, dediqué una importante sección de la investigación a describir detalladamente tanto las características inherentes al drama, como la sintaxis ritual que subyace en la progresión y ordenamiento de sus acciones, para posteriormente analizar su unidad argumental y sus sintagmas narrativos tanto a partir de su lógica de construcción interna como a la luz de los procesos sociales, temporales y espaciales del carnaval en su conjunto. En este sentido, me interesaba particularmente integrar con todo el detalle posible un modelo etnológico de datos susceptible de ser comparado y analizado por otros investigadores, no sólo para producir nuevas lecturas sobre una matriz de

---

[2] Para referirme a esta condición del ritual, en adelante hablaré del carácter parareligioso del Pochó, por tres razones: porque el sentido de malignidad que la gente le atribuye es definido conforme a los preceptos que prevalecen en el ideario cristiano en torno a la noción del mal, lo malo y lo diabólico; porque la Iglesia católica misma estableció un estigma emblemático de condena permanente a la fiesta del carnaval ---calificándola como una celebración maligna---, lo cual, paradójicamente, creó un vínculo inseparable con el culto católico que hoy prevalece en toda cultura y en todo lugar donde se realice, así como con el mismo ciclo anual de celebraciones (recordemos la oposición ciclo de navidad-carnaval-cuaresma); y porque en el imaginario colectivo de Tenosique prevalece cierta idea de que el Pochó probablemente fue anteriormente un ritual religioso asociado a una entidad numinosa y quizás reverencial ----situación que en parte ha llevado a la población a tratarlo como tal---, aunque dicho supuesto no sea demostrable en los hechos.

información claramente delimitada, sino también para alentar nuevos trabajos que permitan construir de mejor manera un conocimiento más preciso sobre el complejo contemporáneo de dramas rituales asociados al tigre-jaguar en el área maya de Tabasco y Chiapas.

* * *

A principios de la década de los noventa tuve la oportunidad de trabajar muy estrechamente con un equipo de investigadores con los cuales desarrollé un importante número de estudios sobre distintas representaciones rituales ligadas al antiguo teatro evangelizador español, las cuales, por sus propias características estructurales, y separándonos parcialmente de las perspectivas de Warman (1972 [1968]), Ricard (1932), Wachtel (1967) y Brisset (1988), las denominamos danzas de conquista. En esos años nuestro trabajo se había encaminado a analizar ciertas representaciones dancístico-teatrales en las que prevalecía un núcleo argumental de carácter conflictivo, determinado por una doble unidad estructural, basada en "procesos históricos reales y [...] hechos simbólicos actuales" (Jáuregui y Bonfiglioli, 1997: 13). Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, coordinadores del proyecto, propusieron entonces definir este género de representaciones como un conjunto de rituales dancístico-teatrales basado en confrontaciones de carácter étnico y religioso entre dos o más bandos en pugna, en las cuales subyace una intencionalidad manifiesta de carácter épico-militar, así como un principio de reciprocidad entre las mitades o partes asociadas (*Idem*, 1997: p.14). De igual forma, advirtieron que dicha reciprocidad suponía, a su vez, cierta tendencia hacia la asimetría y a la relación triangular debido a que, a menudo, "la organización simétrica del sistema de mitades tiene ínsita la tendencia [...] hacia el dualismo y el triadismo" (*Ibidem*, p. 14), y, por consiguiente, a la tridimensionalidad del conflicto.

A partir de dicha experiencia de investigación fue posible configurar ciertos principios teórico-metodológicos para desarrollar ulteriores investigaciones, a partir de los cuales han derivado distintos trabajos de especial valía, particularmente en el terreno analítico y conceptual (Véanse, por ejemplo, Bonfiglioli, 1998 y Ramírez, 2003). En esta investigación he retomado con cierto detalle uno de los planteamientos más importantes que derivaron de aquellos trabajos, el cual se encuentra relacionado con la misma construcción teórica del objeto de estudio y, por consiguiente, con la delimitación de ciertos planos conceptuales que subyacen en la obra. Permítaseme recordarlo aquí para re-conocer los argumentos:

> *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. Los desplazamientos kinético-coreográficos se combinan tendencialmente con música y canto, e incluso, en algunos casos, con declamación y gestualidad mímica.*

Asimismo, al cuerpo danzante se le viste y se le adorna a fin de que adquiera mayor fuerza expresiva, y el escenario supone una preparación claramente semantizada. Los propios movimientos corporales, al realizarse en un registro estético que los contrasta con la cotidianidad, se convierten en un registro sígnico. Así 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. En el caso de las denominadas danzas-drama o danzas teatrales ---dentro de las que se deben incluir las danzas de conquista--- este aspecto comunicativo se ve potenciado por la intención de desarrollar y expresar una "narración".

[...] *Los indicadores de cualquier sistema de comunicación carecen de significación en sí mismos, ya que sólo la adquieren como miembros de un conjunto. Un signo o un símbolo únicamente son tales en tanto se distinguen de otro signo o símbolo al cual se oponen. Cada código pone a funcionar pares de oposiciones que, por su contraste, vuelven significativos los aspectos sensoriales. De esta manera, cualquier aspecto del ritual dancístico debe considerarse como parte de un conjunto, cuyo efecto de significación proviene de su relación con otros y no de él en cuanto tal. Un término, en esta perspectiva, sería entonces un haz de elementos diferenciales analizables por medio de oposiciones distintivas dotadas de significación.*

El proceso ritual dancístico debe ser descompuesto en sus elementos simultáneos y sucesivos para establecer el sistema de oposiciones operante en cada código, o en cada anudamiento de códigos. Este sistema rebasa el conjunto de signos de cualquier ejemplo dancístico y remite paradigmáticamente a los casos del complejo temático del que forma parte, y aun a otros complejos (Jáuregui y Bonfiglioli, 1997: 19-21).

El estudio comparado de las representaciones que en esos años investigamos, permitió desarrollar, además, una metodología por medio de la cual fue factible deconstruir los procesos rituales dancísticos para llegar a sus unidades mínimas de significación, las cuales fueron analizadas a partir de una interpretación polifónica y sistémica, que en gran medida siguió los aportes que el estructuralismo hizo a la teoría del ritual. Bajo esta perspectiva, cada drama fue estudiado a partir de su estructuración en códigos comunicativos específicos y de su organización sintagmática y paradigmática dentro del proceso dancístico como tal. El interés básico era llegar a descubrir las cadenas sintagmáticas correspondientes a cada código expresivo particular, así como las unidades mínimas de significación que prevalecían en ellas, para integrar una lectura del proceso ritual en diferentes niveles, hasta llegar al de la unidad argumental más general.

Al comparar todos los estudios que se realizaron, fue factible observar también cierto orden de combinación y permutabilidad existente entre sus secuencias significativas, lo cual sugirió que éstas no solo respondían a una verdadera

gramática ritual que establecía reglas para su ordenamiento, sino también a una sintaxis por medio de la cual era factible asumir la lectura del proceso dancístico-teatral como un texto ritual claramente pautado. De manera conclusiva, Jáuregui y Bonfiglioli terminarían por plantear que una representación dancística podía ser concebida, a su vez, como una formación simbólica sincrética, en la cual era factible distinguir "tres niveles de existencia":

a) *Un nivel profundo, que consiste en una "lengua coreográfico-teatral, es decir, un conjunto de elementos y normas estructurantes básicamente inconscientes; sistema que no tiene una existencia empírica, no aparece en escena y es difícil que los agentes culturales lo perciban, si bien lo ponen en práctica al danzar y actuar.*
b) *Un nivel, en gran medida, consciente, donde las reglas del sistema se vuelven operativas y visibles; se trata aquí del "habla coreográfico-teatral", esto es, de danzas con nombre propio, que son objeto de observación directa del etnógrafo.*
c) *Un tercer nivel en el que encontramos una amplísima variedad de estilos expresados por individuos y grupos; a estos sugerimos denominarlos "idiolectos coreográfico-teatrales"* (*Idem*, 1997: 22).

Poco tiempo después el propio Bonfiglioli (1998), en su estudio sobre la *Epopeya de Cuauhtemoc en Tlacoachistlauca*, pudo precisar aun más estos niveles de complejidad semiótica de la danza al distinguir de manera mucho más puntual importantes particularidades conceptuales inherentes al texto y al contexto de la misma, así como al sistema semiótico en el que se insertan. En este sentido, planteó una modificación fundamental en la delimitación del proceso de estudio en torno a estas manifestaciones:

> *La interpretación de la danza dentro de una perspectiva eminentemente simbólica implica considerar la existencia de las siguientes categoría analíticas: un sistema sintáctico (o metasintáctico), es decir, el conjunto de reglas que rige la articulación de los significantes dancísticos; y un sistema semántico constituido por el conjunto de contenidos que estos mismos significantes se ocupan de vehicular. La asociación entre ambos sistemas, que de ninguna manera pueden existir separados uno del otro, es lo que se denomina sistema semiótico. Un sistema semiótico dancístico sería entonces información canalizada de manera codificada por medio de conjuntos de significantes eminentemente rítmico-cinéticos, complementados, en esta tarea, por otros conjuntos que culturalmente se consideran como afines. De acuerdo con mi manera de interpretar el simbolismo dancístico, la operatividad de este sistema específico involucra tres distintos niveles: el textual, el contextual y el intertextual. En el nivel textual ---el de la representación propiamente dicha--- las unidades semióticas significan, en primer lugar, por la posición que éstas ocupan sobre el eje sintagmático; en segundo lugar, por las asociaciones que establecen con unidades afines que se encuentran en el texto, o bien, que habrían podido encontrarse (en este caso se dice que su presencia es*

potencial). En el primer caso ---el de la concatenación sintagmática---, la significación se desprende de la articulación lineal de los elementos; en el segundo, de su asociación paradigmática (Bonfiglioli, 1998: 86)

En el documento que aquí presento, he retomado una parte importante de los principios conceptuales que este grupo de trabajo desarrolló en el análisis de procesos rituales de carácter dancístico-teatral, para adaptarlos a la investigación del complejo de representaciones asociadas al tigre-jaguar, y particularmente, al de un proceso de carácter venatorio, como es la danza del Pochó. Dichos planteamientos me permitieron definir una trayectoria específica de investigación, así como los distintos niveles de análisis que habría de abordar en la misma. Bajo estos preceptos, me parece que el resultado más importante de la investigación radica tanto en el análisis del drama ritual en sí mismo, como en el de su entorno festivo y el de las multideterminaciones regionales que inciden en su campo de significación.

Aunque en este trabajo intenté establecer, también, algunos fundamentos analíticos para ampliar la definición y delimitación del complejo de dramas rituales contemporáneos en torno al tigre-jaguar, me parece, sin embargo, que los resultados que aquí propongo deben ser considerados todavía de manera preliminar, pues aun hace falta un trabajo de revisión más amplio para incorporar otros ejemplos importantes existentes en el área, así como un análisis comparativo más profundo de los casos que actualmente ya han sido documentados. Hoy no me queda duda de que las representaciones de la planicie costera de Tabasco (incluido Palenque, Chiapas) ligadas al tigre-jaguar no pueden ser explicadas al margen de los subgéneros de danzas-drama del teatro de conquista que prevalecen tanto en esta región como en las comunidades de las tierras altas de Chiapas, sin embargo, los mismos datos que recabé sobre el Pochó en la Cuenca del Usumacinta, y los que reportan otros investigadores sobre la presencia de esta manifestación en áreas colindantes me han sugerido la posibilidad de que en el pasado estos dramas no solamente formaron parte de un *corpus* nativo más amplio, sino que también presentaron características muy variadas según la región etnolingüística en la que se desarrollaron. En esta medida, será importante conocer en el futuro nuevos trabajos etnográficos sobre dramas estructuralmente afines al Pochó, para profundizar más ampliamente en su proceso de significación como tal, así como en el análisis de sus posibles variantes.

Por otra parte, me parece importante mencionar que esta investigación también se alimentó de los trabajos y las discusiones que a lo largo de los últimos dos años un conjunto de investigadores del Museo Nacional de Antropología, de la Subdirección de Etnografía, hemos desarrollado para integrar una visión renovada y actual sobre los carnavales indígenas de México. Dicho proyecto surgió con la idea de revisar críticamente algunos de los fundamentos conceptuales que han permitido la construcción de una teoría antropológica e histórica sobre el carnaval, así como para revisar la viabilidad de la teoría de la inversión y la transgresión social como ejes analíticos de las celebraciones carnavalescas. Esta discusión y

los estudios derivados de la investigación directa en campo, me permitieron dimensionar de mejor manera todo el intrumental teórico y metodológico relacionado con los procesos rituales dancístico-teatrales, y, sobre todo, orientar mucho más puntualmente mis indagaciones e interpretaciones sobre el contexto festivo de Tenosique y la importancia de las celebraciones carnavalescas en el área maya de Tabasco y Chiapas.

Finalmente, quisiera confesar un despropósito de la obra: debido a la ausencia de información histórica y etnográfica que sigue prevaleciendo sobre las representaciones dancístico-teatrales de la zona maya de Tabasco, me pareció importante no omitir demasiados datos sobre su dinámica cultural en la región, pues considero que estos podrán contribuir en el futuro a otras investigaciones que se realicen ya sea en torno a Tenosique, o sobre otros pueblos del área baja del Usumacinta. Esto, evidentemente no justifica del todo la prolijidad de este trabajo, pero si el interés por consolidar algún día una tradición de estudios etnológicos sobre los grupos de la planicie costera de Tabasco.

* * *

Respecto a la recolección de los datos se refiere, quisiera mencionar que, como indiqué en líneas anteriores, ésta no inició en años recientes sino que mi primer contacto con la zona y, particularmente con el poblado de Tenosique, se llevó a cabo en 1987, siendo ésta la primera ocasión en que pude conocer la celebración del carnaval, dentro del cual tiene lugar la danza del Pochó. Visitas posteriores me permitieron integrar gradualmente no solo una comprensión global de cada uno de los distintos procesos rituales que se sobreponen o yuxtaponen durante la fiesta, sino conformar un pequeño acervo documental que simplemente se fue reuniendo sin mucho orden a lo largo de los años. Entrevistas, documentos, breves artículos, notas dispersas, grabaciones sonoras, fotografías y un material videográfico muy valioso se acumularon casi en forma anárquica desde entonces para empezar a ser organizados al final de los noventa y, sobre todo, entre 2006 y 2008.

De 1987 a 2007 regresé a la comunidad varias veces (principalmente en 1988, 1993, 1999, 2006 y 2007) con el objeto de recabar nuevos datos, así como para hacer otros recorridos en comunidades cercanas o reiterar mis anteriores observaciones. En 2006 me propuse concluir este documento, para lo cual realicé tres estancias más de trabajo de campo en la población, destinadas a observar los rituales de inicio y fin del carnaval, así como a presenciar las actividades ceremoniales correspondientes al novenario de San Sebastián, en el barrio de Pueblo Nuevo, imagen a la que se le conoce como el santo carnavalero.

La revisión de mis notas y entrevistas de campo me deparó, sin duda, una grata sorpresa, pues por medio de ella pude percatarme del detallado registro histórico que lentamente se había delineado tanto del carnaval y la danza del Pochó, como

de la propia población de Tenosique, historia en la cual han quedado registrados numerosos datos que hablan de sus cambiantes protagonistas, de sus transformaciones y de sus conflictos. A esta interesante masa de datos se sumó un valioso e inesperado hallazgo que se consumó en el área de resguardo de colecciones del Museo Nacional de Antropología, cuando en febrero de 2006 inicié mis primeros contactos con las colecciones mayas provenientes de Tabasco al ingresar como profesor-investigador a la Subdirección de Etnografía.

Efectivamente, guiado por la etnóloga Catalina Rodríguez, especialista y curadora de la sala maya de tierras bajas de dicho recinto, pude conocer una pequeña colección de objetos etnográficos originarios de Tenosique, que en 1970 habían sido recolectados por la antropóloga Barbro Dalhgren, quien en alguna de sus incursiones por el sureste había presenciado el carnaval y adquirido tales materiales. El hallazgo fue particularmente importante, pues, como se apreciará más adelante, estos objetos me permitieron seguir algunas pistas importantes para interpretar el papel de algunos personajes que aparecen en la representación que aquí nos interesa.

* * *

Para exponer los resultados que obtuve en la investigación, he dividido este trabajo en 6 partes o secciones generales, así como en un largo número de apartados específicos, los cuales han sido repartidos de manera casi proporcional en el conjunto de la obra. Los dos primeros se encuentran destinados a analizar diferentes dimensiones conceptuales del objeto de estudio, así como a problematizar teórica y metodológicamente su delimitación. Los cuatro restantes han sido orientados a documentar y analizar detalladamente el contexto sociocultural en el que tiene lugar tanto el carnaval de Tenosique, como la representación del Pochó, así como a integrar un discurso conclusivo en torno a ambos contextos festivos.

La primera parte, en efecto, reúne algunos planteamientos sobre un sistema de transformaciones de carácter dancístico-teatral que prevalece en las comunidades mayas y zoques de Tabasco y Chiapas, en el cual confluyen tres subgéneros de representaciones de conquista, que en otros contextos socioculturales tienen una existencia y una reproducción propia, así como algunos procesos dancístico-teatrales relacionados con el complejo de dramas rituales asociado al tigre-jaguar. En este sentido, analizo la lógica simbólica que opera como sustrato de dicho sistema, así como la manera en que este mismo entramado de representaciones le confiere un campo de sentido a la representación del Pochó.

La segunda sección tiene un objetivo totalmente distinto. Ante todo constituye una exhaustiva revisión sobre los principales esquemas de análisis que se han manejado para estudiar el carnaval en su sentido histórico y contemporáneo, así como una discusión sobre las implicaciones teórico-metodológicas de la asunción

acrítica de la teoría de la inversión y la transgresión social en el estudio de las fiestas indígenas de tipo carnavalesco. De igual forma, propone algunos puntos de ruptura respecto a la interpretación canónica del carnaval, la cual parte generalmente de una visión histórica y mediterránea de la cultura, así como de un paradigma basado en la continuidad sígnica de la fiesta.

La siguiente sección da paso a la investigación del carnaval en las tierras bajas de Tabasco. Antes de abordar su expresión en la población de Tenosique, integra un conjunto de datos sobre esta celebración en el contexto macro-regional del estado, para detectar algunas de sus características históricas fundamentales, y, sobre todo, para revisar si, como sucede en otras zonas del país, existe una estructura festiva transregional que determine a las del Usumacinta. Incluye también datos comparativos sobre los carnavales que se celebran en dos comunidades cercanas a Tenosique, en las cuales se verifica la representación del Pochó con singulares variantes argumentales.

El cuarto capítulo incluye una descripción de la celebración del carnaval en su conjunto, así como un análisis minucioso de su estructura festiva. Es un documento que postula el carácter bidimensional de la celebración, debido al lugar que el ritual del Pochó ocupa en el proceso festivo, en contraposición con el cuerpo general de actividades, el cual se integra a partir de un concepto de transgresión simulada. Esta sección tiende, además, un puente necesario con el segundo capítulo, pues en ella se define el concepto de fiesta que subyace en el carnaval de Tenosique, luego de analizar sus principales campos de significación y la trama que los articula.

Aunque en todo el trabajo existe uno o varios ejes de discursividad en torno al Pochó, el quinto capítulo nos introduce totalmente en el campo de la ritualidad propiamente dicha que el Pochó encierra, así como en la descripción y la interpretación de su fenomenología. Aquí se estudia su espectro espacial y temporal, su carácter polisémico, su ubicación frente a la institucionalidad municipal, así como el discurso identitario que éste conlleva. Igualmente, se aborda con especial cuidado la exégesis que algunos investigadores han formulado para explicar sus antecedentes, así como la ideología popular que intenta explicarlo para unificar un discurso sobre el pasado indígena de la localidad.

Para concluir esta introducción, la última parte de la obra ha sido orientada al estudio formal del sistema de significación contenido en el proceso dancístico-teatral del Pochó, el cual fue desarrollado efectuando la disección profunda de sus códigos comunicativos, de sus contextos de actuación, de sus secuencias narrativas y de sus unidades mínimas de producción de sentido. Para tal fin fue menester, sin embargo, efectuar un ejercicio paralelo de reflexión e investigación respecto al complejo de danzas-drama asociados al tigre-jaguar, para definir algunas pautas fundamentales de comparación con casos del entorno regional maya-zoque, e, incluso, de grupos más retirados de Oaxaca, Guerrero y Veracruz. Los resultados de ambos procesos fueron puestos en relación para establecer un

diálogo que permitiera arribar finalmente a la definición de la unidad argumental de la representación del Pochó, con lo cual considero haber dado solamente el primer paso para empezar a comprender de mejor manera el papel que esta manifestación jugó en el área maya del Usumacinta y sus regiones colindantes.

* * *

Por mi larga permanencia en la región del Usumacinta, me siento en deuda con una gran cantidad de personas que de una u otra manera contribuyeron a que esta obra llegara a su término. Por supuesto, mi primer testimonio de gratitud es hacia la población de Tenosique, a quien en innumerables ocasiones recurrí para repetir ese inagotable ejercicio de interrogación, revisión y consulta que caracteriza el trabajo antropológico. Aquí conocí a una gran cantidad de personas con las que desde 1987 tengo una imponderable amistad, como Patricia y Martha Castellanos, quienes en mis primeras visitas me recibieron con toda calidez en su casa y me guiaron por todos los rincones de esta calida y pequeña ciudad. Igual reconocimiento me merecen los amigos Vidaura de Celis, Candelaria Cantú, Carmen Landeros, Julián Baños, Andrés Suárez, Felipe Ramírez, Corzo Reyes y Nereida Ramírez, varios de ellos ya fallecidos, los cuales me apoyaron para estar presente ya sea en los actos festivos relacionados con el Pochó o el Velorio de San Sebastián, o para conocer los bailes populares y la organización de las comparsas en los barrios de Tenosique.

Un reconocimiento especial se lo debo a Rebeca Perales, Daisy Marcín, David Trujillo y Emilio Hernández, con quienes compartí momentos de trabajo muy cálidos en Tabasco, además de su amistad y un diálogo muy abierto en torno a la región y su cultura. También a Laura Oseguera y José Hernández, por los cuales conocí la región del Usumacinta.

Durante varios años tuve la oportunidad de participar en una de las experiencias académicas más importantes de mi carrera con los miembros del Seminario sobre Procesos Simbólicos de México, con quienes pude construir y reflexionar una parte importante de los argumentos que guiaron mis investigaciones. En este sentido, agradezco a Roberto Varela (mi director de Tesis en la Maestría), Jesús Jáuregui (mi Director de Tesis en la Licenciatura), Juan Castaings, Carlo Bonfiglioli, María Eugenia Olavarría, Saúl Millán, Maira Ramírez, Victor Franco y León Ferrer el haberme invitado a compartir este espacio de discusión donde el pensamiento estructuralista se expandió hacia todas sus fronteras.

Más recientemente me fue factible discutir con los miembros del Seminario Antropología del Carnaval, de la Subdirección de Etnografía del Museo Nacional de Antropología, una parte de los materiales que he incluido en la obra, así como diversos trabajos relacionados con la teoría del carnaval, por lo que hago extensivo mi gratitud a Johannes Neurath, Jacques Galinier, Catalina Rodríguez,

Lourdes Báez, Leopoldo Trejo, María Eugenia Sánchez, Efraín Cortéz, Meztli Y. Martínez y Carlos Heiras, los cuales compartieron conmigo puntos de vista muy diversos que me permitieron ampliar la mirada que tenía sobre el tema y mis propias perspectivas de análisis. En este mismo tenor, agradezco a Alejandro González V., actual Subdirector de Etnografía en el MNA, y a todo el equipo técnico de la misma, el apoyo que me han brindado desde mi incorporación a esta área, particularmente SergioTorres, responsable de las colecciones del acervo etnográfico, y Araceli Fentanes.

Por otra parte, quisiera externar un particular agradecimiento a Andrés Medina, Carlos Zolla, José del Val, Benjamín Pérez, Nemesio Rodríguez, Meztli Y. Martínez y Carolina Díaz por su permanente aliento para concluir este documento. Cada uno a su manera me brindó su inestimable amistad, su apoyo moral, sus ideas, su afecto indeclinable, su colaboración decidida o el comentario crítico de una parte o del conjunto del documento. También me acompañaron en este largo periplo Carolina Sánchez, Margarita Sosa, Alberto Valencia, y Teresa Mejía.

Marcela Villegas, Citlali Ruiz y Andrea Huerta, junto con Paty, Pau, Ido, Marifer, Jorge, Ale y Adri, fueron una fuente permanente de inspiración, así como un inagotable venero de anhelos y fortalezas. Su permanente entusiasmo y su esmerado aprecio no sólo contribuyeron a hacer más fácil el camino recorrido, sino a disfrutarlo conjuntamente aunque fuere a la distancia.

Por último, no puedo dejar de mencionar el entrañable apoyo que recibí, ya sea de cerca o de lejos, de todos los miembros del cónclave de Laurel, encabezado por Yola, Roci, Claudia, Martha, Juanita, Pepe, Marilu, Sergio y Luis, así como de mis hermanos Leonardo, Marco y Alberto. De manera particular, agradesco a Teresa Arias, a quien esta tesis debe muchos años de invaluable respaldo, complicidad, comprensión, encuentros y desencuentros, así como a Flor, Belisario, Alejandra, Gerardo, Roldán, Guille, Elías y Ana, de quienes soló recibí siempre palabras de aliento.

Desde un punto de vista institucional tengo que agradecer a varios organismos su apoyo permanente: a la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, a la Subdirección de Etnografía del Museo Nacional de Antropología, al Instituto Nacional Indigenista ---hoy Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas---, al Museo Regional de Antropología de Tabasco, a la CDI-Tabasco, al Instituto de Cultura de Tabasco, al Programa México Nación Multicultural, a la antigua Subdirección de Culturas Populares del DIF-Tabasco y al Museo de Cultura Popular de Tabasco.

PRIMERA PARTE

LA CONSTRUCCIÓN DE UN SISTEMA DE TRANSFORMACIONES

LA INVESTIGACIÓN CONTEMPORÁNEA DE LOS DRAMAS RITUALES

No es necesario realizar una revisión detallada de lo que la antropología mexicana ha producido en la segunda mitad del siglo XX, para darnos cuenta que una gran parte de sus trabajos son el resultado de importantes indagaciones científicas sobre dos temas centrales: los sistemas de cargos y los ciclos rituales comunitarios. En efecto, durante más de cincuenta años numerosos antropólogos han tratado de analizar, por un lado, el papel que juegan las estructuras político-religiosas en la reproducción social tanto de pueblos mestizos como de comunidades indígenas, y por otro, las características de los diversos procesos rituales asociados con el acontecer político, social, económico, temporal y religioso de las poblaciones, interpretando bajo diferentes ópticas su arquitectura simbólica, su sentido y sus implicaciones.

En la mayor parte de estos estudios, sin embargo, resulta evidente la escasa atención o el bajo nivel de descripción que las representaciones dramáticas y los procesos etnodancísticos que habitualmente las acompañan recibieron no solo durante la investigación sino, sobre todo, en el análisis. Con honrosas excepciones por supuesto (Beutler (1984), Bonfiglioli (1996 y 1998), Brisset (1988), Crumrine (1974), Grimes (1981), Jáuregui (1996), Ochiai (1985), Ramírez (1996 y 2003), Reifler Bricker (1986 y 1989), Sten (1974), Wachtel (1967) y Warman (1968, 1972 y 1985), entre otros), pocos antropólogos han destinado tiempo para comprender el trascendente papel que dichos rituales cumplen en las celebraciones públicas o privadas, o para articular una visión acerca de la

multiplicidad de subprocesos rituales que una y otra vez se superponen o se yuxtaponen en cada escenario festivo.

El hecho dramático y dancístico ha sido visto habitualmente como secundario no obstante que en la mayoría de las celebraciones forma parte de sofisticados estados liminales de la población, en los que, como bien ha señalado Turner (1981), predomina un estado de comunitas en el que se acentúan las relaciones interpersonales, se exacerban los estados expresivos y se instaura un complejo simbolismo que reordena los sentidos y reconfigura las jerarquías sociales. La liminalidad, efectivamente, es el espacio privilegiado tanto de la expresión dramática como de la resignificación o resemantización de la vida cotidiana. Es el lindero de estados sociales diferenciales y el foco expresivo de la simultaneidad ritual. En esos momentos numerosas poblaciones recrean sus propias historias míticas, representan grandes dramas cosmológicos, establecen comunicación con sus antepasados y organizan imponentes rituales públicos de iniciación para los jóvenes que transitan por la pubertad.

En México, los dramas rituales no sólo forman parte de una interminable lista de procesos festivos en los que éstos se hallan siempre presentes, sino que, además, condensan un complejo sistema de símbolos y signos asociados a la identidad de grupos y comunidades, a su desarrollo histórico, a su cosmovisión y a los procesos transicionales de los individuos. Victoria Reifler Bricker ha hecho notar, por ejemplo, en un admirable estudio sobre el humor ritual de los altos de Chiapas (1986 y 1989), que el "mensaje central de los carnavales tzotziles es el conflicto étnico, ritualizado como un drama histórico durante la fiesta". Según esta investigadora, en el carnaval chamula son "dramatizados siete conflictos étnicos, históricamente diversos: 1) la Conquista de México (incluido Chiapas) por los españoles en el siglo XVI, 2) la revuelta de Cancuc en 1712, 3) la intervención francesa de 1862-1867, 4) el levantamiento chamula de 1867-1870, 5) la disputa fronteriza con Guatemala también en el siglo XIX, 6) la revuelta de Pineda de 1920 y 7) la pasión de Cristo" (Ochiai, 1985).

Otros ejemplos de rituales que encierran importantes contenidos históricos son los diversos subgéneros de las representaciones dramáticas de conquista, cuyo argumento central pone de relieve los conflictos interétnicos, culturales, militares, religiosos y territoriales que se establecieron entre los pueblos americanos y los soldados españoles durante el siglo XVI, y cuyo desenlace en algunos casos adquiere un carácter prohispanista o promestizo, y en otros, una conclusión abiertamente proindianista. Dichas manifestaciones son las representaciones de la Conquista de México, de Guatemala y de Perú, la primera de las cuales la encontramos ampliamente difundida en tres grandes regiones de nuestro país, en América Central, España, las Antillas e, inclusive, en Filipinas, mientras que las dos restantes solamente en sus países de origen.

De igual trascendencia son los dramas mediterráneos difundidos en México y América a lo largo del periodo colonial, por medio de los cuales hemos podido conocer historias mitologizadas o mitos historizados que nos narran la manera en

que España, Roma y Jerusalén, por solo citar algunos de los enclaves europeos más importantes, cayeron en manos de los musulmanes en la baja edad media, y la forma en que el mundo cristiano recuperó en los últimos siglos del medioevo los territorios ocupados. Siguiendo una línea narrativa que por lo regular trasciende la historia para actualizar y recrear permanentemente el mito, estas representaciones no solo ocupan espacios privilegiados de las grandes celebraciones dedicadas a los santos patronos, sino que en algunas ocasiones su escenificación llega a extenderse días enteros en los que la épica y la epopeya histórica dominan por entero. Así, es común observar entonces en algunas poblaciones y rancherías cómo los moradores de estos lugares dedican hasta tres días seguidos (12 horas diarias) para agotar el interminable libreto que contiene la historia de *Los doce pares de Francia*, o hasta 17 jornadas para que los *pichilingues* sean derrotados por los *cristianos* y estos a su vez puedan retomar simbólicamente el control de las instituciones políticas en los parajes indígenas de la costa de Oaxaca.

Muy diferente es el caso de aquellas celebraciones en donde el juego, la danza, la dramatización y el canto dominan de principio a fin los escenarios rituales para conjugar lo real con lo imaginario, la vida con la muerte, el orden terreno y el orden cósmico, y liberar así a seres mitológicos que por breves espacios de tiempo cohabitan con los miembros de las comunidades. En la huasteca y en la sierra mazateca, por ejemplo, durante los días de noviembre dedicados a rememorar a los muertos, los huehues, huehuetones o viejos son personajes que recorren las calles bailando a lo largo de los días como transfiguraciones físicas de los antepasados. Lo mismo sucede en Chiapas en donde ciertos carnavales permiten actualizar y dramatizar mitos antiguos que recuerdan a los hombres el viejo ordenamiento del cosmos y el proceso por medio del cual se impusieron las nuevas deidades que hoy los gobiernan.

Por otra parte, y más allá de los reiterados estudios sobre las estructuras organizacionales que sustentan los ciclos rituales anuales, hoy es indudable que el estudio de los hechos dramáticos o dancísticos nos abre un interesante espacio de reflexión sobre la naturaleza intrínseca del ritual y su campo de significados. En efecto, más allá de la mirada superficial que ve en cualquier representación popular conjuntos humanos simplemente en movimiento, se esconde una complicada red de relaciones sociales, estructuras jerárquicas, manifestaciones cultuales, mecanismos de participación, procesos comunicativos y sofisticados simbolismos que hacen de cada manifestación dramática un hecho social complejo. Más aun, frente a las tesis de Turner (1967), Callois (1984) y Duvignaud (1979) en las que asumen que los estados de desagregación ritual constituyen situaciones transitorias de fragmentación social, de disolución de normas, de inversión y de desestructuración temporal, pareciera imponerse más bien la tesis que asume el estado liminal como un periodo tendiente a refrendar estructuras complejas en las que aparecen sistemas organizativos altamente jerarquizados, regulados por normas estrictas que operan tan sólo en el ritual y por códigos de actuación personal de observancia obligatoria.

El hecho dramático (no artístico) es entonces por definición un fenómeno social plenamente regulado en el que convergen diversos códigos comunicativos verbales y no-verbales, el cual se estructura además como un metalenguaje cuyos contenidos no solo nos remiten a la organización social misma de cada grupo, sino también a su historicidad, su cosmovisión y a su situación contextual. En México, el hecho dramático no puede ser visto, además, a partir de la preeminencia de los códigos quinético-musicales y dancísticos, como sucede en otras culturas del mundo, sino en razón de la conjunción de éstos con el mito, el canto, la oratoria, la actuación, la gestualidad, la literatura y la plástica. Siendo esencialmente un fenómeno que anuda códigos, estructuras organizativas diversas, formas de participación locales y regionales, contenidos mítico-históricos, etcétera; el drama es un metalenguaje que, como todas las manifestaciones de la cultura, no puede ser entendida ni explicada en sí misma, sino en función del sistema o matriz cultural al que pertenece. Dicho de otra manera, una representación dramática (o en su caso, una danza-drama, por ejemplo) solo puede ser explicada plenamente si se consideran aquellas otras representaciones que conviven en el contexto regional, pues solo a través de ellas es factible analizar y observar su variabilidad y sus correspondencias, así como el entramado de todos los códigos culturales que permanentemente se mantienen en juego.

A menudo se ha tratado de interpretar el sentido intrínseco de una representación a partir del contexto local en el que ésta se inserta o, más aún, por medio del análisis particular de algunos de sus códigos, generalmente el de carácter literario (parlamentos). El resultado ha sido, en consecuencia, la integración de un *corpus* analítico parcial e insuficiente que tan sólo ofrece explicaciones acotadas sobre dicha manifestación. Lamentablemente, esta situación ha prevalecido en la mayor parte de los estudios que han tratado de ofrecer una mirada etnológica sobre la diversidad de expresiones dramáticas que prevalecen en algunos territorios indígenas o mestizos del país, los cuales, por razones lógicas, generalmente se han quedado en el nivel de registro somero de cada representación identificada.

Un esfuerzo de esta envergadura no solo requiere un trabajo sistemático de revisión y calificación de fuentes, sino, ante todo, un estudio de casos adecuadamente seleccionados que permitan establecer correspondencias analíticas término a término entre las diferentes representaciones dramáticas etnografiadas. Dicho ejercicio exige generalmente la participación de un grupo de investigadores técnicamente calificados para abordar cada caso de manera holística y poder pasar, en etapas sucesivas, al estudio de subsistemas, sistemas y matrices culturales. Para ilustrar un poco más estas opiniones quisiera referir algunos planteamientos que en años recientes he desarrollado para construir gradualmente el modelo de análisis que me ha permitido ahondar no solo en el estudio de las representaciones contemporáneas de lo que fue el antiguo teatro de evangelización novohispano, sino también en otras dimensiones de los complejos sistemas religiosos que hoy operan en las comunidades indígenas y mestizas de las tierras bajas de Tabasco. Dichos planteamientos no solo constituyen el sustrato conceptual del que he partido para fundamentar la orientación de mis

estudios, sino también la base de ciertas hipótesis etnológicas de las que he partido en esta investigación.

ENTRE LA ÉPICA HISTÓRICA, EL MITO Y EL DRAMA

Si queremos partir de una caracterización mínima de los rituales de conquista que hoy prevalecen en el área maya del estado de Tabasco, debemos decir de manera sucinta que estos son en principio un conjunto de representaciones épico-históricas, generalmente públicas, que habitualmente tienen lugar en distintos contextos festivos comunitarios, como los carnavales, las fiestas titulares dedicadas a los santos y las celebraciones católicas correspondientes al propio de los tiempos, las cuales son desarrolladas tanto en escenarios indígenas como mestizos. Por lo regular, forman parte de escenarios y procesos rituales más amplios (aunque hay lugares fuera de la región en los que los rituales de conquista pueden ser un fin en si mismo); son reproducidos una o varias veces en el año, y organizados por grupos de personas de ambos sexos que muchas veces participan en ellos por tradiciones familiares, devoción religiosa, compromisos preestablecidos (con las comunidades o con los santos), o por el cumplimiento de mandas.

En el contexto indígena de Tabasco, los rituales de conquista adoptan un carácter polisémico peculiar, pues son a la vez ritos propiciatorios de la fecundidad de la tierra, ritos de comunión y comunicación con las antiguas deidades chontales (Cantepec, por ejemplo), ritos de reforzamiento y consolidación del culto católico, sobre todo el de los santos, y ritos de acompañamiento de las oblaciones principales que los indígenas ofrecen anualmente a sus principales entidades reverenciales. Sin embargo, por su antigua estructura, la cual deviene tanto del teatro edificante español como de las antiguas representaciones indígenas basadas muchas veces en mitos fundacionales, los rituales de conquista de la zona conllevan un fin explícito de carácter catequético y moral, orientado a la difusión de las enseñanzas bíblicas y a la implantación de un mensaje de dominación religiosa, territorial y cultural.

En efecto, si algo define de manera categórica estos rituales es la historia dramatizada que ponen en juego, la cual nos habla sobre todo de un proceso de conquista territorial entre dos grupos distantes y étnicamente diferentes; del sometimiento militar de un grupo por otro mediante el ejercicio de la guerra; de la subordinación cultural y social; y del triunfo de una religión y la desarticulación (o reconfiguración) de otras. Los rituales de conquista son así verdaderas epopeyas guerreras y escenarios de metafóricos encuentros interculturales; espacio para la narración de testimonios de triunfo y proclamación de derrotas; ejemplos históricos que sintetizan una imposición política, religiosa y militar; versiones contundentes de una historia generalmente prohispánica elaborada para convencer, someter y retener; y, de manera innegable, testimonio parcial pero abrumador de una de las iniciativas culturales más brillantes y perdurables de la historia mundial de la dramaturgia (como bien sabemos, su difusión inició en los países mediterráneos, se extendió al continente americano y se trasladó a algunas naciones orientales de la cuenca asiática).

A diferencia de otras regiones, no solo de México sino del resto de América, los rituales de conquista que hoy encontramos en las tierras bajas de Tabasco no se caracterizan ni por la tradicional riqueza dancística y teatral contenida en otros contextos americanos, ni por su versatilidad temática. Sus tramas más bien son limitadas y escuetas, al igual que los códigos verbales y no-verbales que encontramos en ellas. Como explicaremos con mayor detalle más adelante, y con base en algunos de los rituales de conquista que hoy es posible encontrar en Tabasco, actualmente es posible aseverar que este conjunto de representaciones conforma lo que, a partir de Propp (1974 [1946], 1977 [1928] y 1974 [1946]), Lévi Strauss (1964 [1962] y [1981 [1979]), Leach (1978 [1976]) y Brisset (1988), podemos denominar un gran sistema de transformaciones en cuyos extremos se encuentran, por un lado, aquellas representaciones que aluden al ancestral y mitológico conflicto de carácter interétnico, territorial, cultural, militar y religioso entre filisteos e israelitas, plasmado en la lucha bíblica entablada entre David y Goliat, así como entre San Miguel Arcángel y los ángeles renegados; y por otro, a la confrontación histórica entre indígenas americanos y guerreros españoles que dio como resultado la conquista de México.

Pero, ¿por qué decimos que ambos tipos de representaciones se encuentran interrelacionadas y de qué manera se integran a un sistema de transformación?

En diferentes momentos Lévi-Strauss había señalado en sus estudios sobre el mito, el ritual y las máscaras indígenas americanas, lo que en nuestro caso hemos podido constatar para el análisis de las representaciones de conquista: "a) que un mito no debe ser jamás interpretado en un sólo nivel [... puesto que] todo mito consiste en el establecimiento de relación entre varios niveles de explicación; b) que un mito no debe ser jamás interpretado solo, sino en su relación con otros mitos que tomados juntos, constituyen un grupo de transformación; y c) que un grupo de mitos no debe ser interpretado solo sino por referencia a otros grupos de mitos y a la etnografía de las sociedades de donde proceden" (1969: 66).

Un sistema de transformaciones se constituye por un grupo de modelos construidos analíticamente para poner de manifiesto la estructura social misma. Un modelo no es en sí mismo la estructura, "pero sí una construcción teórica que permite interpretar la realidad en todos aquellos aspectos que tienen importancia en la investigación en curso". El análisis de estructuras a través de modelos presupone, entre otros aspectos, asumir a la estructura como un sistema en el que la modificación de cualquiera de sus elementos conlleva a una modificación de todos los demás; presupone, igualmente, que "todo modelo pertenece a un grupo de transformaciones, cada una de las cuales corresponde a un modelo de la misma familia, de manera que el conjunto de estas transformaciones constituye un grupo de modelos"; y permite "predecir, a partir de las propiedades anteriores, de qué manera reaccionará el modelo, en caso de que alguno de sus elementos se modifique" (Lévi-Strauss, 1995 (1974): 301).

Los rituales de conquista son mitos representados como dramas culturales que pertenecen a grupos específicos de transformación. Cada representación observa una estructura singular que no adquiere sentido sino una vez devuelta al grupo de sus transformaciones. Los dramas rituales no pueden ser interpretados en sí mismos o por sí mismos como procesos separados, sino como "narraciones que combinan cierto número de elementos aleatorios", es decir, posibilidades paradigmáticas, que se combinan en una secuencia o texto dancístico, cuya individualidad se opone a la de otras representaciones del mismo género o subgénero.

Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli ya habían hecho notar que el estudio de las representaciones de conquista ("danzas de conquista", en su definición) no puede ser constreñido a su descripción general o a su ubicación en el ámbito cultural al que pertenecen. Su investigación solamente adquiere "sentido en un contexto semántico global, en cuyo seno las funciones respectivas se complementan mutuamente [...]". Para ellos, "cada elemento rebasa simbólicamente lo que representa de manera inmediata, ya que su significación implica lo que excluye, lo que elige no representar, esto es lo que transforma. Es necesario, pues, remitirlo al complejo cultural del que forma parte. Allí las operaciones lógicas e inconscientes transforman a distancia las representaciones --por medio de oposiciones, correlaciones, inversiones y sustituciones -- y conforman un sistema de funciones semánticas. Las danzas, al igual que los mitos --concluyen --, más que hablar con los danzantes, conversan entre sí." (1996: 7-30).

A menudo los dramas rituales han sido estudiados sobre todo a través del hecho dancístico, tanto por ser este uno de los códigos que mayor visibilidad tienen dentro de la estructura que define a los primeros, como por la clara y compleja arquitectura teatral que en muchos casos observa. Así, en muchas ocasiones la danza popular americana y europea ha podido aportar un amplio número de casos a ese inmenso repertorio de narraciones épicas y guerreras conformado en torno al teatro evangelizador, los cuales, por sus propias características, han logrado casi fundirse en un mismo tipo de representación, haciendo muy difícil delimitar los contornos del drama y los del hecho dancístico. La dinámica cultural e histórica en la que estos se insertan ha permitido a su vez la constitución de fronteras imprecisas entre un tipo de representación y otra, generando una recreación o un reordenamiento permanente de los elementos narrativos que conforman la estructura de los dramas que podemos hallar en una misma región.

Las Danzas del Caballito Blanco y de David y Goliat que se celebran hoy en el medio rural de Tabasco, son, por ejemplo, dos casos paradigmáticos de representaciones que se encontrarían, respectivamente, en cada uno de los polos a los que alude el sistema de transformaciones dancísticas del que forman parte, no existiendo en lo aparente una vinculación entre sí. En estudios realizados en los noventa se pudo demostrar, sin embargo, que no solo existen nexos estructurales entre ambas, sino que, a la luz de este paradigma teórico y metodológico, cada uno forma parte de un sistema de transformaciones que en el

área de las tierras bajas de Tabasco se intersectan, se integran y terminan por formar un sólo sistema al que la historia y las culturas locales le han conferido la singularidad que hoy es posible identificar y analizar.

Entre los pueblos indígenas de la planicie costera de Tabasco, el grupo de transformaciones incluye, además, un conjunto de representaciones cuya trama las coloca como versiones débiles frente a las del resto del sistema, debido a que la historia regional ha incidido para desposeerlas o limitarlas de ciertos núcleos narrativos que en las demás representaciones aparecen para redondear el mensaje general que transmite la danza. Es el caso, por ejemplo, de la Danza del Caballito, de la comunidad de Buena Vista, localizada en el municipio de Centla, en la que la ausencia de la exégesis popular de la Conquista de México deja sin un sentido aparente a la representación, aunque prevalezcan en ella los demás códigos que en la comunidad contigua de Tamulté de las Sabanas permiten identificar a la Danza del Caballito Blanco como una narración mítico-histórica de la lucha acaecida en el siglo XVI entre españoles e indígenas americanos.

Otro tipo de representaciones en el sistema son aquellos casos que podríamos considerar metafóricamente como fugas dancísticas, es decir, dramas que por sus propias características indudablemente pertenecen al grupo de transformación pero que, a su vez, exhiben evidentes variaciones estructurales. En la comunidad ribereña de Quintín Aráuz, por ejemplo, localizada en las márgenes del río Usumacinta, la cultura local ha transformado con el tiempo una danza originalmente guerrera, épica, de conquista, en un sencillo y coloquial relato sobre la presencia de un extranjero negro que llega a una comunidad indígena, el cual sorprende a la población por el color de su piel. En este ejemplo, la función ritual que cumple la danza en el contexto festivo y religioso de la localidad no es muy distinta a la que desarrollan las otras representaciones del sistema en sus ámbitos de celebración respectivos, pero, a diferencia del caso anterior en donde la supresión de códigos deriva en una indefinición de sentido, la modificación parcial de los códigos y núcleos narrativos de la Danza del Caballito y el Negrito de esta comunidad reorienta su sentido general, alejándola parcialmente de la temática fundamental que liga al resto de las representaciones, sobre todo de aquellas relacionadas con las narraciones bíblicas.

Por otra parte, y como podremos observar en el siguiente apartado, este sistema de transformaciones ha incorporado, en la región contigua de los altos de Chiapas, una tercera veta dramático-dancística, la cual se encuentra basada en legendarios conflictos mitológicos entre el tigre-jaguar y distintos personajes que devienen de la antigua cosmología indígena local o regional. Dicho proceso pudo ser posible debido a la pre-existencia de representaciones indígenas en las que prevalecía un núcleo narrativo donde el argumento central era la oposición entre dos fuerzas antagónicas, sean de carácter humano, animal o sobrenatural, que por alguna razón entraban en confrontación.

Hoy no es fácil distinguir totalmente los contenidos correspondientes a cada uno de estos subgéneros dancístico-teatrales, porque, en primer lugar, la mixtura que se ha generado en ellos ha configurado un nuevo campo de sentido que determina el papel y la función de cada personaje, y, en segundo, porque en nuestros días existen muy pocos casos de dramas rituales indígenas en los que aun prevalezca esa vieja tradición de contenidos y de manifestaciones dramáticas. Tal situación ha obligado al investigador a leer entrelíneas el sentido profundo que algunos episodios de estos nuevos dramas encierran y a construir interpretaciones que si bien tienen un carácter conclusivo, nunca dejan de tener un sesgo hipotético y conjetural.

En la región del bajo Usuamacinta actualmente tiene lugar, sin embargo, una danza-drama de carácter venatorio, la danza del Pochó, que al parecer tuvo una gran difusión en el área maya, y que en nuestros días solo se representa en tres comunidades de la zona. Por sus propias características, esta manifestación puede ser ubicada como parte de uno de los subgéneros que confluyen en este gran sistema de transformaciones dramáticas que hasta aquí hemos descrito, aunque su posición en el subgénero al que originalmente corresponde (el del tigre-jaguar) implica cierto grado de polaridad respecto a las gestas de conquista. Es decir, aunque todavía no me es posible precisar en su totalidad todas las características que este subgénero implica, me parece que actualmente es posible afirmar que la danza del Pochó forma parte de un subsistema de transformaciones basado en cierto paradigma de conflictividad entre el tigre-jaguar y un segundo grupo de personajes, en el que predomina una oposición fundamental que ubica, por un lado, todos aquellos dramas que pueden ser definidos por su carácter intercultural y, por otro, los de tipo intracultural. Estos últimos dramatizan el papel ritual que juega el tigre-jaguar en el aseguramiento de la reproducción comunitaria, así como en la vinculación con el mundo sobrenatural y con el entorno ecológico, en oposición a las confrontaciones épicas, religiosas, militares e interétnicas del gran género de danzas de conquista.

Veamos pues en los siguientes apartados cómo opera empíricamente este sistema de relaciones.

LA LÓGICA SIMBÓLICA DE UN SISTEMA DE TRANSFORMACIONES

En 1990 inicié un conjunto de estudios en torno a las diferentes danzas-drama que prevalecen entre los maya-chontales que habitan de Tabasco, con el propósito de analizar el papel que juegan en el plano de las comunidades seleccionadas, dar cuenta de algunos de los procesos de transformación que han seguido a lo largo de su historia y conocer su distribución e importancia en el contexto regional.

A partir de la información que había acumulado sobre la región en investigaciones anteriores, seleccioné dos casos correspondientes a igual número de subgéneros de las Danzas de Conquista: la Danza del Caballito Blanco y la de David y Goliat, por constituir ejemplos sólidos de representaciones épicas y guerreras que expresaban conflictos interétnicos y religiosos entre dos o más grupos cultural e históricamente identificados, uno de los cuales terminaba por someter a su (o sus) contrincante(s).

En esos años suponía que cada representación aludía a un conflicto distinto y que, si bien formaban parte de ese gran conjunto de danzas que se refieren en lo general a algún hecho de conquista, no veía que pudiera existir un vínculo temático entre ambas danzas. El tiempo y el análisis me habrían de demostrar todo lo contrario, llevándome a observar, por una parte, cómo en ciertos escenarios festivos y comunitarios lo singular se tornaba común a distintas representaciones, es decir, aparecía como una constante tanto en las danzas del Caballito como en las de David y Goliat, y por otra, que en algunos contextos ambas tramas se entretejían en una sola urdimbre para anudar de manera definitiva signos, símbolos, campos semánticos y núcleos narrativos que a primera vista aparecían inconexos.

Al reunir datos adicionales sobre otras Danzas del Caballito (Subgénero 1) que encontramos en la región fue posible observar que el sistema de transformaciones en el que éstas insertan, cuando menos en el estado de Tabasco, gira en torno a tres personajes que, a su vez, expresan, dependiendo del contexto dancístico, conflictos interétnicos y religiosos temáticamente distintos pero estructuralmente similares: mientras que en la comunidad de Tecoluta la tríada Caballito-Santiago, Niño David y Gigante Goliat aluden al añejo antagonismo bíblico entre israelitas y filisteos, en la de Tamulté de las Sabanas, la Máscara y el Caballito-Jinete-Español rememoran los hechos de la Conquista de México, mediante una conjunción de símbolos, atuendos, expresiones musicales, coreográficas y gestuales sumamente sencillas y limitadas. En efecto, al asumirse explícitamente como indígenas, los chontales de Tamulté en la actualidad se ven a sí mismos --a través del personaje de la Máscara-- como uno de los tantos pueblos vencidos. La trilogía Máscara-Indígena-Derrotado es un estigma que prevalece tanto en su conciencia cotidiana como en los mitos que narran la antigua derrota militar. Más aún, sus propios relatos mítico-históricos recuerdan permanentemente la sustitución del antiguo culto a una de sus deidades más importantes, Cantepec,

por el que, desde hace cinco siglos, ha pregonado el cristianismo en suelo americano.

En contraparte, la figura del caballito asociada con el español, es identificada como una entidad casi reverencial, animada y vital. El trato de privilegio que se le concede cada año en la fiesta patronal del pueblo, alimentándolo con pastura, maíz y agua, da una idea de la importancia que se le asigna, no sólo al animal en sí mismo, sino a lo que éste verdaderamente representa para los indígenas: Caballito-Español-Victoria. Los símbolos exhibidos en el cuerpo del animal no dejan lugar para la duda: es él quien lleva apostado su pecho con el emblema de la cruz y quien porta sobre su lomo al jinete con la espada ensangrentada, que remite a la herida del adversario.

La oposición étnica expresada en la danza por ambos personajes tiene su correlato en los símbolos religiosos que cada uno ostenta. La vinculación que prevalece entre la cruz y el Caballito-Jinete, puede equipararse a la que se establece entre la máscara de madera y el indígena. Para explicar esta última relación es necesario recurrir, sin embargo, a otras danzas que forman parte del sistema de transformaciones al que pertenece la del Caballito Blanco. Aunque, en Tamulté, los ejecutantes del drama no se explican la procedencia de la máscara ni los rasgos que la caracterizan, en algunas comunidades del área ésta corresponde a la figura bíblica del Gigante Goliat, cuya imagen es asociada con la infidelidad y la idolatría del pueblo filisteo. En estas danzas la relación de oposición más importante, que por lo demás pone de manifiesto otro tipo de conflicto intercultural y religioso, se establece precisamente entre el Gigante Goliat y el Niño David. Tal es el caso de la danza conocida como "Baila Gigante", que se realiza en Tecoluta, cuya trama es representada por los dos personajes aludidos y un Caballito-Jinete, a quien, en los relatos míticos locales, se le asocia con el Apóstol Santiago. En esta danza la máscara que porta Goliat es muy similar, aunque más estilizada, a la que lleva el "indígena" dentro del drama que se representa en Tamulté.

Visto el personaje desde una perspectiva semántica observamos que los mismos atributos que se le adjudican a Goliat son los que caracterizan a la Máscara de la Danza del Caballito Blanco. Uno y otro son los portadores de la "falsa religión", constituyen las partes que antagonizan con los representantes de una cultura rival y terminan siendo sometidos por sus adversarios. La presencia de la máscara del Gigante Goliat en la danza de Tamulté no parece ser un hecho azaroso, sino el resultado de un proceso histórico de sustitución en el que ciertas manifestaciones dancísticas rituales de los maya-chontales fueron suplantadas por aquellas traídas de España en el intento por acabar con los antiguos cultos indígenas a sus deidades ancestrales.

Entre las versiones de Tecoluta y la de Tamulté, que bien pueden colocarse como puntos extremos de la serie de Danzas del Caballito que prevalecen en la región, encontramos, además, un grupo más o menos reducido de casos cuyas temáticas son variaciones dentro de ese *continuum* que va de un extremo al otro. Tales son

los casos de la Danza del Caballito de Quintín Aráuz, en donde el papel de la Máscara es asumido por un Negrito que en las exégesis locales es visto como un extranjero, o la del Caballito de Buena Vista, en la que aparecen los mismo personajes que en Tamulté pero sin que éstos sean asociados a los hechos de la Conquista de México.

Por otra parte, la presencia del tema del conflicto mediterráneo entre filisteos e israelitas en las Danzas del Caballito, tiende un puente entre este sistema de transformaciones y aquél del que la Danza de David y Goliat forma parte (Subgénero 2). Dichas relaciones no nada más quedaron suficientemente explicitadas a partir de los estudios realizados de uno de estos dramas en la comunidad de Cúlico, sino que, además me permitieron considerar la hipótesis de que, debido a la dinámica cultural e histórica que les ha caracterizado, en la actualidad ambos sistemas han terminado por configurar uno solo. El análisis y la comparación de las representaciones que tienen lugar en Tecoluta y Cúlico así lo parecen confirmar, pues muestran que entre los personajes de David y el Caballito de la primera localidad existe una relación muy similar a la que opera entre los personajes de David, San Miguel Arcángel y los Garrabaceros de Cúlico. En ambas danzas está presente un santo que contribuye a lograr la victoria del héroe; de igual manera, hay un personaje ligado al caballo, cuyo papel, en todas las representaciones, está asociado al bando vencedor. Así, mientras que en Cúlico encontramos dos tipos de actores (San Miguel y los Garrabaceros) que cumplen una función de ayuda con respecto a David, en Tecoluta estas figuras de ayudantes sobrenaturales se reducen a un solo personaje, el Caballito. Lo mismo podemos afirmar del Gigante Goliat quien en Tecoluta condensa los diversos mensajes que en la danza de Cúlico están repartidos entre el Gigante, el Dragón-Lagarto y el Capitán Luzbel.

Muy diferente es el papel del Rey David, el cual tiene asignado un rol específico en ambas representaciones. Su relación de transformación no está dada, por consiguiente, al interior de éstas, sino en función del jinete español que resulta victorioso en la Danza del Caballito Blanco de Tamulté de las Sabanas. No cabe duda, sin embargo, que este es el caso de transformación más extremo dentro de todo el sistema. El diálogo que se establece entre esta danza y la de David y Goliat es equiparable al que dos personas podrían entablar ubicadas al principio y al final de una misma hilera.

Al estudiar la Danza de David y Goliat dentro de este conjunto de transformaciones sistemáticas, es posible comprender cómo sus elementos adquieren una significación adicional por las relaciones de transformación que se establecen en el diálogo con las otras danzas. Si nos remitimos a los análisis precedentes, queda claro que entre los distintos personajes de las representaciones existen dos ejes de transformación con las siguientes características:

SISTEMA DE TRANSFORMACIONES
ASOCIADO A LAS DANZAS DE DAVID-GOLIAT/
CONQUISTADORES ESPAÑOLES-INDÍGENAS AMERICANOS EN TABASCO
(Versiones principales)

CÚLICO	TECOLUTA	TAMULTÉ DE LAS S.	
Capitán Luzbel Dragón-Lagarto Gigante Goliat	Gigante Goliat	Máscara/Indígena	**Derrota**

← Primer eje de transformaciones sistémicas →

CÚLICO	TECOLUTA	TAMULTÉ DE LAS S.	
David San Miguel Arcángel Garrabaceros	David Santiago Apóstol Caballito-Jinete	Español Caballito - Jinete	**Triunfo**

← Segundo eje de transformaciones sistémicas →

Finalmente, estas relaciones nos permiten argumentar que en la mentalidad de los evangelizadores de esta región no nada más estuvo presente la idea de enseñar a las poblaciones de la zona diversos mensajes catequéticos a través de las danzas, sino que estas mismas les sirvieron como escenario para representar el drama histórico del sometimiento indígena por los españoles. Si somos consecuentes con los mensajes que este grupo de transformaciones dancísticas transmiten en conjunto, es posible concluir, entonces, que en la Danza de David y Goliat de Cúlico el conflicto intercultural y religioso entre los pueblos filisteo e israelita alude igualmente, por relación metafórica, a la confrontación histórica entre las poblaciones nativas de México y los conquistadores españoles del siglo XVI.

Para confirmar esta tesis se parte del supuesto de que el sistema de transformaciones exhibe una evidente relación de asociación entre los elementos de las distintas representaciones que en él se agrupan. Siendo así, Goliat mantiene una relación de transformación con el personaje del indígena americano, similar a la que prevalece en el bando contrario entre David y la figura del conquistador español; aunque el primero se presente como el defensor de un territorio y el segundo como un invasor con intenciones de conquista.

LAS FRONTERAS DE UN SISTEMA DE TRANSFORMACIONES

Las representaciones de la Danza de David y Goliat reportadas por otros estudiosos y viajeros ocasionales en el contiguo estado de Chiapas, además de ratificar o ampliar las hipótesis anteriores, me han permitido observar que, dentro de un sistema de transformaciones más amplio de carácter transregional, el campo semántico que encierra el drama del gigante filisteo y el niño David alude a otro tipo de conflictos interétnicos y religiosos que, si bien mantiene elementos básicos de las representaciones de la zona maya de Tabasco, también incorpora elementos dramatizados de la mitología indígena local, así como expresiones de las gestas mediterráneas entre moros y cristianos, e introduce al mismo caballo-jinete que en esta zona es identificado con los santos venerados regionalmente. En este sentido, las representaciones de esa área no solo mantienen un *continumm* narrativo respecto a los ejes temáticos del sistema hasta ahora analizado, sino que abren otras posibilidades temáticas de análisis al presentar núcleos narrativos que al parecer forman parte de otros grupos de transformación.

Efectivamente, en Ocozocuautla, por ejemplo, comunidad zoque localizada en las cercanías de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, la representación que tiene lugar en el carnaval del pueblo pone de manifiesto no sólo la confrontación mítica de David contra Goliat, sino la batalla entablada entre personajes mitológicos de la cosmogonía indígena, como el tigre-jaguar y el mono sagrado, que en este escenario representa a San Miguel Arcángel. De igual manera incorpora a un conjunto de personajes que intervienen al lado de David (a quien se le asocia con San Bernabé), como el Mahoma de San Antonio Abad, el Mahoma de Cochí o de la Natividad, el Mahoma del Caballito o de Santo Domingo, un primer capitán, un sobrecapitán y dos enlistonados. En contraparte, la danza cuenta no con uno sino con dos Goliat, uno de los cuales es el tigre, también llamado Mahoma Islam, y el segundo Goliat o Mahoma Filisteo, así como con un grupo de vaqueros o shores.

Tal como lo señala Tovar (1987), ambos grupos mantienen confrontaciones o batallas en diferentes momentos de la representación, en las cuales, a diferencia de las versiones más cercanas de esta misma región, los monos, es decir las huestes asociadas con San Miguel, y mahoma de San Antonio, mueren en la batalla vencidos por los shores o vaqueros, al igual que el tigre (Mahoma Islam) y el gigante Goliat (el Mahoma Filisteo), al ser golpeados por la piedra de David-San Bernabé y posteriormente ser decapitados.

Muy diferente es el caso de la representación que tiene lugar en la comunidad cercana de San Fernando en donde el mono, de acuerdo con el mito, viola al tigre y entonces este último lo mata. Díaz Gómez (1992) ha señalado que el mito del tigre y el mono se encuentra plenamente dramatizado en la danza, incorporándose a una historia legendaria, la de David y Goliat, que sorprendentemente es contextualizada en la selva. Según las historias locales, en este lugar habitan dos

gigantes léperos que hacen diabluras y persiguen permanentemente a David, azuzándolo y molestándolo con burlas fálicas.

En la danza de San Fernando la importancia del mito del mono y el tigre no sólo se expresa en su carácter exegético, sino en la preeminencia que adopta el relato entre los códigos que guían la representación. El mito realmente se encuentra representado en la danza al punto que determina en gran parte la orientación de sus acciones. Sin embargo, es importante señalar que ciertos núcleos narrativos han ido cambiando con el paso del tiempo modificando parcialmente el sentido de la danza. Los ancianos comentan, por ejemplo, que antes no había combate entre el tigre y el mono, sino que este "jugaba con el tigre y con engaños lo violaba y entonces el jaguar mataba a su agresor y después moría en manos de los variteros. Hoy, ambos animales entablan una pelea "y luego bailan antes de que el tigre se deje engañar por su adversario y le permita treparse en su lomo. Al final [...] el carnívoro deja al mono, cae al suelo y en ningún momento se ve que agreda o mate a su enemigo" (Díaz Gómez, 1992).

EL TIGRE-JAGUAR EN LAS DANZAS DE CONQUISTA DEL AREA ZOQUE DE CHIAPAS

OCOZOCUAUTLA	SAN FERNANDO	
DAVID DE SAN BERNABÉ	DAVID	
MONITOS DE SAN MIGUEL	MONO	VICTORIA
ENLISTONADOS	VARITEROS	

PRIMER EJE DE TRANSFORMACIONES

Los ejemplos anteriores permiten hacer notar que, a diferencia de las representaciones de los mayas-chontales, las danzas relacionadas con las confrontaciones bíblicas entre David y Goliat de esta región reposan en tres ejes temáticos, uno de los cuales aparentemente se encuentra ausente de las danzas-drama del territorio tabasqueño: el conflicto mitológico entre el tigre y el mono. De igual forma nos dejan entrever que el drama de la Conquista de México expresado en la relación de oposición existente entre el Caballo y el Gigante Goliat o el indígena americano, en este contexto se presenta con una evidente debilidad

semántica, ya sea por la importancia que adopta la lucha entablada entre el mono y el tigre o por la presencia de otros grupos en conflicto, como los shores y los variteros, cuyo papel le confiere características adicionales a la representación.

EL TIGRE-JAGUAR EN LAS DANZAS DE CONQUISTA DEL AREA ZOQUE DE CHIAPAS

OCOZOCUAUTLA	SAN FERNANDO
MAHOMA DE SAN ANTONIO	GIGANTE
MAHOMA DE COCHI-NAVIDAD-CERDO	
CABALLITO-SANTO DOMINGO	DERROTA
SHORES-VAQUEROS	SHURES-PERRO-COYOTE
TIGRE DE SAN JUAN CAPORAL	TIGRE

← SEGUNDO EJE DE TRANSFORMACIONES →

Sin pretender aquí profundizar demasiado en las características e implicaciones de este sistema de transformaciones, es importante observar, sin embargo, que su análisis no solo permite complementar y ampliar la interpretación que hemos logrado de los diferentes modelos de danzas de conquista que encontramos entre los mayas de las tierras bajas, sino que, como lo veremos en el siguiente apartado, nos permite formular la hipótesis de que los rituales de carnaval de las poblaciones del Bajo Usumacinta forman parte de un grupo de antiguas representaciones indígenas cuya trama deriva de la ritualización de mitos, como los del tigre y el mono, los cuales han sido olvidados en dichos contextos. Si seguimos esta perspectiva es posible plantear entonces que mitos como el del tigre y el mono forman parte de un grupo específico de transformaciones que tiene como sustrato un conflicto entre el hombre y el jaguar o entre el jaguar y cierta fauna sagrada asociada con divinidades ancestrales, el cual se materializa en diferentes expresiones rituales que prevalecen sobre todo en numerosas culturas del centro sur de México.

DANZAS-DRAMA ASOCIADAS AL COMPLEJO DEL TIGRE-JAGUAR EN EL BAJO USUMACINTA

El estudio pormenorizado de las representaciones de Conquista que hemos realizado hasta ahora entre los mayas chontales de Tabasco nos ha permitido conformar un modelo analítico destinado a explicar cómo opera en la cosmovisión de algunas poblaciones indígenas de la zona un intrincado sistema de representaciones del mundo dentro del cual la épica histórica y los conflictos cosmológicos juegan un papel fundamental. Este modelo interpretativo ha puesto de manifiesto, por un lado, la manera en que las poblaciones indígenas incorporaron en su sistema de creencias algunos de los conceptos judeo cristianos del ordenamiento del cosmos y, por otro, la manera en que conciben localmente los hechos históricos relacionados con la confrontación civilizatoria entre los pueblos americanos y los pueblos mediterráneos. También ha hecho visibles las exégesis nativas sobre la transculturación, el reordenamiento permanente de los sistemas de representaciones y su expresión tanto en los hechos de la actividad pública comunitaria como en los de la vida privada.

La identificación y conceptualización de los dramas rituales de conquista tiene, por consiguiente, su fundamento en las relaciones de conflicto expresadas en textos ceremoniales de carácter público que de manera regular se desarrollan como hechos dancísticos en las grandes celebraciones populares, ya sea laicas o religiosas. De esta manera, los estudios previos han puesto de relieve la preeminencia que tiene en las comunidades indígenas de la zona el sistema ritual que se construye a partir de la representación del conflicto mitológico entre filisteos e israelitas, como en el que opone a los indígenas americanos con los europeos.

Esta perspectiva también ha permitido comprender de mejor manera un campo de representaciones y significados aparentemente disímbolos y contradictorios en el que, por ejemplo, la figura del Gigante Goliat cambia de un contexto poblacional a otro, modificando su carácter de antiguo guerrero filisteo por el del indígena americano, y ser asociado a la vez con los santos del catolicismo, así como vinculársele con Mahoma, el tigre-jaguar y con los mismos shores o vaqueros chiapanecos.

Indudablemente, muchas de las confrontaciones entre tigres y monos de los carnavales de Chiapas forman parte indudablemente de un gran sistema de transformaciones en el que predomina la lógica guerrera del antiguo teatro evangelizador y la de los rituales de conquista contemporáneos, tal y como hoy los conocemos. Sin embargo, estos episodios de conflicto aluden también a un complejo simbólico adicional donde el jaguar, el hombre y otros animales sagrados de la mitología antigua juegan un papel central o forman parte de otros ordenamientos discursivos derivados de lo que fue la cosmología indígena mesoamericana. Como sucede con los contenidos del teatro evangelizador, los mitos y rituales asociados al tigre-jaguar que encontramos en nuestros días no

sólo muestran una sofisticada estructura de significación producto de la actualización permanente de sentido que ha operado en el pensamiento religioso indígena y mestizo, sino también una interesante fusión de elementos históricos cuya polisemia se debate entre la diversidad de contenidos y la contradicción existente entre los mismos. En este sentido, no resulta extraño que el tigre-jaguar de los dramas indígenas que hoy podemos analizar entre los zoques, formen parte de las fuerzas asociadas al héroe filisteo Goliat y demás correligionarios, los cuales mantienen un permanente conflicto con las huestes de David y el Caballito-Jinete, fiel representante en este contexto de la imagen de Santo Domingo.

El complejo simbólico del tigre-jaguar abre una gran cantidad de interrogantes para la investigación etnológica, pues su inserción en los contextos rituales del área maya y zoque de Tabasco y Chiapas lo ubican tanto en los rituales de conquista como en escenarios festivos singulares, entre los que se encuentran los propios carnavales del área, las ceremonias agrícolas de petición de lluvias y los cultos a deidades del agua, los cerros y el maíz. En estos escenarios el jaguar escenifica mitológicas confrontaciones rituales con personajes humanos, semihumanos o animales en las que habitualmente es vencido por pertenecer a las fuerzas nefastas que representan a la idolatría, a las deidades primigenias o nativas, a la fauna salvaje no-domesticada, o a ciertos elementos numinosos asociados con el mal. En dichas confrontaciones el tigre-jaguar lucha con el hombre investido de guerrero indígena, con el mono que lo ultraja y lo viola, con seres numinosos y naturales que dramatizan su cacería y posterior castramiento, con el venado que lucha contra el Gigante y el tigre, así como con los toros de petate, aparente metáfora de la población española, frente a los cuales muere después de una encarnizada lucha.

Este conjunto de dramatizaciones implica por si mismo un sistema de transformaciones específico que trasciende por supuesto los territorios y pueblos que en este estudio aludimos, y que evidentemente es necesario analizar. Dadas las características que encierra, y, al igual que los demás sistemas que hemos mencionado, su investigación implica no sólo un detallado conocimiento de los distintos casos que lo conforman, sino un cuidadoso estudio de la manera en que este conjunto de representaciones dialoga y se retroalimenta con las de otros grupos de transformación. En síntesis, el Tigre-Jaguar-Victima-Derrotado-Numinoso-Indígena es aquí, en efecto, un símbolo que replantea y modifica la antigua concepción que se tenía de este personaje en la vieja cosmología maya, al igual que un paradójico referente del sometimiento cultural impuesto a los indígenas durante la etapa colonial. Resultaría importante saber en consecuencia cómo se manifiesta este hecho en cada caso, así como conocer en forma detallada aquellas representaciones que aun guardan en su estructura dramática contenidos relacionados con la vieja cosmovisión nativa como, por ejemplo, la danza del Pochó.

En páginas anteriores, en efecto, mencionamos la existencia de ciertas representaciones rituales que tienen lugar en poblaciones de antigua presencia maya chontal, como Tenosique, Boca del Cerro y Rancho Grande, localizadas en

la cuenca baja del río Usumacinta, en donde todavía es factible apreciar, dentro del marco de las celebraciones de carnaval, uno de los escasos dramas que existen hoy en Tabasco y que tiene como fundamento narrativo la confrontación del tigre con ciertos personajes de abigarrado y natural atavío (los cojóes), con los cuales el felino se enfrenta hasta caer derrotado por sus enemigos. Dependiendo de la versión o de la localidad en la que se ejecuta el drama, el tigre, además de ser perseguido y derrotado por su adversario, es cazado y capado en medio de las burlas fálicas y de júbilo que profiere su contrincante, mientras que un conjunto de mujeres baila a su alrededor para concluir el drama.

Esta representación, denominada localmente como Danza o Juego del Pochó, se lleva a cabo en Tenosique, paralelamente a otras actividades festivas que tienen lugar en la población por espacio de seis semanas, aproximadamente, entre el 20 de enero, día dedicado a San Sebastián, y el miércoles de ceniza, fecha en la que concluye la fiesta. Tal como fue impuesto por las tradiciones carnavalescas europeas, el periodo en el que se desarrolla el carnaval es considerado por los pobladores del lugar como una época de liberación del mal, la cual puede resultar no solo riesgosa sino mortal.

A diferencia de Tenosique, en Boca del Cerro y en Rancho Grande, dos comunidades vecinas de carácter rural, la danza del Pochó es la actividad central y exclusiva del carnaval. En la primera prevalece una versión de la danza mucho más completa y antigua, y, en el marco del sistema de transformaciones al que pertenecen, ambas representaciones evidencian contar con una mayor riqueza narrativa.

Hasta el momento no existía ningún trabajo de análisis que intentara esclarecer el sentido que encierran dichas representaciones carnavalescas. Más aun, salvo algún relato costumbrista (Bartlett, 1984) o ciertas aproximaciones minimalistas, no había una sola descripción etnográfica pormenorizada que diera cuenta 1) del complejo semántico contenido en el drama; 2) de sus relaciones con el resto de las tradiciones festivas que participan de tan vasta celebración; 3) de los vínculos existentes entre ésta y otras representaciones, y 4) mucho menos del contexto histórico en el que éstas han tenido un lugar. Algunos investigadores habían planteado interpretaciones parciales que intentaban ligar estas danzas con las manifestaciones dramáticas más importantes expresadas en antiguos textos mayas, como el Popol Vuh y el Rabinal Achí (p.e. Rivera, 1986 ms.), o con representaciones del ciclo del jaguar presente en casi toda Mesoamérica, partiendo de elementos aislados contenidos en alguno de sus códigos más significativos (p.e. Pérez, 2003: 63-67).

Tanto en Tenosique como en las demás comunidades del Usumacinta que hemos mencionado, la danza del Pochó implica un peculiar conflicto entre un grupo de tigres y ciertos personajes de peculiar atavío, con los cuales se confronta hasta generar un inesperado desenlace. La danza, sin embargo, no es explicable por sí misma, pues ha adquirido un *plus* de significación al formar parte de una

celebración más amplia, el carnaval de la población, que la ha dotado de nuevos contenidos rituales, creencias, discursos exegéticos, estructuras de celebración, normas e, incluso, espacios festivos. De esta manera, El Pochó se ha redimensionado con el tiempo al formar parte de una manifestación festiva que año con año se nutre de nuevos elementos, los cuales, sin embargo, han permeado más la estructura general del carnaval, que la propia representación de la danza.

Cuando me propuse estudiar la danza del Pochó asumí que la investigación tenía que seguir la ruta de análisis planteada en parágrafos anteriores, tanto en su perspectiva teórica como metodológica. Me interesaba entonces poder sustentar una investigación mucho más comprensiva e intensiva de esta manifestación, lo cual no solo requería abordarla confrontando cada uno de los casos previamente referidos, sino estudiarla, por un lado, a la luz del sistema de transformaciones del que forma parte y, por otro, en una sucesión de contextos históricos de carácter local a partir de los cuales ésta deja de ser un drama ritual de contenidos propios para sumarse al ciclo ritual anual de carácter comunitario bajo el velo de una celebración aparentemente transgresiva, lúdica y jocosa determinada por la bipolaridad carnaval-cuaresma. Si bien, de antemano sabía que dicho proceso había resemantizado este drama ritual y lo había reubicado y actualizado dentro de una cosmovisión marcada por la lógica del multiculturalismo regional y la acción festiva de tintes carnavalescos, me propuse encontrar una vía para entender la dinámica de cambio y continuidad que siguen los procesos culturales en la zona, al igual que la complejidad simbólica que encierra cada caso.

Para llevar a cabo la investigación contenida en esta obra, partí de varios supuestos que aquí quiero hacer manifiestos, pues hacen explícitas no sólo las hipótesis que he planteado en mis indagaciones, sino, sobre todo, los derroteros de estudio que he seguido en este trabajo, así como las principales preguntas de las que he partido. En estos términos, los supuestos son los siguientes:

1) La Danza del Pochó forma parte del complejo simbólico-religioso del tigre-jaguar presente hoy en la mayor parte de las culturas indígenas del área maya.

2) El complejo simbólico-religioso relacionado con esta figura mítica fue reelaborado y resignificado desde la época colonial hasta nuestros días, fundiéndose además con diversas tradiciones narrativas, rituales y festivas no indígenas que contribuyeron a configurar contextos expresivos alternos, como el de los rituales de conquista, en donde el tigre-jaguar juega un papel fundamental

3) La danza del Pochó forma parte de un grupo específico de representaciones dramáticas y dancísticas en las cuales prevalece un núcleo narrativo basado en un conflicto mitológico entre el tigre-jaguar y ciertos seres de carácter humano, semihumano o animal, algunos de ellos representantes del antiguo bestiario sagrado del mundo maya y zoque.

4) Por las características particulares que lo distinguen, el drama contenido en el Pochó es un caso límite dentro de las representaciones relacionadas con el tigre-jaguar, pues si bien implica un escenario ctópico de conflicto entre fuerzas visiblemente terrenas, éstas no forman parte, en una primera instancia, de aquellos contextos guerreros ligados a los rituales de conquista en los que explícitamente se oponen sociedades, grupos culturales, cultos religiosos e instituciones totalmente distintas, y dentro de los cuales el tigre-jaguar generalmente tiene una presencia muy definida.

5) Las danzas del Pochó de los pueblos ubicados en la Cuenca Baja del Usuamacinta (Tenosique, Boca del Cerro y Rancho Grande) constituyen un sub-grupo de transformaciones en sí mismo, pues la semejanza de sus textos rituales no sólo mantienen profundas afinidades entre sí, sino que éstos permiten explicarse mutuamente dado que sus elementos narrativos mantienen profundas correspondencias y un diálogo sociológico permanente (sobre este punto volveremos más adelante).

6) La ausencia de datos que pesa sobre las tres representaciones del Pochó abrió para mí una nueva etapa de investigaciones en el estudio de los rituales de conquista, pues me pareció que era fundamental describir y analizar con toda profundidad estas manifestaciones extremas de los conflictos mitológicos que son dramatizados hoy en lo que fue una parte de la antigua región maya-chontal de Tabasco (los cuales giran en torno al complejo del tigre-jaguar), para poder estudiar posteriormente con mayores elementos aquellas representaciones del viejo teatro evangelizador donde todos estos elementos se fusionan (Véanse los casos de Tabasco y Chiapas anteriormente referidos).

7) Dada la importancia histórica y regional de Tenosique, y debido a las multideterminaciones socioculturales que pesan sobre esta población, así como por la complejidad y la importancia que tiene el drama del Pochó en la comunidad, consideré pertienente estudiar a profundidad primero este caso, y tomar como referentes los dos restantes (Boca del Cerro y Rancho Grande), con el objeto documentar lo mejor posible una de las tres representaciones existentes en el área.

8) Debido a que la fiesta del carnaval de Tenosique es el marco social en el que actualmente se reproduce El Pochó, y ya que el tiempo ha obrado para generar una intricada relación entre uno y el otro, fue necesario llevar a cabo un cuidadoso estudio de ambas manifestaciones festivas para poder comprender tanto el contexto propio que la dramatización de El Pochó encierra, como su papel en el ámbito comunitario más general, particularmente en el de carácter festivo.

9) Por las características que guarda el carnaval de Tenosique, la investigación del Pochó implicó, por consiguiente, una deconstrucción inicial de los

discursos habituales propuestos para el análisis del carnaval, así como una revisión crítica de algunos de los documentos centrales que han tratado de describirlo o interpretarlo. El resultado es, pues, un trabajo etnológico y etnográfico que busca documentar y, a su vez, encontrar ciertas rutas de explicación de una manifestación cultural compleja que no puede resisitir una sola interpretación, pues su numinosidad exige el concurso de diferentes miradas analíticas. Lo que expongo aquí es, por consiguiente, una mirada de lo posible.

SEGUNDA PARTE

REPLANTEAMIENTOS Y RUPTURAS DISCURSIVAS EN EL ANÁLISIS DE LOS CARNAVALES INDÍGENAS MEXICANOS

Cada sociedad tiene su tiempo propio y su historia; cada una se sitúa en una teoría de la historia y se organiza alrededor de un dominio del calendario; toda cultura se construye alrededor de un sentido del tiempo; todo trabajo del hombre es pensado como un tiempo cristalizado, como una aceleración del que sigue la naturaleza.[3]

Jacques Atalli

RECONSIDERACIONES SOBRE UN TEMA DE ESTUDIO

Hace poco más de una década afirmaba en un artículo dedicado al estudio del carnaval en México y sus transformaciones que "el complejo festivo que conforma esta celebración, si bien fue introducido a México durante la Colonia a partir de un esquema de ritos y ceremonias que lo hacen un todo integrado, es decir, una fiesta *per se* cuyo sentido se ha construido dentro de un ciclo ritual anual con características propias en el contexto europeo, el proceso de su asimilación a la realidad cultural nacional siguió derroteros muy distintos que con el tiempo terminaron por asociarlo a dimensiones rituales en las que adquirieron un nuevo sentido. Es decir, en este proceso se consolidó una amalgama de elementos ceremoniales particularmente funcionales para los distintos grupos étnicos que los asumieron, permitiendo, así, adaptar la estructura de una fiesta ya de por sí multideterminada por la historia y la diversidad étnica europea, a nuevos contextos socioculturales tanto urbanos como rurales, tal es el caso de de las celebraciones religiosas que giran en torno a las comparsas de huehues, huehuetones, viejos, viejas y huehuenches, propias del tiempo de carnaval; la rememoración y culto en torno a los muertos en el mes de noviembre; los rituales católicos dedicados a la conmemoración de la muerte y resurrección de Jesucristo; y algunas fiestas patronales (Rubio y Ortíz, 1996: 216).

A casi 12 años de distancia, una nueva lectura de estos datos, ligada con la revisión de otros casos de estudio, me ha llevado a reconsiderar cuidadosamente

[3] *Historias del tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985. p. 10

estas afirmaciones, pues en ellas se encuentran implícitas algunas opiniones que siguen prevaleciendo todavía en la literatura etnológica, en las cuales persiste una tendencia de análisis que ve a la fiesta del carnaval no sólo como un fenómeno socio histórico acotado y homogéneo, sino como un complejo festivo plenamente delimitado conceptualmente y de características más o menos establecidas.

La literatura contemporánea en torno al tema ha puesto de manifiesto tanto el enorme interés que antropólogos e historiadores han desarrollado en las últimas décadas para estudiar sus distintas dimensiones, como los diferentes caminos de análisis que se han abierto en Europa y América en el terreno de la interpretación y en el del registro de datos. La acumulación de esta masa crítica de trabajos nos ha llevado a relativizar, así, algunas de nuestras aseveraciones y conocimientos anteriores o a plantearnos nuevas preguntas sobre una gran cantidad de tópicos.

Uno de los aspectos capitales, por ejemplo, y además punto de partida para su delimitación teórica, que ha sido necesario reflexionar nuevamente, es si, a la luz de toda la información histórica y etnológica acumulada es factible confirmar la particularidad del carnaval como un hecho festivo específico o si, por el contrario, más bien es necesario asumirlo como un conjunto de celebraciones públicas de naturaleza muy diversa en cuya estructura han cristalizado algunos elementos socioculturales más o menos comunes de orden carnavalesco.

Los estudios históricos sobre el carnaval han permitido confirmar, por lo demás, la riqueza de elementos y los matices que esta fiesta ha adquirido desde la Edad Media en Europa, y señalar que no sólo los cultos y los grandes rituales públicos de la antigüedad mediterránea contribuyeron a configurar sus contenidos históricos, sino también las culturas del centro y norte del continente. En este sentido, el carnaval tiene que ser entendido, por consiguiente, como una celebración que se configura gradualmente a partir de una concepción cultural orquestada casi de manera polifónica (una fiesta compleja y de contornos imprecisos que se transforma y retroalimenta según épocas y lugares); o bien, como la suma de una multiplicidad de tradiciones festivas de carácter local y regional no necesariamente comunes, que con el tiempo fueron atravesadas por una concepción totalmente específica de la vida publica, social y religiosa de tendencia universalista (lo cual nos lleva a identificar fiestas sumamente variadas en naturaleza y forma pero que comparten una serie de rasgos y motivaciones aparentemente comunes).

En efecto, el carnaval europeo pareciera ser una paradoja del arbitrio de la historia, en tanto que surge en los contextos regionales del continente no solo como una fiesta *per se* resultado de la fusión de antiguos y fastuosos cultos públicos de carácter religioso, sino, ante todo, como una reacción en contra de la norma pública y los cánones de la vida clerical en plena Edad Media. El carnaval es, por consiguiente, y en primer término, una concepción de fiesta que surge en el seno de sociedades normadas por asfixiantes cánones religiosos como una liberación y una transgresión necesaria que encuentra sobre todo en la Alta Edad Media su *culmen* de realización. Cualquier acto religioso, cualquier escenario de

celebración fue convertido en un ámbito propicio para la exacerbación ritual y el fasto ceremonial. Peter Burke ha señalado al respecto que el carnaval se convirtió en el "ejemplo *par excellence* de la fiesta" en los inicios de la época moderna, y en un "contexto privilegiado de imágenes y textos" en los que los juegos carnavalescos adoptaron la forma de un verdadero drama ritual (Burke, 1978: 262).

El carnaval se consolidó, así, en el seno mismo de la espiritualidad y la ritualidad cristiana impregnándose de un aparente laicismo que puso de relieve numerosas y espectaculares manifestaciones públicas, muchas de las cuales se encuentran aún ligadas a contextos religiosos muy diversos. Claude Gaignebet nos ha hecho recordar, efectivamente, que si bien el carnaval se transformó en una expresión social privilegiada del juego, la transgresión, la diversión, las libaciones colectivas, el baile, la sensualidad, el dispendio, la violencia, la carnalidad, la música, la risa, el exceso, la burla, la destrucción y el agotamiento, la fiesta no deja de de ser parte de una religión que ordena de múltiples maneras el tiempo, el espacio, las relaciones sociales, el cosmos, los elementos del medio y las instituciones. Bajo este punto de vista, la historia no promovió la configuración de una fiesta denominada carnaval sino la de una multiplicidad de fiestas carnavalescas en las que priman algunos elementos no sólo de orden estructural (ritos de apertura y conclusión específicos, actos de comensalidad pantagruélica, sacrificios rituales, danzas y dramatizaciones, mascaradas y paseos, etc.), sino también de orden cultual y cosmogónico.

Callois (1984 [1939]), Van Gennep (1947), Caro Baroja (1979), Gutiérrez (1989) y Díaz Muñoz (1976), entre otros, pusieron especial atención en aquellos aspectos estructurales que le han conferido características comunes a numerosas celebraciones investidas con el espíritu del carnaval al analizar su fenomenología particular a la luz de espacios, ciclos y márgenes temporales determinados, y lograron producir una interpretación fundamentalmente morfológica y tipológica del carnaval que apunta precisamente al análisis de esta dimensión festiva. Harvey Coox (1983) y Jacques Heers (1988), por su lado, decidieron seguir el camino de la investigación histórica para documentar las Fiestas de Locos como una de las fuentes principales que propiciaron la inserción de las nociones de inversión y transgresión en los carnavales mediterráneos. Pero si bien unos y otros han contribuido notablemente a explicar de qué manera las fiestas locales terminaron por formar parte de un complejo festivo, caracterizado por una aparente metonimia ritual que vincula transregionalmente hechos festivos de similar naturaleza, este paradigma ha terminado por ocultar muchas veces las especificidades del entramado ritual y festivo que cada celebración comporta, más allá de si comparte dicha estructura en mayor o menor medida. Este aspecto resulta de especial importancia pues ha impedido explicar de mejor manera numerosos casos de celebraciones que, bajo la denominación de carnavales o asumiendo características propiamente carnavalescas, en realidad comportan un campo de sentido mucho más complejo.

La realidad etnográfica pareciera confirmar cotidianamente esta problemática pues a menudo nos ofrece un repertorio de hechos festivos gobernados por una concepción de tipo carnavalesco, entre los cuales apenas encontramos escasos vínculos o analogías con los de otros contextos. Más aún, el análisis de las fiestas carnavalescas generalmente nos remite a escenarios de representación ritual cuya decodificación e interpretación por lo regular exigen un amplio conocimiento de la historia local y regional, además de las configuraciones socioculturales comunitarias, en particular las de carácter festivo. ¿Dónde poner entonces el énfasis en el análisis del carnaval? ¿En la estructura que le da sentido como tal o en la configuración de los hechos rituales que lo conforman? Por supuesto que la respuesta no es simple e implica una definición teórica precisa para orientar claramente el análisis. Desde nuestro punto de vista, es necesario trascender la noción de carnaval e identificar adecuadamente la estructura de los hechos carnavalescos para penetrar con mayor fortuna en el conocimiento del proceso festivo en su totalidad. Los estudios que han tratado de ver sofisticados rituales dedicados a los muertos en México sólo como actos jocosos de inversión y de transgresión por el mero hecho de hallar datos estructurales de la presencia del carnaval en tales contextos, a menudo han pasado por alto una gran parte de la información relevante en torno a dichas celebraciones y, sobre todo, aquella que alude a otros dominios de la comprensión ritual y cosmológica local.

Si bien este espacio de reflexión no lo voy a dedicar a analizar las circunstancias más importantes que han contribuido ha modelar los distintos rostros que el carnaval adquirió con el tiempo en suelo europeo, sí quisiera señalar, por lo menos de manera general, algunos acontecimientos fundamentales que es necesario tener en cuenta para pensar dicha fiesta en su adaptación a los pueblos campesinos y ciudades americanas. Permítaseme, por consiguiente, puntualizar algunos de los que considero especialmente relevantes a través de esta síntesis analítica:

a) A partir de la Edad Media surge en el contexto europeo una nueva noción de fiesta llamada carnaval que con el tiempo no sólo irradiará numerosos contextos festivos, sino que se convertirá en una de las celebraciones más importantes en los calendarios anuales.

b) El carnaval se configura sobre la base de una mixtura de creencias y ritos religiosos dedicados a antiguas entidades sagradas, los cuales fueron refuncionalizados y resignificados en contextos festivos de carácter público y secular.

c) El carnaval es identificado por su sentido de transgresión del orden público y por su sentido de inversión social (moral, jurídico, institucional, gubernamental, eclesial, sexual, etcétera).

d) La fiesta es asumida como un festival de la carne en un sentido muy amplio.

e) El carnaval basa su estructura de celebraciones en actos públicos y privados de regocijo antirreligioso y anti-institucional.

f) El carnaval retoma rituales de culto a deidades anteriores pero expulsa o diluye su sentido religioso.

g) La fiesta adquiere un carácter abierto de desenfreno, exceso y libertinaje.

h) La fiesta se vuelve un espacio de crítica social abierta, satírica y descarnada.

i) El carnaval se convierte en un espacio de libaciones colectivas, diversión desbordante, risa, ludicidad, baile, música, sátira, sexualidad orgiástica, bufonerías, violencia, farsas, dramas, mascaradas, procesiones, irracionalidad, locura, etc.

j) El carnaval adopta múltiples formas y contenidos en toda Europa, y se inserta en numerosos contextos festivos.

k) El tiempo no construye una fiesta del carnaval, sino muchos tipos de celebraciones carnavalescas.

l) El carnaval fue cristianizado y repudiado a su vez por la Iglesia católica.

m) El carnaval no entra al calendario litúrgico oficial pero sí al calendario popular de fiestas.

n) El carnaval termina por definirse en oposición a la cuaresma.

o) El clero condena al carnaval como una fiesta demoníaca y maligna.

p) Con el tiempo surge una apología social y cultural del carnaval que clama por él y lo enaltece (en la literatura, la pintura, el canto, en la danza, el teatro, etc.).

q) El carnaval no mantiene una estructura festiva estática, sino que ésta se va retroalimentando con los siglos.

r) De manera más reciente, el carnaval ha incorporado un nuevo carácter religioso o parareligioso.

SÍNTESIS CULTURAL Y RENOVACIÓN DE SENTIDO

El proceso de incorporación del carnaval europeo en los ciclos festivos americanos dio la pauta para la configuración de diferentes tipos de celebraciones en las que no sólo se reprodujo un campo de sentidos determinado históricamente, sino también numerosas expresiones de cultos regionales que hicieron aún más compleja la comprensión de su ya relativa especificidad. Visto en el tiempo y en su fenomenología, el carnaval americano encierra interesantes problemas teóricos debido a que en su proceso de adaptación colonial una parte de estas celebraciones tendió fundamentalmente hacia la secularización, otra se albergó en poblaciones en las que adquirió un sentido religioso o multirreligioso y otra más adoptó características ambivalentes.

Del drama social al escenario intemporal de los dioses, del retorno de los antepasados a las batallas interétnicas y militares de dominación, de los excesos festivos y sensuales a los ritos dominados por un bestiario sagrado, el carnaval hoy cruza por diferentes concepciones festivas de carácter local que relativizan o desplazan el sentido fundamentalmente transgresor, lúdico y de inversión que lo definió en el pasado, para conferirle nuevos sentidos y ubicarlo en otros contextos de representación y análisis.

El proceso de difusión del carnaval en América generó fenómenos sumamente complejos de síntesis cultural, con resultados muy diferentes en cada caso. En los espacios urbanos fue posible ver la instauración gradual de una jubilosa fiesta con perfiles claramente europeos que en pocos años irradió las diferentes capas de la población, aunque sus principales promotores fueron los sectores populares. En los ámbitos rurales, por el contrario, el carnaval siguió derroteros de adaptación muy distintos y, particularmente, en el contexto indígena no pudo diluir, en todos los casos, los antiguos escenarios de representación ritual que ya existían desde tiempos prehispánicos asociados a sofisticadas construcciones cosmogónicas; o terminó situándose como un hecho periférico dentro de contextos ceremoniales determinados, tal como nos lo ha hecho ver el estudio de Catalina Rodríguez en esta misma obra, quien ubica esta fiesta como una celebración ligada a la veneración de la Santa Cruz, a la invocación de las aguas de temporal y a la bendición de la tierra, entre los purépechas.

En efecto, a partir del estudio pionero que Higinio Vázquez Santa Ana e Ignacio J. Dávila Garibi realizaron sobre el carnaval en México, en 1931, quedó de manifiesto la gran variedad de formas que este complejo festivo adoptó una vez que los españoles lo incorporaron al territorio nacional, y los distintos patrones de celebración que se generaron en las distintas regiones. La amplia literatura que la antropología ha generado en los últimos 30 años ha permitido tipificar una buena parte de estas expresiones festivas, permitiéndonos confirmar en muchos casos la subordinación o transformación que el carnaval ha tenido respecto a los contextos religiosos locales. En Chiapas, por ejemplo, el carnaval ha sido documentado bajo la característica de un drama ritual de carácter histórico entre los tzeltales,

mientras que, entre los zoques, éste figura como una representación de viejos conflictos mitológicos locales de antigua raigambre mesoamericana que se combinan con luchas telúricas y celestes entre personajes de carácter bíblico.

Victoria Bricker ha hecho notar, por su parte, en un admirable estudio sobre el humor ritual en los Altos de Chiapas, que el "mensaje central de los carnavales tzotziles es el conflicto étnico, ritualizado como un drama histórico durante la fiesta". Según esta investigadora, en el carnaval chamula son "dramatizados siete conflictos étnicos, históricamente diversos: 1) la Conquista de México (incluido Chiapas) por los españoles en el siglo XVI, 2) la revuelta de Cancuc en 1712, 3) la intervención francesa de 1862-1867, 4) el levantamiento chamula de 1867-1870, 5) la disputa fronteriza con Guatemala también en el siglo XIX, 6) la revuelta de Pineda de 1920 y 7) la pasión de Cristo" (Ochiai, 1984).

Los choles, por su lado, han terminado por asumir el carnaval como un ritual purificatorio en pleno santuario dedicado al cristo-sol, así como un escenario idóneo para recordar batallas ancestrales entre indígenas americanos y extranjeros españoles a partir de la recreación simbólica de una batalla entre toros y tigres. Finalmente, Eugenio Maurer ha señalado que en el caso de los tzeltales de Guaquitepec el carnaval tiene como finalidad la conservación y el acrecentamiento de la armonía de los miembros de la comunidad entre sí, y de la comunidad de la tierra con la de los cielos; en otras palabras: el servicio de los santos en beneficio de la comunidad (Maurer, 1984: 307-310 y 337-343).

Instancia de sacralidad; espacio de regulación de las fuerzas cósmicas; fiesta jocosa; escenario para el reforzamiento de la memoria local; medio de vinculación con los santos patronos, el carnaval no sólo ha sido resignificado en estas poblaciones sino que opera como un drama ritual donde los mitos, los recuerdos y la historia de estas comunidades se fortalecen al convertirse en materia prima fundamental de la arquitectura ritual que sustenta estas fiestas. Ya Andrés Medina en 1965 había observado que entre los grupos indígenas de los Altos de Chiapas las fiestas de enero y febrero ordenaban a una gran cantidad de gente para llevar a cabo los complicados actos del largo ceremonial carnavalesco, pero sobre todo los actos destinados a organizar las devociones en torno a los dioses que residen en el inframundo, los espíritus guardianes, y a los dioses particulares ligados a la naturaleza, como la diosa de las heladas, la del agua, el rayo, el dueño de los animales del cerro, etc. En fin, carnaval y cosmos no son nociones que excluyan aquella concepción de la fiesta basada en la diversión, el juego y el exceso, pero sí la mantienen subsumida en una estructura de celebraciones que pone los énfasis en la ritualidad religiosa o en una dramatización que recurre a la memoria histórica, a la creencia y al mito como ejes de la celebración.

En el contexto del Altiplano Central el carnaval se encuentra asociado, entre otros aspectos, a dos manifestaciones rituales de especial trascendencia en los ciclos anuales de carácter comunitario, que en apariencia no guardan ninguna relación con el ciclo temporal en el que se inscribe el primero. Me refiero aquí, por una parte, a los rituales dedicados a la rememoración de los muertos y, por otro, a la

vinculación entre el carnaval y el drama de la pasión de Cristo. Particularmente el primero es un tema que frecuentemente ha sido estudiado entre los grupos indígenas de Oaxaca, Puebla, Hidalgo, San Luis Potosí y, al parecer también, Veracruz, el cual nos remite ineludiblemente no sólo a la discusión de la ancestralidad, la muerte y los antepasados, sino, sobre todo, a la cosmogonía que los define y los caracteriza, así como a su incidencia en los ciclos vitales de las comunidades. El carnaval en este sentido no es únicamente la fiesta que permite el gozo y el disfrute de los muertos encarnados, sino un momento privilegiado para la visibilización de estos en los espacios comunitarios y su interacción con una colectividad en la que se reconocen y les da sentido. Amparo Sevilla, al prologar el libro *De carnaval a Xantolo,* escribió al respecto que "...tanto en carnaval como en todos santos se abre un tiempo ritual para ofrecer culto a los ancestros. En algunos altares de la población otomí de Ixtoloya, Pantepec, se ponen una o varias prendas para uso de los parientes difuntos que regresan al carnaval [...]". Y a continuación agrega: "Las ánimas que se aparecen durante estos días, en varias poblaciones nahuas y tepehuas pertenecen a quienes murieron con violencia y están bajo la tutela del diablo; por lo tanto, estas ánimas no tienen permiso para visitar a sus familiares en la fiesta de Todos Santos".

Numerosos trabajos se han escrito sobre esta relación tan particular entre estos dos periodos rituales, de los que se ha logrado obtener un análisis muy fino de la cosmovisión otomí en torno los muertos. Charles Boilés, Alain Ichon, Jacques Galinier, Lourdes Báez, Román Güemes, Gonzalo Camacho, Edith Espino, Leopoldo Trejo, Maricela Hernández, Isolda Rendón, María Eugenia Jurado, María Cristina Morales, Kyoko Tanaka, Rubén Croda, Flavio Martínez, Carlos Heiras y muchos otros han tenido acercamientos de distinta profundidad sobre el tema, aunque existe en realidad una importante bibliografía al respecto que abarca no solo la visión huasteca de los muertos y el carnaval, sino también los estudios que se han realizado sobre la presencia de huehues, viejos, viejada, huehuenches o huehuenchones en el centro y sur del país, especialmente Oaxaca.

Por último, quisiera referirme a una variante más del complejo de carnavales existentes en México, el cual se encuentra sustentado en ciertas representaciones rituales que tienen lugar en poblaciones de antigua presencia maya, como Tenosique, Boca del Cerro y Rancho Grande, localizadas en la cuenca baja del río Usumacinta, en donde todavía es factible apreciar, dentro del marco de las celebraciones uno de los escasos dramas que existen hoy en Tabasco y que tiene como fundamento narrativo la confrontación mítica del tigre-jaguar con ciertos personajes de abigarrado y natural atavío (los cojóes), con los cuales el felino lucha hasta caer derrotado por sus enemigos. Dependiendo de la versión o de la localidad en la que se ejecuta el drama, el tigre, además de ser perseguido y derrotado por su adversario, es capado o no en medio de las burlas fálicas y de júbilo que profiere su contrincante, mientras que un conjunto de mujeres baila a su alrededor exaltando la victoria del bien contra el mal.

Esta representación, cuya temática contrapone al hombre con el tigre-jaguar, forma parte de un conjunto más amplio de dramas rituales existentes en la zona

maya, basados en viejos mitos indígenas en los que el felino aparece no sólo como figura protagónica, sino, en ocasiones, como parte del bestiario sagrado de las deidades del agua, el rayo y la tierra. El carnaval entonces es el escenario propicio para la dramatización de estas antiguas representaciones indígenas, las cuales actualmente se llevan a cabo en comunidades no indígenas, en ámbitos fundamentalmente urbanos y rurales, y en celebraciones que, o bien se agotan con la escenificación local del mito, o llevan el sello de los grandes y fastuosos carnavales semiurbanos.

La reproducción histórica del carnaval en México pone de manifiesto un impresionante catálogo de contenidos culturales implícitos en cada fiesta que se realiza bajo esta denominación. Aunque por lo general dichas celebraciones siguen tendencias regionales en cuanto a forma y estructura, cada una encierra una historia propia ligada a una concepción particular del tiempo y el espacio, y, sobre todo, a la construcción propia del *ethos* comunitario, el cual determina su sentido, su inserción en el calendario y las actividades que le son inherentes.

Los carnavales indígenas (aunque no solamente estos), a menudo explicitan en su arquitectura ritual elementos muy frecuentemente asociados a su cosmovisión, al tiempo sagrado, al mundo de sus deidades o seres sobrenaturales, y a su propia gnoseología del devenir regional y comunitario. En ellos muchas veces el sentido histórico del carnaval se transforma y adquiere singularidades que sólo son explicables a la luz de la cultura propia, de la historia local o de los contactos interétnicos e interregionales. El carnaval indígena es un escenario de representaciones del mundo a menudo contrastantes, cuya lógica no en todos los casos responde a aquellos principios que sustentan la realización de estas manifestaciones en otros contextos, y mucho menos en Europa.

ESTRUCTURA FESTIVA Y PERSPECTIVAS DE ANÁLISIS

En párrafos anteriores señalé que el análisis de las fiestas carnavalescas generalmente nos remite a escenarios de representación ritual cuya decodificación e interpretación por lo regular exigen un amplio conocimiento de la historia local y regional, además de las configuraciones socioculturales comunitarias, en particular las de carácter festivo. En este sentido, nos preguntamos, ¿dónde poner entonces el énfasis en el análisis del carnaval indígena? ¿En la estructura que le da sentido como tal? ¿En el complejo de hechos rituales que lo conforman? ¿En el contexto de la ritualidad y la cosmovisión comunitaria? ¿En la oposición entre tiempo ordinario (y/o subjetivo) y tiempo sagrado? ¿En el estudio *per se* de los calendarios y su ciclicidad? ¿En el análisis de su historicidad y su construcción social? ¿En aquellos aspectos que permiten ubicarnos en la teoría de la transgresión y la inversión social?

Y concluimos diciendo: Por supuesto que la respuesta no es simple e implica una definición teórica precisa para orientar claramente el análisis. Desde mi punto de vista, es necesario trascender la noción de carnaval e identificar adecuadamente la estructura de los hechos carnavalescos para penetrar consistentemente en el conocimiento del proceso festivo en su totalidad.

¿Pero qué implica trascender la noción de carnaval? Implica, ante todo, relativizar conceptos que han operado, primero, para describir los hechos propiamente carnavalescos, y segundo, para desarrollar interpretaciones conforme a vías de análisis más o menos establecidas. Es decir, si bien son importantes los antecedentes de estudio que actualmente tenemos para orientar las investigaciones (indudablemente contamos con una abundante literatura mundial al respecto), es importante, por otro lado, someter a una revisión exhaustiva algunos de los principales enfoques de análisis, así como los senderos de estudio que de ellos se derivan.

Durante muchos años prevaleció en distintas investigaciones una tendencia a analizar el carnaval en razón de sus antecedentes fundamentalmente mediterráneos y, particularmente, en cuanto a la supervivencia en él de antiguos rituales egipcios, griegos y romanos. Las preocupaciones sobre el tiempo y el calendario se convirtieron en piedra angular de estos estudios, y sobre todo el proceso de laicización de la fiesta en los medios urbanos. Dada la importancia de la celebración en la Edad Media y la historia cuasi-religiosa que lo circunda, fue posible conocer entonces un importante caudal de materiales destinados a documentar el papel del carnaval en el contexto del calendario ritual hegemónico gobernado e impuesto por la iglesia católica. La lucha entre Don Carnal y Doña Cuaresma, como la definiría el Arcipreste de Hita, se convirtió en un tema central de historiadores, folkloristas, literatos, cronistas y viajeros, y en relación con él se rescataron documentos, se escribieron tratados y se formularon hipótesis genéticas sobre el origen y naturaleza de la fiesta europea por excelencia.

En 1984 Claude Gaignebet consideró que hasta esos años existían dos grandes vertientes de reflexión y de investigación en torno al carnaval: por un lado, la de la Escuela Fenomenológica, en la cual se inscribían Rudolf Otto, Vander Lew, Mircea Eliade, Roger Callois, etcétera, y por otro, la de los Folkloristas Europeos, en la cual se encontraban Arnold Vann Gennep y Julio Caro Baroja, entre otros. Ambas escuelas se distinguían no solamente por los aspectos de interés que habían privilegiado en sus estudios, sino sobre todo por la concepción analítica que había guiado sus investigaciones. Los primeros, por ejemplo, habían apostado a ver en el carnaval una fiesta fundamentalmente de "inversión" en la que habitualmente el "mundo se representaba al revés"; para ellos el tiempo de carnaval era un "tiempo fuera del tiempo", un tiempo de excepción, una "suspensión de la monotonía cotidiana", una "recreación recreativa" e implicaba "un retorno paroxístico al caos primitivo". Por el contrario, la obra de los segundos tenía por finalidad central la realización de un "inventario casi cartografiado de elementos del carnaval" presentes en celebraciones de regiones muy amplias pero también claramente acotadas.

Heredero de una tradición de pensamiento típicamente europea, Gaignebet no se separará, sin embargo, de las corrientes intelectuales de la época al desarrollar un estudio en el que, a partir de la historia de las religiones, trata de reconstruir, con una visión más amplia, los antecedentes indoeuropeos del carnaval. En este sentido, se propone indagar y poner de manifiesto las bases antiguas del carnaval, las cuales, en su opinión, lo convierten en una religión *per se*.

El punto de vista de Gaignebet resulta, por demás interesante, pues devuelve a la mesa de discusión el entramado religioso que subyace en el carnaval, en el cual se anudan tanto los símbolos cristianos, como también aquellos que provienen de otras religiones europeas (germánicas, celtas, etc.). Más aún, para el autor esta urdimbre de representaciones y rituales religiosos es justamente la que subyace en los carnavales contemporáneos europeos, integrados en un tiempo de celebraciones que muchas veces se inicia a finales de noviembre y concluye a mediados del año, involucrando una gran cantidad de celebraciones católicas pero también un conjunto igualmente importante de rituales provenientes de religiones antiguas. El carnaval, dirá concluyentemente, es una religión en sí, pues su estudio comparado ha permitido identificar "unos ritos, una liturgia y unos mitos" conformados en plena religiosidad popular, así como una red de símbolos que siguen una cierta línea de fuerza.

Autores más recientes han contribuido a robustecer algunos de los senderos analíticos abiertos por sus predecesores, reafirmando, matizando o ampliando sobre todo algunos de dichos presupuestos. Manuel Gutiérrez, por ejemplo, es partidario de analizar al carnaval como una fiesta del absurdo, la fantasía y la burla, y como contrapunto de la lógica y la racionalidad occidentales, identificando estos elementos como sus principios ordenadores. Desde su punto de vista "la significación social del carnaval se revela por su sistemática oposición a la cuaresma y a su manifestación apoteósica, la Semana Santa". De igual manera considera que "mediante la dramatización ritual de dicha oposición, las sociedades

señalan el valor que debe concederse a lo que no es ni una cosa ni otra, ni carnaval, ni cuaresma, lo que es en cambio, la vida social ordinaria..." (Gutiérrez, 1989: 175). Manuel Gutiérrez vuelve a referir así un principio anteriormente señalado por Roger Callois y otros autores, sustentantes de la tesis de la polarización de lo sagrado respecto al orden de lo cotidiano y, sobre todo, la de la fiesta como transgresión sagrada (Callois, 1939 [1984]: 109). Gutiérrez planteará, además, que "la oposición simbólica de los rituales carnavalescos y cuaresmales se desarrolla para mostrar la significación de otros rituales, los que reproducen las relaciones sociales cotidianas (Gutiérrez, 1989: 175), con lo cual pone de relieve una preocupación explicativa que considera el orden social como un todo estructurado e interdependiente.

Considerar la oposición carnaval-cuaresma como un principio ordenador del tiempo social ha sido una de las premisas más importantes que se han sustentado en la mayor parte de las explicaciones sobre el papel de esta fiesta en pueblos y ciudades. La interdependencia de ambas categorías ha permitido a muchos autores explicar, por lo tanto, los fundamentos de la inversión y la transformación social, al igual que la transgresión sagrada que implica el carnaval. El tiempo del carnaval es asumido, así, como un tiempo de renovación, de ruptura, de transición, de liberación y en ello reposa la apuesta social de la continuidad, la reproducción grupal y el renacimiento.

El carnaval como tiempo de excepción es asumido también como un tiempo de excesos deliberados en todos los sentidos, como un trastocamiento del control social y como un tiempo de subversión. De esta manera, algunos investigadores han puesto espacial énfasis en abordar aquellos temas relacionados con la liberación de la carne y los excesos gastronómicos, con las libaciones colectivas y las diversiones públicas, y con las transgresiones de carácter sexual, lúdico y sensorial.

Pero el carnaval es también un tiempo de confusión inusitada, de anonimato y de negación o transformación identitaria. Bajo esta orientación ha sido necesario abordar y resaltar, como una característica esencial de la fiesta, la dilución momentánea de roles sociales o jerarquías de poder, la participación sin distinciones de gente de todas las edades, sexos, condiciones, rangos y clases sociales. Como señala Atalli, resulta importante asumir que el carnaval es un tiempo privilegiado por su naturaleza especialmente inclusiva y permisiva, pues, derrumba temporalmente las barreras sociales y sexuales, así como las diferencias parentales y de edad.

En este contexto de cambio de roles, la transformación personal a través de las máscaras y los atavíos ha propiciado una andanada impresionante de trabajos sociológicos, antropológicos, históricos y psicológicos, perfilados hacia el análisis no solo de la identidad, sino también de la personalidad, de la conducta escindida, del anonimato y del misterio. La liberación de la personalidad, su transformación, su desdoblamiento o simplemente el cambio o la representación momentánea de otro sexo, edad, posición social, etcétera, son temas inherentes a una

fenomenología festiva que ineluctablemente se repite en Europa y en otros contextos culturales del mundo. El carnaval abre una puerta, por consiguiente, a la fantasía, a realidades delirantes, a personajes espectrales o a extraordinarias quimeras que emergen como vivencias temporales enfrentando el acontecer cotidiano. Como bien dirá Manuel Gutiérrez, "los disfraces con que se cambia el sexo o el oficio, la elección de falsas autoridades que parodian con su conducta el ejercicio habitual de las autoridades verdaderas, la exaltación fingida de los más humildes a las posiciones más altas de la jerarquía social, son algunos de los procedimientos expresivos empleados por las fiestas carnavalescas" (Gutiérrez, 1989: 175). Escenarios de confusión o inversión de roles, las fiestas carnavalescas se asumen como una trasmutación pasajera del todo social signado por el desorden, el anonimato, el desplazamiento de identidades y la recreación del hábito que personifica y define la subjetividad.

Sin embargo, y aunque no vamos a profundizar en este punto, vale la pena preguntarse: ¿la prescripción anual del desorden público implica realmente un estado de ruptura con los sistemas normativos que regulan el tiempo social, o en realidad plantea un estado de superestructuración contrario a la teoría del caos, la subversión temporal y el delirio que subyace en la interpretación del carnaval?

Jacques Atalli ha subrayado con suficiencia la asociación permanente que la fiesta tiene con la violencia, la crítica social y el repudio hacia la norma, sin embargo, me parece que estos estados de permisibilidad conllevan más una sanción favorable pero regulada para que estos factores confluyan, que una intencionalidad manifiesta de ruptura social (aunque esta sea provisional).

Las tesis que plantean que el carnaval es un tiempo de ruptura, de caos, de delirio y de inversión parecieran estar muy cerca de aquellas que, como Duvignaud, proponen a la fiesta como una "forma de subversión y una manifestación desctructora de las sociedades" (Duvignaud, 1979 [1977]: 7), es decir, como una de esas manifestaciones "´a-estructurales´ que escapan o tratan de escapar a toda institución, o como se dice, a toda´recuperación´ ", pues la asumen como un espacio de excepción y de dilución normativa. Paradójicamente, y como señala el mismo Duvignaud, una propuesta semejante pide necesariamente una "confrontación directa y prolongada con prácticas a menudo singulares", pues –en su opinión-- "no es posible deducir de una esencia los fenómenos que examinamos" (*Idem*: 7).

Me parece que Duvignaud tiene razón al señalar que "la fiesta [y yo diría que específicamente la del carnaval] abre una brecha en el discurso...", pues la tesis de la inversión, así como la de tipo calendárico o estacional no han permitido analizar con toda profundidad la lógica de la convivencia del caos con la transgresión, ni mucho menos el sentido de la dilución social asociado al del orden sagrado, el cual generalmente se encuentra en forma subyacente.

No coincido con Duvignaud, sin embargo, en considerar a la fiesta como "una apuesta a lo imposible", "el porvenir", "el don de nada", "el sacrificio inútil", ni

tampoco en que el carnaval (como la fiesta) sea una manifestación "a-estructural de lo imaginario". Por el contrario, me parece que el vasto número de investigaciones que se han hecho sobre el carnaval permite observar que el tiempo festivo remite a un orden previsto y sobreestructurado donde la suspensión de la norma es más bien una resignificación prefigurada del orden social, en la que los nuevos espacios, tiempos y roles se encuentran bajo un sutil concepto de control público. El caos y el delirio son, así, parte de una figuración social particularmente conveniente que se recrea en la noción de un tiempo cíclico (que se renueva regularmente) y en un anhelo de gozo, diversión, fantasía y extroversión, pero ambos son sutilmente controlados a partir de los supuestos mismos que sustentan la ruptura, la liberación y el placer. De muchas maneras el carnaval expresa en forma contradictoria un principio de control y poder subyacente, pues curiosamente pareciera decirnos que la libertad de imaginación es más amplia ahí donde la fiesta se encuentra mayormente estructurada. En este sentido, coincido más con Juan Pedro Viqueira quien ha señalado que "los carnavales definen los límites del orden social. Aunque la burla, la libertad y el placer se vuelven reyes esos días, no todos los actos están permitidos. Los carnavales revelan y confirman, así, ciertos principios sociales considerados como intocables. La misma inversión del orden tiene sus principios y sus límites. Así, durante los carnavales, los hombres se visten de mujeres y los pobres de ricos, pero rara vez sucede lo contrario" (Viqueira, 1987: 141).

"El tiempo del hombre es su vida misma", dice Jacques Atalli: "Tener poder es controlar el tiempo de los otros y el suyo propio, el tiempo del presente y el del futuro, el tiempo pasado y el de los mitos [...] Él fija su horizonte y rige su destino. Él traza el cuadro de sus empresas y de sus ambiciones. Dinastía, fiesta, recolección, poderío, se representan en la decoración que él monta y al ritmo que él mide" (1982: 10). El carnaval no parece ser una celebración más en el ritmo calendárico anual, en realidad sugiere haberse constituido como una encrucijada donde inicialmente se entretejieron los intereses públicos con los privados, los de la voluntad popular con los del poder del Estado, sumados a los del clero, a los de los gobernantes y los de los demás grupos hegemónicos. En estos términos, el carnaval es, en parte, el resultado de una larga negociación de los poderes públicos por el control de los espacios, el tiempo y la distensión social. En cierta forma, pareciera ser una respuesta a un largo periodo de arreglos y ajustes para determinar un camino viable de distensión entre numerosas fuerzas contrapuestas al final de un ciclo histórico (la Edad Media) y el inicio de otro (El Renacimiento).

Bajo esta idea el carnaval sugiere la existencia de una relación estrecha entre fiesta, calendario y poder, la cual hasta hoy sigue prevaleciendo en muchas sociedades donde la celebración sigue siendo la fiesta liberadora por excelencia. En ellas el carnaval es un parteaguas de la vida social, un fenómeno que suscita el control del tiempo, y un espacio de tensión entre el orden público, el aparato institucional y la estructura social.

El racionalismo y el poder despótico característicos de La Ilustración muestran muy claramente este sistema de fuerzas que históricamente subyace o se

encuentra implícito en el carnaval, pues no sólo hizo explícito el control represor del Estado ante todo cuestionamiento hacia su concepción de la vida pública, sino que impuso innumerables vetos y sanciones a aquellos grupos sociales que buscaron perpetuarla en los espacios más importantes de manifestación y dilución social.

En México, el Siglo de las Luces fue totalmente demoledor con el espíritu crítico, transgresivo y social del carnaval. Como bien recuerda Viqueira, pese a que los carnavales no cuestionaban "el orden social en su totalidad, sino que [recordaban], [hacían] presente a la sociedad que el plano de la realidad cotidiana no [era] el único existente, sino tan solo uno de muchos, [y] que toda jerarquía [era] efímera ante la igualdad ética y religiosa de los hombres" (Viqueira 1987: 143), la Iglesia y el Estado establecieron todo tipo de prohibiciones para desarrollar estas prácticas entre la población, las cuales durante décadas se extendieron a otros dominios de la actividad pública.

CONVERGENCIAS Y RUPTURAS

No obstante la popularidad que ha gozado entre los especialistas la teoría de la transgresión para definir el carnaval, Umberto Eco asume, sin embargo, que desde cierto punto de vista esta teoría es sospechosa y también falsa. Indudablemente reconoce, como lo hizo Bajtin, que el carnaval medieval implicó un impulso profundo hacia la liberación y la subversión, es decir, hacia una liberación real, pero piensa que en el fondo estas consideraciones responden a una curiosa ilusión óptica textual:

> *Si fuese cierta, sería imposible explicar porqué el poder (cualquier poder político y social a lo largo de los siglos) ha utilizado a circenses para calmar a las multitudes; por qué las dictaduras mas represivas han censurado siempre las parodias y las sátiras, pero no las payasadas; por qué el humor es sospechoso pero el circo es inocente; por qué hoy en día los medios masivos de comunicación, que sin duda son instrumentos de control social (aún cuando no dependen de un argumento explícito) se basan principalmente en lo chistoso, en lo ridículo, o sea, en la carnavalización continua de la vida. Para apoyar el universo de los negocios, no hay mejor negocio que el espectáculo* (Eco, 1984: 12)

Desde el punto de vista de Eco, el carnaval, como la comedia, no son "instancias de transgresiones reales", sino que, por el contrario, más bien constituyen "claros ejemplos de reforzamiento de la ley", pues suponen y nos recuerdan permanentemente la existencia de la norma. El carnaval, por consiguiente, sólo puede subsistir como una "transgresión autorizada", es decir, como una fiesta que propicia la ilusión del caos liberador y el equilibrio social a través de la parodia, lo cómico y la inversión de roles, y no como una fórmula donde la inversión en sí misma determina el sentido de la celebración. Haciendo una analogía entre el carnaval y lo cómico, diferenciados de la tragedia y el humor, Eco concluye que aunque en el carnaval la regla no se delimita explícitamente en forma universal, de cualquier manera es el presupuesto de la "liberación" cómica:

> *Para disfrutar el carnaval se requiere que se parodien las reglas y los rituales, y que estas reglas y rituales sean reconocidos y respetados. Se debe saber hasta qué grado están prohibidos ciertos comportamientos y se debe sentir el dominio de la norma prohibitiva para apreciar su transgresión. Sin una ley válida que se pueda romper, es imposible el carnaval* (*Idem*, 1984:16).

Me pareció importante concluir estas reflexiones con los argumentos que ha esgrimido Eco sobre la Teoría de la Inversión, pues me parece que aporta elementos importantes para reconsiderar su aplicación como un instrumento explicativo en si mismo en el estudio del carnaval. M. M. Bajtin (1974), por ejemplo, y, posteriormente, V. V. Ivanov (1984), formularon una teoría general del carnaval sobre la base de considerar esta fiesta como una inversión de

oposiciones binarias propia de rituales cíclicos y calendáricos en los que participan distintas colectividades. Al establecer como eje analítico el sentido de inversión social existente en la actuación ritual de distintos grupos humanos, en los cuales prevalecen, por ejemplo, situaciones de "inversión de estatus", abrieron el camino para analizar indistintamente cualquier manifestación ritual en la que esta condición se presente. El estudio del carnaval fue asociado, así, al de otros escenarios rituales donde la inversión social se manifiesta como parte de un catálogo de comportamientos transculturales, entre los cuales podemos ubicar desde los cultos de cargo de la Melanesia hasta las inversiones de género de los Ainu (Ivanov, 1984: 21).

Bajo esta mirada el estudio del carnaval indudablemente pierde toda su especificidad etnográfica para entrar en una taxonomía que sólo identifica una parte del hecho festivo sin reparar en todo lo que en realidad éste comporta. Si bien, para Eco el carnaval es tan solo una promesa de liberación, en el fondo es también un sofisticado texto en el que se puede obtener una descripción profunda del poder, de las relaciones sociales, del orden público y, por supuesto, del placer cómico cuyo fundamento se encuentra en la violación de la regla social.

Los carnavales indígenas en México retoman una gran cantidad de características y presupuestos subyacentes en los carnavales europeos, los cuales es importante tener en consideración a la hora de abordar su descripción e interpretación. Sin embargo, es fundamental no perder de vista, sobre todo a la luz de los datos anteriores, que entre los pueblos indígenas el carnaval no era una fiesta inherente a su modo vida, ni tampoco una celebración en la que podamos pretender observar el inventario de sus contenidos originales (por llamarlos de alguna manera). Retomando y adaptando una frase de Alfredo López Austin, me parece que en el carnaval indígena hay una coexistencia de lo heterogéneo, en donde la concepción misma de carnaval no es lo más importante para muchos grupos.

En las sociedades europeas el carnaval es un mundo catártico y transformador cerrado en sí mismo, que permite la ilusión de la transgresión y la inversión social en cualquiera de sus niveles posibles. El mundo indígena no opera necesariamente bajo estas leyes, pues en principio no busca la transgresión *per se*. Es un mundo cuyas motivaciones de celebración están en otro lado, en donde la transgresión no es un fin sino un medio. Para muchos pueblos indígenas, por ejemplo, la presencia de los muertos, los aires, el mal o alguna entidad sagrada en el carnaval no es una ilusión, es el motivo mismo de la celebración. Nadie pone en duda si son reales ni tampoco cuestiona su venida al mundo de los vivos; su presencia esta plenamente justificada y se encuentra ligada a otros planos de la experiencia social y religiosa.

El carnaval introdujo una nueva concepción de fiesta entre los indígenas y, a su vez, ellos la adaptaron conveniente y arbitrariamente a sus ciclos temporales y a sus sistemas de culto, de tal modo que ni en todas las comunidades mantiene la regularidad temporal esperada, ni en todas se conjugan los mismos elementos rituales. Hoy la etnografía nos muestra paradójicamente carnavales indígenas

asociados a los cultos nativos, así como celebraciones populares en comunidades indias basadas en interesantes dramas seculares. Más aún, muchos carnavales indígenas muestran un carácter aparentemente laico detrás de creencias y prácticas de profundo significado religioso, mientras que celebraciones de otra naturaleza encierran comportamientos rituales de indudable factura carnavalesca.

No obstante el número de trabajos que se han producido en esta materia, el carnaval indígena es una realidad aun por explorar y entender a partir de parámetros analíticos que reflejen su especificidad y su diversidad. Me parece que el reto intelectual que esto supone es sumamente interesante y desafiante como para renunciar a el y continuar utilizando los esquemas habituales de estudio e interpretación. El carnaval indígena encierra todavía muchos problemas teóricos por resolver y creo que para precisarlos y dilucidarlos es fundamental, en primer lugar, la producción de etnografías profundas y claras que den cuenta con mayor detalle de estas complejas realidades, y segundo, la conformación de otros modelos etnológicos de estudio que permitan analizarlas no solo a la luz de su fenomenología histórica, sino, sobre todo, a la luz del sustrato cultural que encierran. Es necesario, por ejemplo, revisar si los carnavales tienen su fundamento únicamente en la acción lúdica, en la ruptura del orden cotidiano, en la transición de un ciclo temporal o estacional a otro, en la transgresión ritual, en el placer *per se*, en el drama tragi-cómico, en la tensión del orden público frente al poder del estado, en la inversión social, en la bipolaridad judeocristiana del carnaval-cuaresma, etc.; pero también es fundamental revisar su sentido a partir de las concepciones locales que se tienen de la fiesta, analizar su presencia en los contextos plurirreligiosos, indagar sobre su adscripción a construcciones paralelas del tiempo, el espacio y el cosmos, entender los dramas rituales sobre los que muchas veces se sustentan, profundizar la relación del carnaval con el orden sagrado y el mundo divino, comprender, en fin, la cosmogonía propia.

Al igual que los investigadores de otras áreas indígenas de México (la Huasteca, el Mezquital, Oaxaca, etc.), Eugenio Maurer, por ejemplo, ha dejado constancia de que el carnaval entre los tzeltales también se encuentra relacionado muy estrechamente con los ancestros, pues en la concepción de los miembros de este grupo éste fue instaurado tanto por ellos, como por la Virgen María y el mismo Jesucristo (Maurer, 1984: 338). Y aunque en la fiesta no se encienden velas, ni hay oraciones en la iglesia, ni se encienden cirios, los líderes religiosos locales (*Pat´o´tan*) consideran que "todo lo que se hace en ella es para servir a los santos" (*Idem*, 1984: 338). A decir de Maurer el carnaval es tan sólo en su aspecto exterior una celebración "parecida" a "la de los occidentales", pero en su esencia es en realidad una fiesta religiosa más del ciclo ritual anual tzeltal en la que los indígenas "buscan servir al mundo sobrenatural, incrementar la unión comunitaria y reforzar la identidad india" (*Idem*, p. 339).

Maurer ha dejado testimonio en sus trabajos de etnográfia religiosa que el carnaval indígena replantea la concepción del carnaval europeo al asimilarlo a una concepción resignificada del hecho festivo, donde ni siquiera los símbolos cristianos responden a su génesis gnoseológica tradicional (la del canon clerical).

Por el contrario el carnaval tzeltal es una fiesta que busca reafirmar la moralidad y el culto a sus entidades reverenciales más importantes no por el apego irrestricto a sus tradiciones rituales, sino por la consumación de un acto violatorio expresado en los comportamientos jocosos, lúdicos y sexuales de los celebrantes.

Entre los tzeltales, dirá Maurer, la celebración misma recibe el calificativo de Santa: *Ch´ul Lo´il K´in* (Santa Fiesta Jocosa). Y al ser Santa la realizan todos los grupos de Capitanes que participan de las fiestas religiosas. Para ellos, el carnaval, con sus actividades alegres y con sus diversiones, es una plegaria, un servicio de Dios, un servicio en honor de los santos: "¡Paradójicamente–concluirá el investigador--, en la Fiesta Jocosa la manera de cumplir las Tradiciones es violándolas!" (*Idem*, p.339)

El estudio de Maurer deja ver, pues, uno de los múltiples caminos que se han abierto para interpretar el carnaval indígena a partir de un contexto propio de representaciones religiosas. Evidentemente, no es el único ni el más detallado pero permite observar el profundo desplazamiento semántico que la celebración ha tenido en su proceso de integración y reproducción en el contexto indígena regional, así como la importancia que este tiene hoy en la abigarrada cosmovisión tzeltal.

Por último, nuevos caminos deberán abrirse en el futuro para permitirnos entender aquellos casos límite donde el comportamiento lúdico y transgresor del carnaval se ha amalgamado con otros contextos de celebración (fiestas patronales, Semana Santa, Todos Santos, rituales purificatorios, peticiones de lluvia, rituales agrícolas, etc.); o donde por alguna razón simplemente no tiene manifestación alguna, como en el caso de los pames de San Luis Potosí y Querétaro, y los mayas chontales contemporáneos de las tierras bajas de Tabasco. Por su parte, el carnaval de Tenosique abre tres retos fundamentales: 1) analizarlo a partir de la veta indígena que aparentemente subyace en la representación del drama del Pochó, 2) ubicarlo en la dinámica multicultural que permanentemente ha envuelto a la población y a la misma región, y 3) analizarlo conforme a la estructura que éste adoptado en el proceso de urbanización y desruralización. Veamos pues hacia donde nos conduce su estudio.

TERCERA PARTE

EL CARNAVAL EN LAS COMUNIDADES DEL BAJO USUMACINTA

RECOGIENDO LOS PASOS:
memorial de un retorno final

Cuando Manuel Bartlet escribió en 1926 sus breves notas sobre el Carnaval de Tenosique inició un peculiar proceso de documentación que continua hasta nuestros días sobre una manifestación cultural que desde entonces ha atraído la atención de numerosos viajeros, investigadores y periodistas, y en torno a la cual se ha escrito un abundante número de páginas. En efecto, la Danza o Juego del Pochó es una representación ritual, de orden carnavalesco, que reiteradamente ha sido descrita por su espectacularidad, su aparente rareza y por sus posibles vínculos con la cultura maya prehispánica. Desafortunadamente, la mayoría de estos textos han sido elaborados a partir de miradas muy superficiales que por lo regular promueven una visión exotista y folklorizante de la representación, lo cual ha sido reforzado con los discursos gubernamentales oficiales que pretenden mostrar el pasado indiano de la población de Tenosique bajo el tradicional y ya conocido discurso del "orgullo nacionalista en torno a las sobrevivencias culturales mayas".

En contraparte a esta tendencia, ha sido totalmente limitado el interés que se ha demostrado por documentar el carnaval del que la Danza del Pochó forma parte, el cual, con el paso de los años, y al igual que la misma danza y el poblado, se ha ido transformando en apego a una historia local y regional ligada a múltiples procesos interculturales.

El presente trabajo es un primer intento de sistematización de la información que he recabado a lo largo de los años en torno al carnaval de Tenosique, la cual proviene sobre todo de tres estancias de trabajo de campo que realicé entre 1987 y 1988, en 2000 y en 2006. Como lo señalé en la introducción general de este trabajo, el propósito particular de esta aproximación al poblado fue conocer no solo el marco de celebraciones que envuelve a la representación del Pochó, sino estudiar con todo el detalle posible la sintaxis narrativa de este drama ritual, el cual, conforme a las hipótesis previamente planteadas, y como trato de mostrar a lo largo del texto, forma parte de un sistema de transformaciones cuyo sustrato se encuentra en la ritualización de antiguas confrontaciones de carácter mítico-histórico inherentes a la cosmovisión de los pueblos mayas.

Por la importancia que el trabajo de Manuel Bartlet Bautista tiene para quienes nos interesamos en analizar la representación de la danza del Pochó y, sobre todo, dadas sus invaluables notas descriptivas sobre el proceso mismo de la dramatización, la cual realizó con una vocación casi etnográfica, decidí elaborar este ensayo como un permanente y entusiasta diálogo académico cuyos interlocutores, si bien pertenecen a dos épocas distintas, ambos tienen en común tratar de dejar un legado descriptivo de la región y sus carnavales. Que no resulte extraño, por consiguiente, mi insistente propósito de comparar dato por dato con los que Bartlet escribiera en 1926 (hace ya casi un siglo de ello), pues mi intención no solo radica en dar a conocer los hechos que yo pude conocer estos años, sino enmarcarlos en la celebración mayor que les da sentido, lo cual, por si mismo, creo que puede ser ya la primera contribución de este documento.

Desde que acudí a Tenosique por primera vez encontré una gran cantidad de personas interesadas en aportarme datos sobre uno u otro aspecto de la población y su cultura. No se cuantas veces caminé esas siete horas que a veces dura el recorrido que cojóes, tigres, pochoveras, familiares y amigos realizan cada domingo de carnaval para bailar la danza y cumplir su cometido; ni tampoco cuantas veces regresé a Tenosique con el propósito de conocer un nuevo dato o simplemente para volver a ver a mis amigos. Lo que si me queda claro es que yo sabía que un día también tenía que regresar a recoger mis pasos para entregar a esa población tan querida un documento con el memorial de sus vidas, de sus andanzas, de sus fiestas y de sus reiteradas sonrisas. Espero que esta sea una digna retribución frente a todas sus amabilidades. De mi parte, no me molestaría que algún día este documento fuera consumido también entre las llamas junto con el sojol de plátano, las hojas de castaña, la flor de bugambilia, las tiras de cañita y alguna que otra máscara, en esa hoguera destinada cada año a matar al Pochó. Si así fuera, entonces sabría que, al igual que todas las cosas, este documento también regresó al lugar de donde partió.

TIEMPO DE CARNAVALES EN TABASCO:
una estructura festiva transregional

Cuando empecé a estudiar el carnaval de Tenosique en 1987 tuve la oportunidad de constatar que, si bien algunas de sus actividades rituales eran hasta cierto punto muy propias de las comunidades de la zona, en realidad su estructura retomaba muchos elementos de algunas de las tradiciones festivas inherentes al sur de Europa, sobre todo del área mediterránea. Aparentemente, la danza del Pochó era un elemento distintivo de su estructura festiva, así como algunas comparsas (como la de Blanquitos y Caribes) que supuestamente solo tenían lugar en este carnaval. El tiempo me permitiría constatar que ni siquiera el Pochó y mucho menos las demás comparsas podían ser elementos aislados dentro de la vida cultural de Tenosique, sino que también respondían a matrices culturales transregionales en las cuales era posible hallar no solo sus antecedentes sino también cierto campo de sentido.

Una primera investigación del carnaval en su conjunto me permitió observar, sin embargo, que, más allá del peso que tenía la ritualística europea en las actividades de la fiesta, la danza del Pochó no solo ocupaba un lugar de particular importancia en el curso de las celebraciones, sino que, con mucha probabilidad, esta representación podía estar relacionada ya sea con viejos cultos asociados a los pueblos mayas que se asentaron en la zona o con tradiciones festivas de grupos indígenas más o menos cercanos, sobre todo del alto y bajo Usuamacinta. De igual forma, y a caballo de ambos fenómenos culturales, se encontraba la presencia de ciertos grupos lúdicos y jocosos que trataban de representar a grupos de población afroamericana descendiente de los esclavos traídos con la *trata*, los cuales desarrollaban pequeñas y divertidas farsas callejeras (algunas al parecer originarias de Cuba), así como escenas del maltrato de los esclavos en las antiguas haciendas pertenecientes a los españoles.

Como veremos a continuación, tanto los elementos europeos del carnaval de Tenosique como las comparsas de negros que al parecer pueden tener un origen fundamentalmente colonial o decimonónico, son expresiones festivas que no solo se difundieron entre los pueblos de la cuenca del Usumacinta sino que llegaron a las más remotas poblaciones de las tierras bajas de Tabasco, en algunas de las cuales todavía hoy podemos ver débiles tradiciones festivas que subsisten gracias a su adaptación a los nuevos contextos de celebración (evidentemente este no fue un fenómeno particular de esta región, pero aquí nos circunscribiremos a documentar tan solo la historia regional).

En efecto, desde hace un tiempo aun no definido, muchos pueblos del estado de Tabasco y al parecer también de Chiapas, celebran la fiesta del carnaval a partir del día 20 de enero de cada año, durante un periodo que comprende entre 3 y 7 semanas, aproximadamente. Aunque a la celebración se le atribuye un supuesto carácter laico, la extensión precisa de su periodo de celebraciones depende fundamentalmente del calendario litúrgico católico, que acorta o amplia su

extensión en razón de la fecha en queda instaurada cada año la semana santa y el ciclo de lunaciones a que ésta se adecua.

Como veremos más adelante, iniciar el carnaval con la fiesta dedicada a San Sebastián, no es un hecho azaroso ni corresponde propiamente a una tradición mesoamericanista del tiempo. Desde hace ya muchos años los pueblos del sur de Europa habían establecido esta fecha como uno de los hitos más importantes tanto de sus ciclos estacionales anuales como de su vida sociorreligiosa, pues se sumaba a ese grupo de celebraciones que de una u otra manera marcaban la terminación paulatina del gran letargo invernal, el advenimiento de las jubilosas fiestas cristianas previas al martirio de la Cuaresma (Navidad, Reyes Magos, Presentación de Jesucristo en el Templo, Candelaria, etc.), el resurgimiento de la de "primavera popular", como dice Claude Gaignebet (1984 [1974]: 13), así como la conclusión de las fiestas de locos. Caro Baroja ha hecho notar, en efecto, que en España los carnavales urbanos y rurales responden a varios ciclos de tiempo, dependiendo de la región y de la concepción particular que prevalezca sobre esta celebración en cada una de ellas. Al preguntarse cuál era el periodo de *Introito* por antonomasia en estos carnavales, y luego de una revisión exhaustiva de una gran literatura, contesta que para el caso se dan las siguientes posibilidades:

1) Que se considere que el carnaval empieza en la misma Navidad.
2) Que se considere que el carnaval empieza a primeros de año o Reyes.
3) Que se considere que el carnaval empieza en San Antón.
4) Que se considere que el carnaval empieza el día de la Candelaria.
5) Que se considere que el carnaval empieza el día de San Blas.
6) Que se considere que el carnaval empiezan quince día antes del Domingo de Carnaval.
7) Que se considere que el carnaval empieza el mismo Domingo de Quincuagésima.
8) Que se considere que solo son Carnestolendas las horas correspondientes al martes de Carnaval (Baroja, 1979 [1965]: 43-49)

Claude Gaignebet, por su parte, ubica a la fiesta de San Sebastián dentro del ciclo de cuarenta días que inicia con la Navidad y concluye con la Candelaria, el cual, en la mentalidad popular y campesina europea, antecede no solo a la cuaresma y a la primavera, sino también al Martes Gordo con el que a menudo se empieza el carnaval (Gaignebet,1984 [1974]: 117).

Pero sobre todo en España la fiesta de San Sebastián ha sido considerada como una de las fechas calendarias que determina el inicio de las fiestas carnavalescas de numerosos pueblos, la cual tiene entre sus antecedentes el "teatro de los Misterios, de las farsas y de los *sotties*" del sigloXVI (*Idem*: 107).

En Tabasco y en Chiapas, la fiesta de San Sebastián abre, pues, un ciclo que en su versión más amplia puede extender el tiempo ritual casi por dos meses, si partimos del hecho de que la fiesta patronal inicia con un novenario el 12 de enero y, en algunos lugares de ambos estados, el carnaval concluye con el llamado

Domingo de Piñata, el cual se celebra cuatro días después del Miércoles de Ceniza, como sucedió en el pasado en Tenosique.

Por otra parte, hasta ahora no se ha efectuado ningún trabajo histórico que permita conocer en qué momento se empieza a realizar el carnaval en los pueblos de las tierras bajas de Tabasco, y mucho menos en Tenosique, pero la documentación disponible indica que por lo menos en 1886 el carnaval ya era un hecho social y humorístico plenamente aceptado entre la población de Villahermosa y otras localidades cercanas, como Nacajuca y Jalapa (Anónimo, 1986: 1). Gracias a los documentos escritos por Gerónimo Baqueiro Foster (1952), Rafael Domínguez (1924), Guillermo Sauret (s.f.) y Julián Urrutia Burelo (s.f.), sabemos que los carnavales de Villahermosa adoptaron un especial prestigio a partir del siglo XIX, equiparable al de Campeche y Yucatán. [4] De entonces hasta

---

[4] Por juzgarlo de interés reproduzco el texto que Rafael Domínguez escribiera sobre el antiguo carnaval de Villahermosa en 1924, el cual fue publicado originalmente en su libro *Tierra Mía*, en Villahermosa, Tabasco, por la Editora Tabasqueña, S.A. pp. 45-48

EL CARNAVAL. En estos días en que la prensa toda de la metrópoli nos habla del entusiasmo con que se están haciendo los preparativos para festejar el carnaval en el delicioso Bosque de Chapultepec, siento una dulce y triste emoción interior, algo como una inquietud espiritual que me hace retrovivir seis lustros cuando menos y me lleva en las alas pujantes del recuerdo hacia la Patria Chica, hacia el inolvidable terruño donde a orillas del Grijalva, gocé en mi infancia hasta más no poder de esa simpática fiesta anual de máscaras, dominós, y carros alegóricos.

Con extraña congoja veo pasar los días de carnestolendas en este puerto jarocho, porque ni aquí ni en la ciudad de México ni en otros lugares de la República, saben lo que es el Carnaval, como se sabe y se goza en Tabasco, Campeche y Yucatán.

El Carnaval, con toda su red de serpentinas su lluvia de confeti y sus aristocráticos automóviles enflorados, es una planta exótica en medio de los milenarios ahuehuetes de Chapultepec.

Al través del tiempo y la distancia vienen a mi las gratísimas añoranzas de aquellos días de sincero frenesí, e infinita y general alegría, vividos en Tabasco; aquellas horas de inusitado júbilo en que, olvidando las amarguras y los dolores de la existencia, se abren las compuertas del entusiasmo para dar rienda suelta a las palpitaciones del alma y entregarse por entero al inofensivo placer que brinda el carnaval, desde el día de San Sebastián (20 de enero) hasta los llamados"tres días" que son precisamente los de carnestolendas. Curioso era ver cómo el entusiasta hidalgo Don Juan Vidal iniciaba siempre el Carnaval vistiendo al negro Managua con chillantes colorines y haciéndolo pasear así, en aquella ridícula figura, seguido de una escandalosa turba, de chiquillos malcriados y gritones, por la calles de la ciudad.

Aquello era la primera nota de júbilo que se prendía vibrante en todos los espíritus. Hoy, tanto el Sr. Vidal como el pobre Negro pasaron ya a mejor vida.

Con anticipación se consulta en Tabasco al Almanaque para saber cuántos domingos trae la fiesta de Momo. Y desde el primer domingo la alegría está como en su templo.

En aquellos días todo el mundo se divierte; todos están más contentos que unas pascuas y Villahermosa (alegre como una castañuela) es luz, es música, es vida. Los forasteros tienen allá la más grata impresión y, quieran o no, se divierten también y participan de aquella deliciosísima locura, porque ésta lleva en sus espasmos el virus del contagio y la contaminación.

Hay que ver de domingo en domingo las variadas diversiones carnavalescas, desde las modestas y humildes comparsas de negros y disfrazados y el baile de la cinta, hasta el desfile triunfal de los carros alegóricos y los bailes de fantasía en que muy altas damas y garridos caballeros hacen las gallardías aristocráticas de sus opulentos trajes.

Pero donde el entusiasmo llega al apogeo, donde se hace un verdadero derroche de buen humor y de lujo es en los "tres días". Entonces como se dice vulgarmente se echa el resto. Para los "tres días" (domingo, lunes y martes de carnestolendas) se ensayan las simpáticas estudiantinas, diversión importada seguramente de España, que consiste en una comparsa de improvisados estudiantes vestidos con su traje especial que sería nimio describir. Las estudiantinas recorren las calles de la población tocando una jota llamada "callejera"; llevan su orquesta, pero los estudiantes que no tocan ningún instrumento de viento o de cuerda, siguen el compás de la música con rasca buches, panderetas, triángulos y castañuelas. Van entrando en las casas de las personas más caracterizadas por su afición al carnaval y allí desarrollan su programa literario musical que consta casi siempre del jaleo, el brindis, la danza y el tango, parte esta última que canta y baila una pareja de negros. Por lo general en cada casa son regalados los estudiantes con dulces, refrescos y licores, o bien con dinero efectivo. Las estudiantinas salen durante los tres citados días desde el alba hasta el atardecer.

Generalmente salen tres estudiantinas; una del barrio de Santa Cruz; otra del barrio de Esquipulas y otra del barrio La Punta. A la vez sale también estudiantina infantil o de señoritas, o del Instituto "Juárez", formada esta por verdaderos estudiantes.

Los músicos que más se distinguieron muchos años ha , por sus arreglos estudiantinescos, fueron Juan Jovito Pérez y Don Trinidad Domínguez, mi padre inolvidable, inspirado y modestos rapsodas que pasaron por este valle de lagrimas cantando su canción de amor y de esperanza quemando el incienso de su devoción en el altar del Arte y luciendo humildemente la aureola de compositores con que la simpatía popular los consagró, por lo cual sus solo nombres eran título bastante para recibir con agrado las estudiantinas por ellos arregladas. A este respecto, recuerdo que hizo época una del instituido "Juárez", con letra del Lic. Justo Cecilio Santa Ana, alumno fundador de este colegio, y música del señor mi padre. La parte musical que más me gusto y que muchas personas todavía no olvidan fue la del jaleo, cuya letra comenzaba con esta estrofa:

Del Grijalva en la ribera
Quiso Dios
Que se alzara placentera
La mansión más hechicera
Del amor.

No puedo recordar estas cosas sin sentir que se me esponja el pecho, no sólo por la dolorosa impresión que producen las alegrías pasadas, las ilusiones que se fueron con nuestros años de ventura, los viejos amores de nuestra juventud ya marchita, sino porque alejado del terruño desde hace diez años, es natural padecer en el alma nostalgias infinitas.

Otro de los encantos de los "tres días" lo constituyen los carros alegóricos, cuyo desfile es triunfal, en medio de los indispensables combates de flores.

Se olvidan las penas del diario vivir y todo el mundo piensa únicamente en divertirse ahogando en la lluvia fantástica del confeti, las tristezas de la vida. Y cuando terminan esos enconadísimos combates, las principales avenidas de la ciudad quedan totalmente tapizadas por una gruesa alfombra de confeti, flores y serpentinas.

Las fiestas del carnaval ciérranse, por último, con el broche de oro de los bailes de fantasía. En ellos hay que ver aquellos trajes que son un primor y un verdadero derroche de arte y de buen

mediados del siglo XX el carnaval de Villahermosa alcanza una gran popularidad entre la población citadina, la cual palidece gradualmente hasta desaparecer casi en su totalidad como celebración urbana.

Aunque nadie se explicaba anteriormente porqué el carnaval daba inicio con las festividades dedicadas a San Sebastián, ni la población establecía un posible vínculo religioso entre esta celebración y el carnaval, el periodo completo de festejos se enmarcaba entre dos fiestas del calendario litúrgico católico, la segunda de las cuales era el Miércoles de Ceniza o inicio de la Cuaresma. Dentro de este periodo correspondía a los llamados "tres días" finales de la fiesta la etapa más intensa y concurrida del ciclo. En ella las actividades se multiplicaban, los excesos llegaban a su ápice y la ciudad vivía un momento de comunión muy particular.

Conforme a los cuatro autores citados, la celebración del carnaval en la ciudad involucraba la participación de los distintos barrios que formaban parte de ella, los cuales, con cierta anticipación, iniciaban los preparativos para celebrar el advenimiento del famoso Dios Momo. Tres barrios de la capital destacaban en estas actividades: La Punta, Santa Cruz y Esquipulas. En la organización intervenían hombres y mujeres, gente de todas las edades, de diferentes posiciones sociales, comerciantes, artesanos, etcétera.

---

gusto. En cada baile de esos elígese una reina que es siempre la que lleva no precisamente el traje más rico, sino el más novedosa por su elegancia.

Finalmente, el miércoles de ceniza, por la noche, sale la procesión del "difunto carnaval", el difunto es un muñeco panzón y ridículo que se lleva en angarillas seguido de incontables "viudas" plañideras y de un sin número de "mascaritas". En casi todas las esquinas de las calles detiénese la fúnebre comitiva para leer en voz alta el cómico testamento del difunto, y terminada la medianoche, se le da fuego al muerto y acaba la farsa para entrar de nuevo, seriamente en la corriente de los negocios y en el diario ajetreo del trabajo.

De esta suerte, el Carnaval constituye en Tabasco una fiesta animadísima. No parece sino que Villahermosa tiene algo de Roma o de Venecia, por el frenético entusiasmo con que se quema el incienso de la locura en aras del dios Momo, nadie ha podido averiguar hasta hoy el legítimo origen de esta hermosa costumbre, de este in sólito deseo de gozar y reír hasta antes de la cuaresma; pero lo cierto es que ya sea un remedo de las ceremonias paganas de los gentiles o bien una continuación de las saturnales o lupercales romanas, en Tabasco se conserva en todo su esplendor esta bella tradición que año con año, viene a ser cuando menos un oasis de suprema alegría en el inmenso páramo de la existencia.

Allá a orillas del Grijalva en la tierra del mosquito y del paludismo, pero también de los platanares de esmeralda, de las selvas vírgenes y de las mujeres hermosas, el Carnaval no es planta exótica como lo que será siempre a pesar de todo esfuerzo, en el delicioso Bosque de Chapultepec.

Veracruz, 1924.

Para iniciar la fiesta, en algunos barrios se realizaba un acto simbólico de carácter ritual que consistía en expulsar el mal humor de la ciudad y de la sociedad en su conjunto:

> *Recuerdo a Don Juan Vidal que iniciaba siempre el carnaval vistiendo al Negro Managua con chillantes colorines, haciéndolo pasear así, en aquella ridícula figura, seguido de una escandalosa turba de chiquillos malcriados y gritones, por las calles de la ciudad* [...] *Aquello era la primera nota de júbilo que se prendía vibrante en todos los espíritus* (Domínguez, 1986 [1924]: 2 y 4).

Cuando comenzaba el carnaval las actividades ya no podían parar domingo tras domingo. Música, danza, personajes transformados, mascaradas, risas y un ambiente de agitación desbordante invadían la ciudad. Los espacios de la fiesta eran múltiples y variados, y comprendían desde los barrios, las calles y las casas, hasta la Plaza de Armas y el malecón, principalmente. En cada uno de ellos las festividades variaban y contaban con un tiempo preciso de celebración. Para comenzar el carnaval se realizaba la quema del mal humor representado por medio de un monigote confeccionado con trapos y ropa vieja que era colgado de un palo y, a la vista de toda la gente, era incinerado. Posteriormente, cada domingo, las calles de Villahermosa se veían asaltadas por comparsas de disfrazados que, vestidos de negros, indígenas y charros recorrían los barrios representando una pequeña comedia musical, que era acompañada de guitarras, violines y una amplia gama de percusiones que la gente iba improvisando al acompañar las comparsas. Las representaciones eran realizadas frente a los comercios, en las plazas y, principalmente, frente a la casa de quien lo solicitase. Al terminar las comparsas recibían un obsequio que podía ser dinero en efectivo, dulces, galletas o licor de parte del dueño de la casa. También había "bailes chontales con sus machetes de palo al son de tamborileros y pito", "corridas de toros" y el "Baile de la Cinta".

Un periodo claramente definido del carnaval era el denominado "los tres días", los cuales correspondían propiamente al tiempo de carnestolendas, previo a la cuaresma. Durante estas jornadas los festejos y el bullicio se exacerbaban constituyendo el momento paroxístico de toda la fiesta. Entonces los bailes populares y los de la elite se sucedían uno tras otro; la gente de la ciudad se reunía en la Plaza de Armas para pasear y divertirse en grupos familiares, en parejas o con los amigos; se hacían desfiles de carros alegóricos y bailes de fantasía; se elegía a la reina del carnaval y se propiciaban espectaculares combates de flores

Un rasgo distintivo de toda esta efervescencia festiva era la presencia de las llamadas "estudiantinas", es decir, "comparsas de jóvenes varones que utilizando un vestuario al estilo de las viejas estudiantinas salamantinas españolas salían a las calles durante los tres días a ofrecer su música y su alegría a la gente". Al igual que las demás comparsas, recorrían las calles tocando piezas musicales y cantando coplas elaboradas especialmente para la ocasión. Era conocido el hecho

de que para organizar una estudiantina se debía contar con los siguientes elementos: en principio, cada estudiantina se organizaba por barrio, y cada uno incluía a un promotor, un bastonero, a los miembros de la estudiantina, algunos disfrazados de negros, charros o chinas poblanas, a un grupo de músicos y a un compositor de versos.

> *El estudiante vestía entonces de pantalón y chaleco negros, camisa blanca de pechera endurecida con almidón y perfectamente planchada* [...] *capa negra, la cual descendía desde los hombros hasta los tobillos, colgada del cuello por una cinta o cordón y adornada con solapa de unos quince centímetros de ancho recamada de cuentas de vidrio y lentejuelas de vistosos colores, ribeteada en la parte inferior con un fleco de seda. Iba tocado con un sombrero de huano, de anchas alas forrado de tela negra y achatado del lado derecho para colocar perfectamente cosido un juego de cubiertos cruzados en forma angular y adornado con un ramo de flores naturales o artificiales* (Burelo, s.f.).

Las estudiantinas amenizaban la fiesta tocando notas callejeras al estilo de la aragonesa, con acompañamiento de guitarras, panderetas, triángulos de hierro, rascabuches y panderetas. Así, desde la mañana hasta la noche se sucedían los programas literario-musicales de las estudiantinas. [5]

---

[5] Jerónimo Vaqueiro Foster escribió un interesante artículo sobre los antecedentes de las Estudiantinas que, por su importancia histórica, brevedad y concisión, a continuación reproduzco:

LAS ESTUDIANTINAS. Por Jerónimo Baqueiro Foster, en Francisco J. Santamaría, Antología Folklórica y musical de Tabasco, arreglo y estudio musical de Jerónimo Baqueiro Foster, Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, 1985 [1952]. Pp. 81-85.

En el mes de diciembre del año 1882 hizo una visita a México la nunca bien ponderada estudiantina española *Fígaro*, en combinación con un cuadro de zarzuela sin coro.

La primera función de ese conjunto artístico, de imperecedera memoria, que dejó gratos recuerdos, se dio en el teatro Abreu el martes 5 de diciembre con la zarzuela la salsa de Aniceta y Torear por lo fino, tocando la estudiantina Fígaro en el primer intermedio, la Serenata Morisca de Chapí, y la tanda de valses Neva, de Granados y después de la segunda zarzuelita la obertura de Martha, opera de Flotow, así como la mazurca Hamburgo, de Granados.

La dotación instrumental de la estudiantina era ésta: cuatro guitarras, nueve bandurrias, un violín. Un violoncelo y un director de orquesta. Los artistas vestían a la usanza de los antiguos estudiantes de Salamanca, con el amplio manteo de terciopelo, la media negra, el zapato bajo y el sombrero tradicional, en donde descollaba una cuchara. En sus ejecuciones, antes de las cuales no se oía templar ningún instrumento a una señal de la batuta del director, la orquesta principiaba como movida por un resorte; el violín llevaba algunas veces la voz cantante, pero lo común era que las bandurrias con sus cuerdas de acero cantaran con una dulzura sin igual.

La estudiantina Fígaro tuvo el personal siguiente: Gabino La Puente, Carlos García, Manuel González, José García, José Lombardero, Alejandro Meneses, Enrique Olivares, Francisco Cavero, Manuel Mura, Valentín Caro Antonio Carmona, Ramiro Martínez, Miguel López, José Sancho, Antonio Urraca, Juan Ripio, Antonio Gurrís y Laureano Hernández.

Los triunfos se sucedieron por largo tiempo, pero un día la estudiantina propiamente dicha se separó del cuadro de zarzuela, que continuó dando funciones.

Los instrumentistas, formando pequeños grupos, se lanzaron a correr la aventura o la legua como se dice en caló teatral.

En 1885, teniendo D. Guillermo Eskildsen 24 años de edad, llegó a Tabasco una de las tradiciones de la estudiantina Fígaro que fue recibida pomposamente por el prestigio de sus actuaciones metropolitanas.

Gobernaba el estado por segunda vez, entonces como mandatario constitucional, el coronel Eusebio Castillo, que influyó para que aquellos artistas españoles que evocaban la vida de Salamanca cuya célebre universidad fundara en el siglo XIII Alfonso X EL sabio, se sintieran contentos.

De dos bandurrias, tres guitarras y un violín se componía el conjunto que actuó en el Teatro García, lugar en que se oyó por primera vez a la gran artista tabasqueña María Bofia, o sea nuestra Esperanza Iris, la que llenó una época del teatro de opera- con éxito nunca visto, según la palabra vehemente del D. Guillermito, a quien debo estos datos.

La impresión qué dejaron los músicos de la estudiantina Fígaro en la capital del estado de Tabasco fue tan fuerte, que al año siguiente (1886), San Juan Bautista organizó su primera estudiantina, recordando al mismo tiempo las comparsas cubanas de los carnavales campechanos, traídas por la primera emigración que llegó al puerto yucateco de Sisal en los comienzos del mes de marzo de 1869.

Del mestizaje de aquellas comparsas de los negros, desfilaban bailando y cantando al estilo afrocubano durante el carnaval, nacieron las estudiantinas tabasqueñas, como también las yucatecas, menos características y maduradas.

La letra de la primera estudiantina compuesta en el estado fue escrita por el gran poeta tabasqueño Justo Cecilio Santa Anna, y la música por el D. Guillermito Eskildsen, cuando ambos tenían 25 años de edad, pues uno y otro nacieron en 1861.

Se componía de un pasacalle en compás de tres por cuatro, una jota original, un bolero de tres tiempos y una danza de dos partes, de la que la segunda era cantada y puede decirse que la danza fue un arreglo local.

En 1887 ya no se pudo prescindir de la estudiantina en el carnaval. También la hizo D. Guillermito, que en 1888 compuso una para señoritas solamente.

Y ya no se interrumpió más en Tabasco la tradición. El continuador inmediato fue D. Francisco Quevedo Ara, un músico de tamaños, según la autorizada opinión de mi noble-informante.

Poco tiempo después, al recuerdo también de las comparsas cubanas, probablemente, se introdujo una modificación guasona en las estudiantinas: la pareja de negros, que, desde entonces han cantado el tango.

Se cree que esto lo hizo Juan Ramírez (Joselín), el celebrado poeta tacotalpeño que tenía una vena humorística y festiva, además de otros matices dominantes de su pasión muy propia pare el caso.

El gusto por las estudiantinas aumentó con el tiempo en Tabasco, y se hicieron institución las de los barrios de Santa Cruz, Esquipulas y La Punta, de la capital del estado.

Se cantaban frente a los hogares estrofas en movimiento lento cantados por dos o cuatro voces a duo que luego son coreadas por todos los estudiantes con el mismo aire de la jota callejera. Después viene otro canto llamado jaleo también con movimientos de tres por cuatro pero con figuras sincopadas, como el baile andaluz del propio nombre: luego se canta la parte llamada brindis de movimiento, dos por cuatro, con aire de polka; a continuación una danza y por último el tango que no por cierto el baile aristocrático argentino del propio nombre sino de origen cubano, el cual es cantado y bailado por una pareja de negros en la que un hombre se viste de mujer con una esponja grande en la cabeza simulando el pelo ensortijado de los negros y unas cáscaras de huevo de gallina colgadas de las orejas a manera de pendientes (*Idem*, s.f.)

Para concluir la fiesta,

> [...] *el miércoles de ceniza por la noche salía la procesión del difunto carnaval, un muñeco panzón y ridículo que se llevaba en angarillas, seguido de incontables viudas plañideras y de un sinnúmero de mascaritas. En casi todas las calles deteníase la fúnebre comitiva para leer en voz alta el cómico testamento del difunto, y terminada la medianoche, se le daba fuego al muerto y acababa la farsa para entrar de nuevo, seriamente en la corriente y el diario ajetreo de los negocios"* (Sauret, s.f.).

En la actualidad los carnavales no solo de Villahermosa sino de la mayoría de las poblaciones del estado han desaparecido o se encuentran reducidas a su mínima expresión festiva. Cuando hice los primeros sondeos en 1987 sobre los lugares en que esta celebración tenía todavía alguna manifestación, aun encontré en la periferia de Villahermosa, algunas interesantes versiones de farsas populares que, influidas por una antigua estructura de celebraciones, se llevaban a cabo en la colonia Atasta de Serra (antiguo pueblo chontal), en la colonia El Aguila y en la colonia Las Gaviotas, contraparte de Villahermosa, por encontrarse del otro lado del río Grijalva. Todas ellas respetaban no solo el tiempo de celebraciones, sino que, a la manera de las antiguas estudiantinas, salían a las calles para recorrer la población, guiadas por un bastonero que sostenía una "garrucha", en la que se podía distinguir el emblema de la comparsa. Durante su actuación bailaban,

---

Los compositores más distinguidos en este genero musical, aparte de Eskildsen y Quevedo Ara, han sido Juan Jovito Pérez, discípulo de D. Guillermito, D. Trinidad Domínguez, Perfecto G. Pérez, Melesio F. Jiménez, Manuel Notario, Cecilio Cupido (hijo).

Las estudiantinas recorrían las calles de San Juan Bautista o Villahermosa durante los días de carnaval, desde el alba hasta el atardecer, tocando una Jota callejera, en que los ejecutantes, que en el momento de la partida se reducían sólo a flautas o flauta, violines, guitarras y algunos percutores, en el recorrido se multiplicaban hasta convertirse en un escandaloso conjunto de instrumentos rítmicos pues queriendo todos actuar como estudiantes, lo hacían interviniendo con sus panderos, panderetas, tambores, rascabuches, platillos, triángulos, castañuelas y hasta utensilios tomados de la cocina y del cuarto de baño.

echaban versos y representaban una breve comedia preparada con antelación, la cual se podía seguir con cierta facilidad por medio de la propaganda impresa que distribuían entre los espectadores.

Un aspecto importante de estos grupos es que la mayoría de ellos incluía comparsas de Negros o los llamados Toros de Petate, en torno a los cuales solían representarse escenas taurinas o bailes humorísticos y sexuales que protagonizaban hombres que se vestían de mujeres, payasos, negros, viejos, viejas, indígenas o mariposas.

Un caso por demás interesante fue el una comunidad cercana a Villahermosa, llamada Torno Largo, en la cual se encontraba a punto de desaparecer la expresión particular de un carnaval basado en una danza-drama que era todavía acompañada de música de violín y guitarra. Después de quince o veinte años de haberla abandonado, ese año algunos miembros de la comunidad habían decidido retomarla para transformar a un grupo de jóvenes y adultos en personajes burlescos que animarían a sus amigos de la ranchería por medio del canto, la música, la farsa y el baile. Un bastonero, un viejo, una vieja, un diablo, un negro, una negra, algunas "niñas", un torito de petate y la muerte, integraron la comparsa que ese año no solo recorrió las casas de Torno Largo sino que hizo una visita a sus vecinos de Las Gaviotas para acompañarlos durante los últimos tres días de fiesta que cierran el ciclo del carnaval.

Para concluir este apartado, quisiera señalar que, tal como lo veremos más adelante, el carnaval de Tenosique es heredero de toda esta tradición festiva de carácter regional que no solo ha ordenado tiempos y espacios de celebración sino la estructura ritual misma que prevalece en él. A contracorriente de los acontecimientos regionales que han hecho desaparecer estas celebraciones en el resto del estado, la historia social y cultural de Tenosique ha refrendado con especial vehemencia un acontecimiento anual que, por lo menos en el último siglo, mantuvo un peso fundamental en la vida de sus pobladores. Tenosique, al igual que el resto de las poblaciones de Tabasco, ha sido objeto de múltiples transformaciones que han insidido en su vida cultural y social, sin embargo, contrariamente a otras ciudades y pueblos del estado, en ella no solo se ha reproducido esta celebración popular de manera constante sino que, como lo describimos en el siguiente parágrafo, ésta se ha magnificado y fortalecido conforme su población ha ido creciendo, hasta volverse un símbolo identitario con el que los moradores del poblado se reconocen con cierto orgullo.

CARNAVAL 84 CARNAVAL 84

COMPARZA

El Muerto se fue de Rumba

Bonita Comparza de Lujo, Compuesta por un grupo de Jóvenes Entusiastas de la Colonia Atasta

(S A L U D O)

Muy buenos días señores
hoy venimos a gozar
como todos los años
de este alegre Carnaval.

La Habana y Brasil se unieron
a gozar el Carnaval
pero en Tabasco señores
nadie nos puede igualar.

Trayendo lindas chicas
que le bailan al compás
de una linda huaracha
o una rumba sin igual.

¡ay caballero, co no resumba
al ver que la conga sumba
todos nos vamos de rumba
¡ay caballero. . .

(D I A L O G O)

(NEGRO)

Momento, momento
caramba caballero caramba
que e, tanta algarabía
acaso tu ignora que con
la llegada del Carnaval
un compañero se no, murió
de alegría.

(DOCTOR)

A la orden caballeros
pero en donde está el cadáver
que tengo que auscultar
para ponerle una inyección
en el tronco del oído
un poco de masaje para revivirlo
y que venga a gozar.

Pero oigan caballeros
no me hagan perder mi tiempo
atendiendo muertos que no están
en su lugar, pues yo también
quiero gozar de este bello Carnaval.

(BAILARIN)

Cierto, muy cierto negro
hay que llamar de inmediato
al galeno T. Mata
Doc. Doc. un paciente un paciente.

(MUERTO)

¡Momento, momento! yo estoy
vivito y coleando y vengo
de un pachangón y estoy a punto
de sufrir un sofocón.

(CORO)

No estaba muerto andaba de parranda
No estaba muerto andaba de parranda

(MUERTO)

Y para aliviar esta sofocación
que venga una linda chica
y que empiece el vacilón.

(D E S P E D I D A)

Nos vamos muy contentos
de esta casa sin igual
y estamos dando gracias
a los dueños de este hogar.

Esperando se diviertan
los tres días del Carnaval
hasta el año venidero
que podamos regresar.

Representantes: **Juan Manuel Sánchez Pérez**
José Luis Corzo Baeza.
Letra: **Juan Manuel Sánchez.**

ACTIVIDADES CENTRALES DEL ANTIGUO CARNAVAL

DE VILLAHERMOSA (1886)

1. Ritual para la quema del Mal Humor.
2. Proceso de elección de la reina del carnaval.
3. Proceso de elección del Rey Feo o Dios Momo.
4. Fiestas de máscaras.
5. Bailes populares en los barrios y la plaza central.
6. Bailes "aristocráticos".
7. Desfiles de carros alegóricos.
8. Representación de farsas callejeras y baile de comparsas por las calles:
   -Estudiantinas
   -Negros
   -Indios chontales
   -Toros de Petate
   -Charros
   -Viejos, viejas, negros, negras diablos y la muerte
9. Desfiles de comparsas.
10. Celebraciones en los barrios.
11. Combates de flores.
12. Paseos populares.
13. Corridas de toros.
14. Baile de cintas.
15. Quema de Juan Carnaval
16. Paseo de la viudas del Juan Carnaval
17. Domingo de Piñata

LA POBLACION Y EL CONTEXTO REGIONAL:
multiculturalidad y cambio permanente en Tenosique

Cuando Bartlet escribió sobre la Danza del Pochó en 1926, Tenosique no superaba los 2500 habitantes en la cabecera municipal, pues había reportado tener 1733 personas en 1920 y 2828 en 1930. No obstante su baja población, entre 1915 y 1920 había cambiado su categoría política de Villa por la de Ciudad e igualmente su nombre por el de Tenosique de Pino Suárez. En esos años la población se encontraba asentada fundamentalmente en los barrios del centro y las cercanías de la rivera, y, si partimos de un cálculo aproximativo, es posible que ésta estuviera concentrada en no más de 260 familias o grupos parentales. Como bien lo señaló el autor, en ese entonces Tenosique se encontraba en un sitio privilegiado, rodeado de profusa vegetación tropical, en medio de ríos y humedales, y en una zona de frontera a la cual se llegaba por vía fluvial o siguiendo los sinuosos caminos que venían desde Palenque.

> [...] *situada en la margen derecha del caudaloso río Usumacinta, en medio de la encrucijada que forman los estados de Campeche, Tabasco y Chiapas y el Departamento del Petén de la República de Guatemala, región caracterizada por ser un inmenso y espléndido bosque, en el que abundan la caoba, el cedro y otras maderas preciosas y tintóreas. Tenosique está precisamente en el centro geográfico de este vasto espacio cubierto de una vegetación admirable, que constituye la cuenca del Usumacinta, los afluentes de este hermoso río, importantes y numerosos, surcan el terreno de todas direcciones, haciéndolo una de las comarcas más feraces del mundo* (Bartlet, 1984 [1926]).

Desde tiempos antiguos Tenosique ha jugado un papel totalmente estratégico para las poblaciones del área, para el estado de Tabasco, para los pueblos del norte de Chiapas, para el Petén guatemalteco y para los poblados ribereños de la Cuenca del Usumacinta. Localizada en medio de grandes ciudades mayas que florecieron a lo largo del río durante el periodo Clásico, como también en tierras interiores, Tenosique se encontraba localizado dentro de las rutas fluviales navegables que comunicaban la región de la Cuenca con la costa del Golfo y la península de Yucatán.

Desde entonces hasta nuestros días, Tenosique ha sido objeto de un intenso contacto intercultural con una gran cantidad de poblaciones localizadas no solamente en los territorios cercanos o dentro de la Cuenca, sino en lugares tan distantes como la península yucateca y los países inmediatos de Centroamérica. Más aun, conforme a su historia más reciente, Tenosique fue una población de paso para todos aquellos trabajadores, empresarios, ganaderos, exploradores y comerciantes provenientes de los Estados Unidos y Europa, que llegaron a la zona interesados en las maderas preciosas, en la chiclería, en las posibles tierras de colonización y en los accesos que había hacia tierras guatemaltecas. Tal situación ha propiciado históricamente cambios fundamentales en la composición

de la población local, tanto desde un punto de vista étnico y social, como también cultural.

Mario Humberto Ruz ha hecho notar al respecto que el Usumacinta completo ha sido una vía de transito fundamental en la que han tenido lugar los contactos más diversos entre poblaciones indígenas y no indígenas de las más distintas tradiciones culturales. El Tenosique contemporáneo es, pues, el resultado histórico de esa fusión multicultural, a la cual han contribuido su posición estratégica como poblado ribereño, su localización al pie de las montañas chiapanecas, su condición de comunidad fronteriza, su posición como sitio de entrada (o de salida, según se vea) hacia la selva y el alto Usumacinta y su posibilidad de comunicación con las costas del golfo de México, la cual, como enseguida veremos, se conserva hasta nuestros días.

Para ver con mayor claridad algunos aspectos del espectro multicultural que se encuentra de fondo en la actual población de Tenosique vale la pena recordar algunos datos aportados por Ruz en su descripción sobre el río Usumacinta, la cual forma parte de ese interesante ensayo intitulado *Paisajes entre ríos*:

> *El primero en mostrarse a los ojos hispanos a través de su desembocadura en el Atlántico fue el Ozomacintla, Río de los Monos que, pese a su nombre nahua, bien puede considerarse el río maya por excelencia. En torno a su eje, acaso como en ningún otro, los pueblos mayences han interactuado desde hace milenios, y continúan haciéndolo. Frontera húmeda por antonomasia, los lomos de su cauce y aquellos de sus afluentes (que en total desaguan un área de 63 804 km2) han visto pasar hombres, objetos e ideas de origen chontal, quiché, ch' ol-lacandón, pochutla, topiltepeque, mam, yucateco y cehache a las que se sumaron ya en la época colonial elementos de estirpe maya-lacandona, k' ekchí y mestiza de hispano. Todo en una cascada de lenguas, individuos y expresiones culturales que manan de una fuente de clara filiación mayance (A ellos cabría agregar, en últimas fechas, a tzeltales, tojolabales, choles, tzotziles, chujes y kanjobales. Nota al pie de página).* (Ruz, 2000: 28).

Pese a la ausencia de evidencias documentales, Manuel Bartlet, como muchos otros investigadores, creyó que la danza del Pochó era una reminiscencia del pasado prehispánico maya y que esta había sobrevivido con el tiempo, perpetuando así una tradición que tenía sus orígenes en la cosmovisión y la ritualidad de este mismo grupo.

> *Las tribus que poblaron la región en tiempo precortesiano pertenecían a la raza maya; pero constituían una familia especial, con sus costumbres peculiares y su lenguaje diferenciado, el Potún, dialecto derivado del maya.*
>
> *Entre las costumbres peculiares de esta zona, existe una que se distingue por el hecho de que se haya conservado a través de tantos años con caracteres muy netos, a pesar de sus complicadas ceremonias. Consiste en*

un juego llamado "El Pochó", que se desarrolla durante los días de carnestolendas y que principian el 20 de enero día de 'San Sebastián'.

[...] *por las escasas noticias que se han transmitido tradicionalmente, parece que en los orígenes y durante el tiempo anterior a la conquista, los indígenas la practicaron como una ceremonia religiosa, como parte del culto a sus Dioses por su carácter místico, que es indudable y claro, así lo demuestra.*

Cuando los conquistadores convirtieron al cristianismo, esta costumbre siguió practicándose pero desde entonces la relacionaron íntimamente con la religión católica, aunque sin formar parte del culto; y así es como se conserva hasta nuestros días. (Bartlet, 1984 [1926]).

Contrariamente a estos supuestos, se encuentra el hecho de que a lo largo de la Colonia y el siglo XIX, Tenosique fue poblado y repoblado por distintos grupos sociales y culturales, en medio de lo que indudablemente fue un proceso de transculturación permanente. El mismo Ruz en el ensayo ya referido nos brinda datos sumamente reveladores de las transformaciones demográficas profundas que enfrentó Tenosique durante la Colonia, al exponernos datos sobre su casi total despoblamiento a principios del siglo XVI. En este sentido, señala:

Para cuando llegaron las huestes hispanas, los chontales tenían entre 600 y 700 años de haberse asentado en las áreas del Grijalva, Usumacinta, Candelaria y Chilapa, cada uno de los cuales manejaba una variante dialectal del idioma chontal que no dificultaba sin embargo la comunicación, ni estorbaba las actividades de comercio en las que se basaba en buena medida la subsistencia de estos consumados navegantes.

A inicios del siglo XVI la región dominada por el Usumacinta mostraba su mayor densidad poblacional en la porción tabasqueña conocida a partir de entonces precisamente como 'Región de los Ríos'. Predominaban en ella los asentamientos de filiación chontal que, en número cercano al centenar, se ubicaban tanto en las vecindades del Usumacinta como en las de otros varios ríos, entre los cuales destacaban los arriba señalados. Los vinculaba no sólo el empleo de un idioma común sino en particular su pronunciada capacidad como mercaderes, gracias a la cual controlaban el comercio regional, enlazando a la península de Yucatán, las tierras altas de Chiapas y Guatemala, el Petén, Oaxaca, el Soconusco, Honduras e incluso el altiplano del centro de México (Ruz, 2000: 32).

Y más adelante agrega:

Si bien los chontales constituían el grupo étnico más importante entre los ubicados en la región drenada por el Usumacinta, no eran los únicos: en las cercanías de Tenosique y Petenecté se registraba también la presencia de

hablantes del maya (yucateco). Su número se acrecentó en forma muy importante tras la colonización hispana, pues buscando huir de la opresión tributaria y las continuas exigencias de servicio personal, la zona recibió a múltiples prófugos de Campéche y Yucatán. La afluencia continuó creciendo en tal medida que para 1671 el maya pasó a ser la lengua predominante en la zona, desplazando al chontal (Sholes y Roys, 1996: 24 ss, en Ruz, 2000: 33-34)

No debe pensarse, sin embargo, que un cambio tan significativo respondiese únicamente a la pujanza del elemento maya; a él contribuyó, de manera significativa, el brutal descenso demográfico de los chontales de la zona. Este se advierte de manera clara en las famosas Relaciones histórico geográficas de la gobernación de Yucatán, escritas en 1579, donde vemos que Petenecté contaba con 36 indios tributarios, Tepetitán y Usuamacinta con 40, y Tenosique con apenas 30, cuando tan sólo unas décadas antes el cronista Fernández de Oviedo había reportado que en este último existían cerca de 100 casas (Fernández de Oviedo y Valdez, 1959: 201, en Ruz, 2000: 34)

Si bien no vamos a ahondar aquí en otros procesos regionales que definitivamente han marcado la historia demográfica y cultural del poblado, si nos interesa recalcar que este fenómeno de movilidad social ha sido una de las características primordiales de la vida de Tenosique, situación que en el último siglo se volvió mucho más evidente. En efecto, si analizamos el cambio demográfico que se ha verificado en este periodo observaremos que desde 1920 al año 2000 la población del lugar pasó de 1 733 habitantes a 30 042, alcanzando 55 712 personas en el conjunto de las comunidades del municipio. Aunque habitualmente es muy difícil registrar a la población indígena por razones metodológicas, las estadísticas del mismo año 2000 nos indican que el municipio dejó de lado, casi en su totalidad, su antigua condición de indianidad para pasar a una situación de mestizaje donde el influjo maya tan solo se expresa en el sustrato cultural que sustenta su vida cotidiana (INEGI; 2005a: 42). Hoy, de los 55 712 personas identificadas en el municipio, tan solo 2,480 son hablantes de alguna lengua indígena, de los cuales 1,154 hablan tzotzil, 1,007 chol, 27 maya y 47 zoque. El resto forma parte de los grupos étnicos que el INEGI reporta como no especificados (Centro Nacional de Desarrollo Municipal, 2000:12). La mayor parte de esta población habita en comunidades cercanas a la frontera con Chiapas y Guatemala, lugares en donde fueron acogidos a partir del establecimiento de programas de colonización que el mismo gobierno local promovió en décadas anteriores, en razón de los desplazamientos migratorios de miembros de estos grupos hacia la zona.

Actualmente, Tenosique es una población que, al igual que el resto las principales ciudades del estado, se ha sometido a un ritmo muy acelerado de cambio que de manera clara ha influido hasta en los más mínimos aspectos de la vida de sus habitantes. A diferencia de otras regiones del país, y no obstante que aun puede considerarse a Tenosique como una población remota, actualmente cuenta ya con

todos los servicios habituales de una urbe más o menos modernizada, así como con una infraestructura de comunicaciones fluida y rápida. Si bien sigue siendo un pueblo ribereño, y el Usumacinta es todavía una ruta de acceso para algunos de los habitantes de los ranchos cercanos, cuenta ya con un sistema carretero que lo comunica con una gran cantidad de puntos importantes del estado, además de disponer de todo tipo de telecomunicaciones y sistemas de transporte, incluido el ferrocarril que aun pasa por la población para el traslado de mercancías.

Tenosique es, sin embargo, una ciudad del trópico húmedo que todavía combina los acelerados ritmos de las mañanas con la solacidad que envuelve a sus habitantes por la tarde y la noche. Es una pequeña urbe de marcada tendencia rural en la que diariamente conviven comerciantes, prestadores de servicios, estudiantes, campesinos de la zafra, ganaderos, pescadores, burócratas, políticos, militares, hoteleros, banqueros, católicos, evangélicos, cazadores, taladores de montes y, más o menos recientemente, coyotes y enganchadores.

Como suele suceder muchas veces en este tipo de lugares, día con día el poblado depende en mayor medida de la venta de servicios, de los capitales comerciales y financieros de carácter internacional, de la seguridad fronteriza, de eficientes sistemas de comunicación, de mayores recintos educativos, de nuevos espacios de socialización y, sobre todo, de una enorme coraza legal, social, económica y de seguridad que le permita sobrevivir a los cambios que se avecinan en un futuro muy inmediato. Tal situación deriva de la apertura del nuevo puesto fronterizo entre México y Guatemala que seguramente dará acceso a mercancías, turistas y capitales, pero también a migrantes de todo el mundo, narcotraficantes, maras, contrabandistas, coyotes, prostitutas y demás grupos de población propios de las ciudades ubicadas en fronteras internacionales.

Efectivamente, el siglo XXI representa para Tenosique una nueva oleada de transformaciones socioeconómicas, territoriales y demográficas, las cuales han empezado ha cristalizar ya en la estructura poblacional tanto de la cabecera como del resto del municipio. Aunque no son registrados por los censos de población, hoy cientos de personas pasan diariamente legal o ilegalmente por Tenosique provenientes principalmente de Guatemala, El Salvador y, sobre todo, de Honduras. Rene Alberto López, en efecto, nos ha hecho saber no hace mucho tiempo que el 90 por ciento de los migrantes que actualmente pasan ilegalmente por Tenosique con rumbo a los Estados Unidos provienen de Honduras, y que entre 2001 y 2005 el número de indocumentados asegurados en Tabasco pasó de 14 972 a 20 910, respectivamente. Por supuesto, frente a estas cifras es necesario agregar que la mayor parte de los ilegales que cruzan los 290 kilómetros de franja fronteriza que existe entre Tabasco y Guatemala no son detenidos por las autoridades de inmigración. Casi todos cruzan por el Ceibo o El Martillo, localizados en la frontera internacional de Tenosique, y se trasladan a pie hasta las vías del tren que pasa a las orillas de la ciudad para abordar el ferrocarril, llamado popularmente El Capuchino por los migrantes, que los conducirá en su primer trayecto hasta Tierra Blanca, Veracruz (López, 2006).

Aquí [en Tenosique] *hay una oficina del grupo Beta*—nos dice el reportero--, *cuyo personal tiene la función de prestar auxilio a los transterrados. En el rubro de "migrantes orientados" reportan que de enero a diciembre de 2005 atendieron a 26 mil 102 extranjeros, mientras que entre enero y febrero de este año han dado ese servicio a casi 4 mil* (*Idem*, 2006).

En mi última estancia en Tenosique (2007) tuve la oportunidad de confirmar la presencia de estos nuevos grupos humanos que hoy transitan por las calles del poblado, dentro de los cuales es totalmente visible la presencia de garífunas, tsutuiles, quiches y cakchikeles, además de numerosos jóvenes indocumentados portando sus inconfundibles mochilas de viaje y gorras de beisbolistas. Caminaban por las calles principales, por las carreteras que conducen a la frontera, a lo largo de las vías del tren, por los sinuosos caminos de la montaña o permanecían escondidos en algún remanso boscoso, ocultándose de los desconocidos o de las patrullas federales o estatales. No era algo que yo recordara haber presenciado con anterioridad; más aun, cuando llegué por primera vez a Tenosique en 1987, todavía no se construían los accesos hacia la frontera y aun existían algunas extensiones de selva entre la cabecera y la línea fronteriza. En ese entonces me parecía que los nombres de los poblados de esa región expresaban muy claramente la sensación de lejanía que uno podía experimentar al estar en dicha zona, así como la misma condición de frustración y miseria que el destino les había deparado a quienes habían decidido arribar hasta ellos: *La última lucha*, *Sueños de oro*, *Redención del campesino*, *Emiliano Zapata*... Hoy, esos pueblos se han convertido en áreas potenciales de asentamiento no solo para aquellos migrantes que seguramente decidirán no continuar su camino y quedarse en algún lugar un poco más próximo a su antigua tierra, sino también para todos los interesados en explotar la situación de los migrantes. Finalmente, mi viaje al Ceibo me confirmó aun más claramente lo que antes ya he referido: que Tenosique había iniciado nuevamente una aventura multicultural, pluriétnica y globalizadora, la cual quizá no tiene precedentes en su larga historia de poblamientos y repoblamientos, pues por primera vez se enfrenta a un inminente contacto intercultural de orden multinacional.

Para concluir este apartado quisiera regresar al punto del cual partimos, para señalar dos cosas fundamentalmente. La primera es que los cambios que se han verificado en la población de Tenosique a lo largo del tiempo han transformado evidentemente el rostro de su etnicidad y de su composición social, haciendo de ésta una población esencialmente mestiza que sigue asimilando nuevas influencias exteriores de toda índole a raíz de su coyuntural posición geopolítica en el territorio tabasqueño. Sin embargo, al hurgar un poco en su magma cultural es factible observar que en sus estructuras más profundas aun se mantiene la fuerza de ciertos comportamientos, creencias, prácticas y sistemas de conocimiento de indudable ascendencia maya provenientes seguramente no solo de un grupo cultural específico, sino de todos aquellos que dieron su contribución cultural a esta población en algún periodo de su historia.

Aunque no contamos todavía con los estudios que nos permitan confirmar del todo esta hipótesis, los datos etnográficos que hemos recabado parecieran indicar que el multiculturalismo de Tenosique se ha construido sobre la base de una sólida veta maya (entre otras que también podemos identificar, como la afroamericana y la europea) que se manifiesta todavía en los mismos grupos parentales que hoy se pueden identificar, por medio, por ejemplo, de los apellidos (Pech, May, Tsul, Pool, Ke, Cahuich (¿), Chan, Bolon, Balam, Tepate(¿), etc.). Esta situación también es totalmente visible cuando se penetra en el sistema de representaciones sobrenaturales que hoy en día impera y persiste en la cosmovisión del grupo, a través del cual encontramos, por ejemplo, un arraigo absoluto de creencias en torno a personajes como Ixtabay y los Duendes (antiguos dueños de la tierra en la concepción chontal), o prácticas rituales de vieja raigambre mesoamericana, como el culto a los muertos. Aunque será necesario ahondar más profundamente en el análisis histórico, pienso que es factible considerar aquí la hipótesis de que la Danza del Pochó de Tenosique podría ser una expresión ritual de antigua ascendencia indígena maya, cuya temporalidad es imposible determinar *a priori* por la ausencia de datos que la liguen ya sea con una época determinada o con a otras manifestaciones ceremoniales del contexto regional. Como ya hemos señalado en el primer capítulo de este trabajo, una vía analítica para tratar de escudriñar los rasgos de esta representación en otros dramas del contexto maya contemporáneo se constituye a partir del estudio riguroso del sistema de transformaciones del que ésta representación pareciera formar parte. Sin embargo, dichas certezas no podrán aparecer en nuestros estudios hasta no tener la etnografía precisa de esta dramatización en el contexto de los pueblos del Usumacinta, y la de otras ceremonias posiblemente asociadas que forman parte de localidades ubicadas en los territorios indígenas contiguos de la misma área maya.

Por otro lado, quisiera señalar que, si bien han ocurrido abrumadores cambios en Tenosique desde que Manuel Bartlet escribiera su monografía de la danza hasta la fecha, el Pochó paradójicamente ha sido una manifestación que no solo se ha logrado reproducir en lo sustancial a lo largo de estos 80 años, sino que el incremento demográfico inusitado que se ha verificado desde entonces en la ciudad ha derivado en una mayor participación de sus habitantes, tanto en las actividades generales del carnaval, como, y sobre todo, en la representación semanal de la danza del Pochó. Efectivamente, por los datos que hemos ubicado sobre el número de población que había cuando Bartlet realizó sus observaciones, (2,500 personas, aproximadamente), es factible suponer que la danza seguramente era realizada por un número más o menos limitado de personas (quizá no más de un centenar), particularmente si consideramos que en el pasado quienes intervenían en ella eran fundamentalmente los hombres adultos. Actualmente, en los días paroxísticos del carnaval, sobre todo el domingo y el martes previos al miércoles de ceniza, la plaza central suele albergar a varios miles de personas de todos los estratos sociales, muchas de los cuales, de manera espontánea, se adhieren a la columna principal de danzantes portando los atavíos tradicionales del juego del Pochó, para sumirse en un catártico y desenfrenado rito que generalmente desemboca en una verdadera verbena

popular junto al río Usuamacinta, la cual es acompañada de libaciones públicas, espléndidas comilonas, música popular, carcajadas y gritos de alegría. Dicha celebración no solo cuenta con los vecinos del propio Tenosique, sino que representa un momento de atracción para numerosos visitantes que llegan de los poblados cercanos, sabedores de que estos días el Pochó llega a su mayor esplendor y también a su término.

VARIANTES RITUALES DE UN COMPLEJO FESTIVO:
notas sobre los carnavales de Rancho Grande y Boca del Cerro

Cuando Bartlet escribió sobre el Pochó en Tenosique afirmó que esta manifestación cultural, además de ser una reminiscencia prehispánica, con el tiempo se había conservado solamente en su pueblo natal, no existiendo alguna otra comunidad en esos años en la que éste se llevara a cabo. Inexplicablemente, Bartlet omite mencionar que esta representación formaba parte de las actividades generales del carnaval de la población, aunque indudablemente ubica su periodo de celebración dentro del marco temporal del ciclo San Sebastián-Miércoles de Ceniza, propio de los carnavales que se realizaban desde entonces en toda la región. Así parecen atestiguarlo sus palabras cuando con toda seguridad afirma:

> [...] *antes de escribir* [*sobre*] *su representación, conviene decir algunas palabras. Esta costumbre es exclusiva de Tenosique; no se le encuentra en ninguno de los pueblos cercanos, ni en el resto de la República, e ignoro si existe en la América Central o en la Sur. Por eso sus rasgos característicos* [...] (Bartlet, 1984 [1926]).

Seguramente a partir de las palabras de Bartlet se ha difundido la idea de que esta representación no solo pertenece exclusivamente a Tenosique, sino que el carnaval de esta población es el "más raro del mundo", lo cual repite obsecadamente la comunidad cada vez que puede. Evidentemente esto no solo se encuentra totalmente alejado de la realidad, sino que es necesario partir del hecho de que, al igual que todos los procesos socioculturales, el complejo ritual inherente al carnaval de Tenosique, en el pasado formó parte de una matriz cultural más amplia de la cual hoy tan solo tenemos algunos indicios de su existencia. Como veremos más adelante, la misma estructura del carnaval de Tenosique permite deducir que esta celebración se encontraba adscrita a un conjunto más amplio de celebraciones de origen europeo, la cual se difundió, arraigó y se retroalimento en una amplia región de las tierras bajas del área maya, dentro de la cual se encuentra precisamente la subregión del Usumacinta. ¿Cómo y cuando se integró la danza del Pochó al escenario festivo del carnaval de Tenosique o a la concepción misma del tiempo que rige al calendario religioso y popular?, es precisamente algo que habrá que analizar cuidadosamente al estudiar el pasado de la región, pero sobre todo teniendo en cuenta los datos de la etnografía moderna de esta manifestación, pues no todos nos indican que éste complejo ceremonial es lo que hasta ahora se ha dicho que representa, ni tampoco que se remonta hasta tiempos prehispánicos.

Por otra parte, y derivado de un fenómeno de transculturación que se ha dado en las comunidades cercanas a Tenosique por influencia de la cabecera municipal, en las últimas tres décadas el Pochó ha terminado por difundirse en algunas poblaciones cercanas, recuperando un poco el terreno que seguramente perdió en el pasado, si es que esta manifestación tenía un carácter ritual y sagrado como se ha dicho, o formó parte del contexto cultural maya de la zona. En casi todas estas

localidades, lo que se ha adoptado generalmente es la estructura propia del juego del Pochó, excluyendo el resto de las manifestaciones asociadas al carnaval en su conjunto. En lo personal he sido testigo de un largo proceso de endoculturación de la comunidad de Rancho Grande y de la de Repasto, en las cuales a partir de las décadas de los setenta y ochenta, respectivamente, algunas personas de dichas comunidades interesadas en tener su propia danza trasladaron el modelo de organización y celebración de la representación a estos lugares, con diferentes resultados en cada caso. Otros dos sitios más de los que en el pasado tuve noticia que trataron de seguir un proceso semejante fueron Arena Hidalgo y Estapilla, dos comunidades importantes cercanas a Tenosique, pero ignoro si los datos fueron realmente correctos.

Cuando en 1987 acudí por primera vez a las comunidades de la frontera con Guatemala localizadas en el municipio de Tenosique, tuve conocimiento del poblado de Repasto, el cual, habiéndose fundado con población indígena migrante, había iniciado una modesta experiencia de celebración de la danza del Pochó, la cual se mantuvo por algunos años con resultados muy exiguos. No fue lo mismo en el caso de Rancho Grande donde sus organizadores han mantenido vigente el ánimo por celebrar cada año la danza con jóvenes y niños de la comunidad, situación que se ha mantenido por casi tres décadas.

Aunque no voy a explayarme aquí en la descripción de esta representación, pues pienso escribir más adelante un ensayo sobre este singular proceso de reproducción cultural, si quisiera comentar algunos datos que posteriormente retomaré en el análisis, por considerarlos particularmente relevantes. Rancho Grande es una pequeña localidad ubicada en las cercanías de la población de Tenosique dedicada fundamentalmente al trabajo agrícola, sobre todo a la siembra y el cultivo de la caña. Localizada a unos kilómetros del Ingenio Azucarero Hermenegildo Galeana, es una comunidad que habitualmente recibe numerosos jornaleros agrícolas de otras regiones, los cuales viven temporalmente en grandes galerones que se han construido en los alrededores de los campos cañeros.

Estando en Tenosique durante el carnaval, tuve conocimiento de manera fortuita sobre una "comparsa" (así la llamaron quienes me dieron noticia de ella) que había llegado de Rancho Grande para bailar el Pochó en las calles de la población. Para mi sorpresa, los miembros de esa comparsa formaban parte de un grupo perfectamente consolidado de danzantes que, siguiendo el mismo esquema de representación del Pochó en la ciudad, bailaban calle tras calle dentro de una ruta distinta a la que mantenían en esos momentos los jugadores de Tenosique. La mayoría de ellos eran jóvenes y niños que, al toque de una caja de madera y una flauta dulce, representaban el drama del Pochó frente a cada una de las casas que lo iba solicitando. Varios aspectos me llamaron entonces la atención: primero, la corta edad de los danzantes; segundo, el aspecto sencillo de la representación; tercero, el acotado número de cojós, tigres y pochoveras que se encontraba presente (veinte a lo sumo); cuarto, la peculiaridad de la dotación instrumental (en lugar de un pito de carrizo, un niño tocaba una flauta dulce de tipo escolar); quinto, sus atavíos eran ligeramente diferentes a los de Tenosique;

sexto, desarrollaban con especial rigor cada una de las secuencias coreográficas que implicaba la representación; séptimo, sus máscaras eran más burdas y menos elaboradas que las que en ese año estaban de moda entre los cojós de la ciudad; octavo, los tigritos llevaban lienzos en las espaldas que simulaban la piel del felino al que aludía el personaje, hechas con telas comerciales; y noveno, la danza marcaba muy bien cada uno de los episodios de la representación, además de que incluía un pasaje que en ese entonces ya no se veía más en la danza local.

El capitán de la danza era un hombre adulto, quien, no obstante ser de Rancho Grande, había participado siendo joven en la representación del Pochó en Tenosique. Animado por los miembros de la población había decidió asumir ese año la organización de la danza en su pueblo natal, siguiendo los cánones que habían establecido dos señores más viejos que unos años atrás habían decidido formar la cuadrilla de danzantes en Rancho Grande, tal como se bailaba el Pochó en otros tiempos. De esta manera se impuso el empleo de las máscaras que ellos habían usado cuando eran adolescente, las cuales eran más rústicas y burdas que las que en esos años se veían en las calles de Tenosique; y mantuvieron todas las piezas o "cambios" de la música que habían conocido, los cuales estaban relacionados con una dramatización más rica y compleja de los jugadores.

Conforme a los testimonios que recabé en esos años, pude deducir que aquellos ancianos habían llevado el Pochó a Rancho Grande a finales de la década de los setenta y que, luego de una historia azarosa, habían dejado de jugarlo por tres o cuatro años, para ser retomado en 1986. Mi regreso a Tenosique en 1993, 1999 y 2006 me permitió confirmar que desde la primera vez que la había presenciado (1987) hasta este último año (2006) la representación se había mantenido vigente, aunque las viejas y rudas máscaras que la hacían tan particular habían dado paso a los modernos y sofisticados rasgos de las caretas más recientes.

Un caso aparte es el de la comunidad denominada Boca del Cerro, la cual se encuentra localizada a unos kilómetros más arriba de Tenosique, ahí donde la selva y la montaña se devoran el río Usumacinta, antes de entrar a Chiapas y Guatemala. Conforme a los testimonios que pude recabar entre 1980 y el 2000, me fue factible establecer que la representación del Pochó que se lleva a cabo actualmente en esta comunidad puede remontarse fácilmente hasta principios del siglo XX, periodo en el cual Bartlet escribiera sus noticias sobre la danza de Tenosique. En efecto, los relatos obtenidos entre los señores de mayor edad en Boca del Cerro, además de permitirme ratificar su participación en la práctica de la danza cuando eran pequeños, y brindarme la identificación de aquellos capitanes y músicos de la generación de sus padres, me permitieron confirmar que Bartlet omitió o desconoció la existencia de esta representación del Pochó en esta comunidad de las cercanías, constriñéndose por lo tanto a describirla tan solo en su natal Tenosique.

Actualmente la población de Boca del Cerro sigue desarrollando con plena fortaleza la celebración del juego del Pochó dentro del periodo ritual en el que se llevan a cabo el resto de los carnavales de Tabasco. Así, el 20 de enero marca el

inicio de los actos festivos en la comunidad, con el llamado *Baile de harina*, y el fin de semana posterior al *Miércoles de ceniza* cierra el ciclo de actividades dedicadas al carnaval con la *Quema del Juan Carnaval* y/o con el *Baile de Piñata*. A diferencia del que tiene lugar en Tenosique, el carnaval de Boca del Cerro sigue siendo una celebración pequeña cuya actividad principal gira en torno a la danza del Pochó. Por lo regular, reúne a no más de cuarenta personas, entre organizadores y danzantes, lo cual se explica claramente por el pequeño tamaño de la comunidad.

Un rasgo distintivo de esta versión de la danza es que su trama argumental incluye también aquellos pasajes que en Tenosique han dejado de realizarse. Uno de los que resulta más importante, además del episodio de la caza del tigrito por los cojós, es el que dramatiza aquel acto en el que estos personajes capan los genitales del (o de los) animal(es), así como la celebración jubilosa que posteriormente desarrollan de manera dancística. De igual trascendencia en esta versión es el acto de conclusión de la danza, el cual constituye una mixtura semántica entre el ritual europeo de incineración de Juan Carnaval con el de la muerte del Pochó y la expulsión del ambiente maligno que se desata en la comunidad cuando comienza la celebración.

Resultaría muy extenso ahondar en los detalles que rodean a esta representación festiva en Boca del Cerro, pues su riqueza es a todas luces manifiesta cuando se penetra aunque sea superficialmente en su contexto de ritualización. Sin embargo, resulta importante dejar asentado aquí que, contra lo que inicialmente suponía al comenzar la investigación, este ejemplo de drama ritual, por la cercanía que mantiene con el de Tenosique, pero sobre todo por sus interesantísimas peculiaridades internas y su originalidad, es un elemento fundamental de diálogo que en el futuro será necesario analizar, para ampliar la comprensión de la dramatización que tiene lugar en el contiguo Tenosique, antes de iniciar las exploraciones de los demás grupos de transformación ya sea en el Alto Usumacinta o en la región de las montañas del norte de Chiapas.

Al comenzar este trabajo de investigación había planteado que la representación del Pochó en Tenosique era al parecer una ritualización de alguno de los numerosos mitos cosmogónicos que prevalecieron en la región en torno al permanente conflicto entre el hombre y el jaguar, lo cual parecía tener cierto fundamento al poner a dialogar esta dramatización con otros rituales del área maya de las tierras altas de Chiapas en donde aun es factible encontrar ciertos complejos narrativos más o menos comunes. Hoy no me queda duda alguna que la representación del Pochó en Boca del Cerro no solo es un elemento de diálogo fundamental en el proceso de interpretación de la danza de Tenosique, sino que además abre algunas vetas adicionales de análisis por los contenidos manifiestos que podemos encontrar en su estructura de celebración.

CUARTA PARTE

EL CARNAVAL DE TENOSIQUE

ESTRUCTURA E HISTORIA

El carnaval de Tenosique es uno de los pocos carnavales que actualmente se realizan en los contextos rurales de las tierras bajas de Tabasco, ya sean indígenas o mestizos. Tampoco las cabeceras municipales manifiestan demasiado entusiasmo por llevar a cabo hoy este tipo de celebraciones, siendo contadas las poblaciones que en nuestros días realizan actos festivos al respecto. Como señalamos en páginas anteriores, la misma capital del estado, Villahermosa, hace mucho tiempo vivió los últimos momentos de sus fastuosos y elegantes carnavales, los cuales llegaron a ser tan intensos y bulliciosos como los que caracterizaron en el pasado a los de Mérida y Campeche[6].

A contracorriente de esta tendencia, Tenosique es una población en la que durante todo el siglo XX el carnaval fue de menos a más, para convertirse a principios del presente siglo en uno de los acontecimientos festivos más

[6] Durante los diferentes periodos en los que Tomas Garrido estuvo al frente del Gobierno del Estado de Tabasco (1919-1920; 1923-1926; y 1930-1934) no sólo se condenó y se buscó eliminar las fiestas y símbolos religiosos de las poblaciones, sino que se introdujo un concepto de fiesta basado en la celebración de la productividad, el trabajo y el desarrollo económico y social (motivado en los anhelos de construcción del socialismo), con lo cual se instauraron y difundieron las Ferias locales y estatales dedicadas a la producción y la cosecha. Esta situación seguramente influyó en ciudades, villas, pueblos y rancherías, las cuales hasta la fecha le confieren un singular peso a este tipo de festejos que, si bien han transformado su objeto, siguen realizándose particularmente en Villahermosa y las cabeceras municipales.

importantes de la región y el estado. No obstante su lejanía y sus limitadas comunicaciones, y a pesar de las difíciles condiciones de vida que envolvieron en el pasado a la localidad, Tenosique mantuvo vigente a lo largo de todo el siglo pasado este espacio festivo, el cual, sobre todo en las últimas cuatro décadas, ha adquirido dimensiones cada vez mayores y una gran notoriedad.

El carnaval de Tenosique es generalmente conocido por la danza del Pochó, más que por la fiesta misma. Esta situación se debe en parte a la amplia difusión que la primera ha tenido más allá de la región, pero también al hecho de que su antigüedad quizá trascienda al de la fiesta misma, tal y como actualmente la conocemos. Me explico: si bien hoy sabemos que el Pochó cuenta con antecedentes históricos que lo remontan por lo menos a finales del siglo XIX o principios del XX, es importante señalar que el carnaval fue documentado en su relación con esta manifestación festiva y no con los demás aspectos de la celebración que hoy conocemos. Es decir, Manuel Bartlet habló en 1926 del Pochó como eje del carnaval de Tenosique, omitiendo mencionar si la población asumía al carnaval bajo un esquema de celebraciones más amplio o si éste sólo se constreñía esencialmente al Pochó.

La ausencia de datos sobre este aspecto resulta significativa pues abre una serie de interrogantes a resolver cuyas respuestas seguramente nos permitirán comprender mejor en el futuro las implicaciones de la simbiosis que gradualmente se ha ido estableciendo entre el Pochó y las demás manifestaciones del carnaval, sea que estas pre-existieran anteriormente o que se hayan sumado a lo largo del siglo anterior. Como quiera que haya sido, lo que la información existente nos permite comprender es que el carnaval de Tenosique se encuentra documentado también desde principios del siglo XX, a partir de esta permanente relación que ha existido con el Pochó, la cual desde entonces ya le confiere también a este último, además de un carácter ritual específico al que más adelante aludiremos, una ubicación dentro del gran tiempo festivo del carnaval.

Si siguiéramos a pie juntillas las palabras de Bartlet, tendríamos que asumir que, a en las primeras décadas del siglo XX el carnaval se constreñía a la representación popular del Pochó y que este tenía la característica ambivalente de un juego y una diversión, pero también la de un peculiar ritual dancístico. Siguiendo este camino también sería necesario asumir que desde entonces a la fecha el carnaval se ha nutrido de nuevas manifestaciones festivas, las cuales han terminado por compartir el escenario de celebración con el de una representación, la del Pochó, que también ha evolucionado o se ha transformado notablemente.

Aunque no resulta fácil pasar por alto ese gran vacío de información histórica que existe sobre la estructura del carnaval en su conjunto, me parece importante señalar, sin embargo, a manera de hipótesis para un estudio posterior, que algunos de los aspectos o hechos festivos que forman o formaron parte del carnaval de Tenosique parecen sugerir la probabilidad de que el Pochó no fue la única manifestación del carnaval antes de 1926. En efecto, en décadas más o menos recientes aun era posible ver todavía en las calles de Tenosique aquellas

representaciones de negros, caribes, blanquitos y toros de petate (estas últimas aun subsisten), cuyos antecedentes es posible remontarlos, en otros contextos regionales y festivos, por lo menos hasta el siglo XIX (los toros de petate responden a una historia más larga). Estas efimeras farsas y representaciones alusivas a la presencia de esclavos negros que bailan jocosamente, a los indígenas mayas de la antigua selva chiapaneca, a los silenciosos personajes que danzan con la cruz al frente azuzados por un mayordomo negro, y a los jocosos toros de madera que luchan con vaqueros montados en sus asnos, desafortunadamente no fueron descritas en su oportunidad y la mayoría de ellas se han perdido en la memoria, pues han dejado su lugar en el carnaval a nuevos grupos de actores y comparsas. Sin embargo, ¿cómo es que llegaron al carnaval de Tenosique en el siglo XX? ¿Son el resultado de la imaginería popular y el ánimo festivo de años recientes?

Si el carnaval de Tenosique incorporó nuevos elementos de celebración a lo largo del siglo pasado (a partir de la representación del Pochó), o estos prevalecían ya en la fiesta más allá de este periodo, de cualquier manera es importante hacer notar que en la última centuria la población alimentó cada vez más una estructura festiva que con el tiempo se ha vuelto profundamente ambivalente y contradictoria, la cual, paradójicamente, se ha consolidado además en ambos sentidos. Hoy, en efecto, el carnaval de Tenosique es, por un lado, una celebración laica, que busca romper el tiempo ordinario para buscar explícitamente la diversión, el juego, la farsa, el baile, la danza, la música, la risa y el agotamiento; así como el exceso y su medianía, ciertos espacios y momentos de transgresión, la manifestación pública del cuerpo, el cambio de identidades, la interacción colectiva, las libaciones inagotables, el desenfado laboral y el descanso desordenado. Todo esto dentro de ciertos márgenes de actuación social claramente establecidos y predeterminados, controlados y regulados, por un lado, por las instancias municipales, quienes establecen los tiempos y espacios de socialización, y se encargan de la organización de las principales actividades públicas; y, por otro, por el propio sujeto y la familia, en tanto que el tiempo festivo es un tiempo largo y fragmentado (pues se intercala con la vida económica y con el tiempo ordinario), el cual exige una adecuada administración del tiempo, la disponibilidad y la energía.

Por otro lado, el carnaval es una fiesta que incorpora una representación popular, el Pochó, igualmente dicotómica y hasta cierto punto ambigua, la cual no sólo consume una gran parte de la atención y la energía de la población durante la celebración comunitaria, sino que ritualiza cada una de las acciones relacionadas con la danza, confiriéndole un carácter hasta cierto punto pararreligioso. Es decir, y como más adelante veremos, el Pochó es un ritual que se extiende a lo largo de los mismos días que dura el carnaval, el cual es asumido por la población como un juego o diversión, y como un ritual que se desarrolla en un tiempo marcado por la liberación de fuerzas malignas y peligrosas. Es un sencillo drama ritual que en su componente festivo más amplio, el del complejo ritual *per se*, involucra aquellas nociones promovidas en otros tiempos por la Iglesia para calificar y repudiar todos los actos festivos que fueron instaurados bajo la égida del carnaval, a los que terminó asociando con lo perverso, lo repudiable, la maldad, lo contrarreligioso y el

poder diabólico. Bajo esta dicotomía, el Pochó reúne las dos condiciones propias de lo antiguamente condenable: es una celebración que interpela al mal y lo maligno, además de que compele a la población a divertirse en un tiempo específico y excepcional previo a la cuaresma. El Pochó implica también un tercer factor que lo singulariza dentro del complejo festivo del carnaval de Tenosique, el cual pudo ser la razón para su reproducción permanente en este contexto social: es una representación de un drama aparentemente indígena relacionado con el complejo mitológico del tigre-jaguar que lucha con el hombre o con personificaciones semihumanas.

A manera de conjetura, quisiera señalar que esta relación del drama con el carnaval podría no ser azarosa si pensamos que durante el siglo XIX y el periodo colonial los frailes intentaron por todos los medios posibles denunciar y condenar en Tabasco aquellas manifestaciones dancísticas populares que aludían a alguna manifestación cosmogónica propia de las antiguas religiones indígenas. Las crónicas del presbítero Manuel Gil y Sáenz, de 1872 (Gil y Sáenz, 1979), y de Fray Sebastián Villela, de 1631 (Navarrete, 1971), así lo testifican, pues en ellas se pide a las autoridades superiores del clero prohibir dichas celebraciones entre los indígenas debido a su influencia nefasta y a los despropósitos que estas aparentemente generaban entre la población nativa.

Por lo demás, en Tabasco la relación del carnaval con lo maligno sigue estando presente, aunque sea de manera lúdica y jocosa, en algunos de los carnavales que se realizan en otras áreas del territorio, donde la población aun asume, sea de manera figurada o como una auténtica convicción, que esta es una celebración asociada con el mal. En los años ochenta, por ejemplo, diversas personas que formaron parte de la organización de comparsas en los carnavales de Atasta de Serra (antiguo pueblo chontal), El Espejo (colonia de Villahermosa) y Villa Cuauhtemoc (población indígena de la región costera de Centla), no dejaron de aludir a estos hechos al inquirirlos sobre el tema:

> *Siempre que jugamos el carnaval* –me decía uno de ellos--, *siempre se muere un compañero. Ahora se murió uno. Dicen que el carnaval es cosa del diablo; la comparsa es cosa del diablo. No se si es tradición, pero con seguridad alguien se muere. Desde el ochenta (1980) nosotros estamos enterrando uno cada año; cuando no se ahorca uno otro se mata, o se muere de cualquier cosa* (Comentario de uno de los integrantes de una comparsa de Atasta de Serra).

> *Aquí, para salir en el carnaval, para organizar, eran doce años que tenía que salir. Doce años tenía que cumplir. Si no los cumplía entonces decían que venía la maldad, el diablo se lo llevaba. Este muchacho si cumplió con los doce años del carnaval y hasta que cumplió ya terminó. Pero hoy ya no es así* (Comentario de un viejo chontal de Villa Cuauhtemoc, Centla).

En la colonia ribereña de Las Gaviotas, ubicada a un lado del río Grijalva, los textos de los bailes ejecutados por las comparsas brindaron la nota de forma

totalmente distinta, pues en ellas se encontraba contenida de manera literaria esta relación:

Ya llegaron los diablos
a la tierra
y llegaron a alegrar el carnaval.

A bailar diablos cha cha cha
a la cola a la cola.

Ya llegaron los diablos
a la tierra
y llegaron tomando mi cañón.

(Fragmento de un canto de carnaval
de la colonia las Gaviotas, 1987)

Resulta importante señalar aquí que en Tenosique la asociación del carnaval con una concepción de lo maligno actualmente pasa fundamentalmente por el Pochó y no por la fiesta misma. Esta particularidad resulta interesante, pues le confiere a la celebración un carácter bipolar en donde no necesariamente lo que ocurre en el Pochó es correlativo a la fiesta en su conjunto. La fiesta es esencialmente laica, pero encierra manifestaciones pararreligiosas, como el Pochó, o religiosas, como el novenario de San Sebastián, al cual se le ha terminado por identificar como al santo carnavalero.

Por otra parte, me parece importante hacer notar que el carnaval de Tenosique no se aparta demasiado de una cierta estructura festiva transregional que se manifiesta en la mayor parte de las poblaciones del área. Como veremos en los siguientes parágrafos, es fundamentalmente la representación del Pochó la que marca una distancia verdadera entre este carnaval y los demás, aunque este aparezca en su estructura como una parte y no como el todo. El carnaval, en este sentido, es una fiesta pautada sistemáticamente y concebida fundamentalmente para la solacidad, la diversión y el disfrute social. No es una celebración deliberadamente transgresora, aunque ciertas actividades contienen una dosis de ruptura momentánea frente a las prescripciones normativas que subyacen en ella. El discurso del tradicionalismo, la sensualidad y el exceso inherente a esta celebración, en Tenosique actúa como un demarcador de sus propias constricciones. Cada comparsa, cada familia, cada persona y cada jugador puede optar por la innovación y el desgaste físico y emocional que la fiesta supone y permite, pero cada uno de ellos sabe también que el pueblo mantiene ciertos límites para contener a la fiesta misma. Bajo estas premisas, el carnaval de Tenosique no es una fiesta de la carnalidad desbordada, ni del frenesí extático, ni de la inversión institucional, ni de la desestructuración conciente. Es más bien un espacio de supraordenación, de reafirmación de la estructura social, de renovación de una ética más bien conservadora y de consolidación del

racionalismo positivista que ve en el fortalecimiento de la norma un medio para mantener el equilibrio colectivo y la distensión urbana.

TIEMPO DE MACUILIS, TIEMPO DE CELEBRACIÓN

El carnaval de Tenosique generalmente llega en una época en que el árbol de Macuilí[7] se encuentra en proceso de floración. Los campos, los senderos, los pastizales, los patios muestran entonces manchones alternados de flores cuyo pálido color rosáceo se impone a nuestra vista a veces de manera fulgurante. No hay duda, es enero, la época de la conclusión de las lluvias, de los temporales, de la humedad y de los omnipresentes nubarrones en cielos grisáceos.

La aparición del Macuilí es un signo del cambio de los tiempos, de la terminación de la temporada más larga del año, de las inundaciones, de los ríos desbordados y de las comunidades bajo el agua. De alguna manera, el Macuilí es un símbolo no solo de la belleza tranquilizadora, silente, expectante; es también un árbol que delimita siempre los pastizales y los espacios abiertos. La gente de campo suele emplearlo para separar sus tierras, para fijar los límites y hacerlos plenamente manifiestos. Los Macuilís crecen por consiguiente en hileras, aislados, majestuosos y nostálgicos. Muchos de ellos pueden verse, sin embargo, en patios, avenidas o al lado de las casas. A diferencia de los guayacanes, cuya efímera refulgencia invade el ambiente tan sólo para mostrar sus intensos crespones amarillos por unos cuantos días, la flor del Macuilí permanece por varias semanas en las copas de los árboles, contrastando todo el tiempo con los eternos fondos verdes de la vegetación del trópico o con los intensos colores azules de los cielos despejados de la basta planicie. Aunque no existe una relación explícita entre este árbol y el carnaval, el macuilí es, como enseguida veremos, un signo ineludible de la conclusión de un gran tiempo que termina y la inminente entrada de otro, entre los cuales tiene cabida una fiesta que de manera similar mantiene una condición fronteriza en ese ciclo de los tiempos.

En el trópico el tiempo anual se divide solamente en dos periodos: el de la temporada de lluvias y el de las secas. El primero es notablemente más largo y abarca de junio a febrero del siguiente año. Aunque no implica la presencia de lluvia todo el tiempo, ésta puede estar presente de principio a fin de la temporada, y volverse torrencial sobre todo de julio a diciembre. Cuando los temporales llegan a la zona, muchas comunidades "se van al agua", como bien dice la gente, y esto puede ocurrir desde el mes de julio, cuando los huracanes se hacen presentes en el territorio. Siendo un pueblo ribereño, Tenosique a menudo suele estar parcialmente expuesto a las inundaciones que se verifican cuando el río Usumacinta llega a desbordarse. Pero son sobre todo las demás comunidades localizadas río arriba o río abajo, las que más suelen padecer el crecimiento de las aguas.

---

[7] *Macuilí rosa*. Forma parte de la familia *bignoniaceae*. Su nombre científico es *Tabebuia rocea* (Bertol.) D.C. También se le conoce como macuilí morado y, entre los mayas peninsulares, recibe el nombre de *kob´ab*.

La temporada de secas suele llegar a finales de febrero y concluir en mayo. En este periodo los campos inundados pierden totalmente sus niveles de saturación y vuelven a mostrar los pastizales secos para el ganado. El tiempo de secas no es, sin embargo, un periodo del todo promisorio. Conforme pasan los meses, el calor sube a sus niveles más altos para alcanzar en abril y mayo temperaturas de hasta 45 grados o más. Es una época de floración inicial, en la que las casas y edificios pierden temporalmente su rancia y obsesiva humedad, pero también es una época agobiante donde el cuerpo reciente sin duda la inclemente fuerza solar y el hastío del calor húmedo y caliente.

En la planicie costera de Tabasco no se puede hablar propiamente de un tiempo cíclico marcado claramente por los estaciones equinoccionales y solsticiales. El tiempo social es más bien determinado por las marcas que dejan los fenómenos naturales y, dentro de ellos, la entrada de las lluvias y el periodo de secas. Indudablemente es un tiempo desigual, donde lo habitual y cotidiano es la presencia del agua, sea en el medio ctópico y marino, o en el ámbito celeste. Julieta Campos tuvo razón en calificar a las culturas de la región, como culturas del agua, pues ésta última no sólo se encuentra siempre en el entorno más accesible con el que se interactúa, sino también en las intensas corrientes atmosféricas que la generan. No hace mucho tiempo aun era factible apreciar cerca de los humedales casas de madera construidas como palafitos, los cuales nos recordaban permanentemente las condiciones que podían darse en la región por vivir con el agua a cuestas.

Aunque no existe una relación explícita en la mente de la población de Tenosique entre el fin de la temporada de lluvias y el tránsito hacia la de secas, el carnaval es una fiesta que se inscribe en este intersticio temporal, el cual, por su misma extensión, inicia al término de una y concluye al principio de la otra. Bajo estas características, el carnaval coincide con una época de renovación y cambio muy importante en la vida de la población de toda la región, pues forma parte de un breve proceso en el que se deja atrás el gran tiempo de la hegemonía del agua, para dar paso al escaso pero abrumador tiempo del predominio solar.

Contraviniendo antiguos legados festivos, el carnaval del trópico se aleja, así, de aquellas motivaciones que convirtieron esta celebración en algunas partes de Europa en una fiesta de carácter invernal, marcada por las constricciones establecidas por la época de frío, la inclemencia polar y la austeridad[8]. Pero

[8] Manuel Gutiérrez ha hecho un excelente análisis acerca de las correlaciones que el carnaval europeo tiene con el ciclo temporal de invierno. En este sentido comenta lo siguiente: "Las fiestas carnavalescas proporcionan los medios expresivos para que el periodo natural del invierno y su terminación sea asociado, en las emociones de los hombres, con diversas imágenes e ideas donadoras de euforia individual y colectiva. Los medios expresivos utilizados para ellos son elementos simbólicos de muy diferente origen y carácter (máscaras, juegos o alimentos, por ejemplo) y que están, además, engarzadas en festejos rituales discontinuos (los Santos Inocentes, o la epifanía, o San Antón, o San Blas, o el Martes de Carnestolendas). Con estos 'materiales', el ciclo de carnaval parece referirse a una serie de transformaciones conceptuales (de oscuridad a luz, de vejez a infancia, de muerte a vida, y varias más) que, superpuestas unas a otras dan un

también deja de lado el sentido del tiempo estacional, para poner de manifiesto otra concepción del tiempo cíclico en donde éste aparece organizado, en primer término, de manera asimétrica respecto a la sucesión estacional; bajo un carácter bipolar, por su reducción al tiempo dual; y de manera desigual, por su contrastante duración en el marco de un tiempo continuo.

El carnaval de Tenosique no deja de lado, sin embargo, un referente que lo determina permanentemente y que proviene de otra construcción del tiempo donde la vida secular se mezcla con el tiempo de las instituciones, en particular con el de la Iglesia católica y, por ende, con el de lo sagrado. En efecto, tal como sucede en la mayor parte de los casos del área, el carnaval se realiza teniendo como referente principal a la Cuaresma y, sobre todo, los llamados "tres días" que trascurren previamente al miércoles de ceniza. Este periodo incluye los actos más intensos de la fiesta, los cuales llegan a su fin la noche anterior a la entrada a la Cuaresma. Al analizar el carnaval de Tenosique y los demás carnavales de las tierras bajas de Tabasco, coincido plenamente con Manuel Gutiérrez en que "el carnaval como ciclo festivo no solo tiene como referencia un periodo natural al que simboliza y expresa [...], sino también otro conjunto de celebraciones o actividades rituales, las de la Cuaresma y Semana Santa, a las que se opone en su sentido global y en sus manifestaciones particulares". Desde su punto de vista, "las fiestas carnavalescas no son solamente, como otras fiestas, una ritualización de las diferencias con la vida cotidiana, sino también una ritualización de las diferencias que las separan y oponen a la vida cuaresmal. Esta doble oposición, a la vida cotidiana y a la vida cuaresmal, es la que da al ciclo de carnaval su significación social distintiva. Si en un análisis sobre el carnaval ---concluirá diciendo--- se destaca solamente una de estas dos oposiciones, que son simultáneas, se producirá una deficiente comprensión del específico sentido del mismo" (Gutiérrez, 1989: 48).

Si bien el carnaval de Tenosique no se opone a la temporada de invierno como lo hemos expuesto, y tampoco considero que la premisa anterior pueda ser extensiva al conjunto de los carnavales de otras áreas del país, si me parece que los términos de oposición previamente señalados explican una parte de la lógica sobre la que ésta celebración se ha construido en el bajo Usumacinta. Como veremos más adelante, la Cuaresma no solamente marca el periodo final de las actividades de celebración en el poblado, sino que estas realmente concluyen cuando la población suspende todo acto festivo el Miércoles de Ceniza, al iniciar el tiempo de espiritualidad determinado por la Semana Santa.

Por otro lado, y en contraparte a este momento de clausura, el carnaval inicia convencionalmente el día 20 de enero, día que no sólo esta ligado en el santoral con la fiesta de san Sebastián, sino que en el mismo Tenosique y en todo el resto

---

determinado sentido a la percepción social del invierno y su terminación. De esta manera podría decirse que la 'naturaleza' del invierno, tal como es percibida en la tradición europea, está construida, en gran medida, como resultado de la simbolización que sobre ese periodo natural hace recaer el ciclo ritual de fiestas carnavalescas" (Gutiérrez, 1989: 184)

de la región e, incluso, en una gran parte del sureste mexicano, es asumido como la marca de inicio de esta celebración. Esta asociación, por lo demás, no es propia de las poblaciones rurales o indígenas; esta presente en pueblos de mayor envergadura, villas, cabeceras municipales e, incluso, ciudades en las que existe o no cierto culto a san Sebastián.

Contenido dentro de estos márgenes (20 de enero y miércoles de ceniza) el carnaval de Tenosique se extiende a lo largo de un gran tiempo ritual (4 a 6 semanas) definido de manera notoria por sus variaciones de ritmo. No todo este tiempo se vive en carnaval ni todos los días se desarrolla la fiesta con la misma profundidad. Definitivamente es un largo ritual de lenta progresión en donde, si bien las actividades se concentran cada semana fundamentalmente de viernes a domingo, el resto de los días no deja de haber eventos ocasionales de carácter popular. Son jornadas de alternancia laboral y perturbación festiva. Son días donde el agotamiento y la diversión se mezclan con la obligación de los deberes cotidianos. Es un tiempo fragmentado y cautivo, un tiempo en el que la mayor parte de los días no deja del todo la cotidianidad ni tampoco la sensación de lo festivo.

Los últimos días, entre el jueves y el martes previo al miércoles de ceniza, la población local procura estar presente en Tenosique para participar de una u otra manera en los acontecimientos finales de la fiesta. Durante este periodo el ritmo y el regocijo se aceleran, el carnaval se intensifica y, sobre todo, del sábado al martes la población se muestra jubilosa y festiva. Esta fase incluye por supuesto los llamados "tres días", referente obligado para señalar lo que popularmente se considera como más destacado del carnaval, aquí y en el resto del estado de Tabasco.

En la conciencia y el discurso popular las fechas del 20 de enero y el martes de carnaval son indudablemente los límites explícitos para una celebración pública, no religiosa, destinada a la diversión, el placer y el juego. Sin embargo, existen en el carnaval otros límites menos visibles que no corresponden a fechas específicas, sino a márgenes temporales de cierta extensión, en los cuales suelen ocurrir lo que aquí me gustaría designar como ritos de apertura y de clausura. En efecto, aunque la gente señala el día 20 de enero como la fecha de inicio de la fiesta y el martes de carnaval como el de conclusión, antes y después de estos días se realizan una serie de actividades que en conjunto abren y cierran el tiempo de celebraciones. No todas estas actividades son identificadas, sin embargo, como propias de la fiesta y, sobre todo, dos de ellas imponen límites imprecisos y contradictorios a la misma.

Desde mi punto de vista los ritos de apertura de la fiesta suelen incluir, por supuesto, aquellas actividades programadas evidentemente por el Comité de Festejos, como la presentación pública de las candidatas a reina de la celebración, que en 2006 se realizó el día 18 de enero; pero también otras que se reproducen por la fuerza de la tradición, como el Baile de Harina y la virtual guerra campal de jóvenes que se libra por la noche en las calles, el día 19, dentro del marco de la

conocida y temida "enharinada"; la llamada "Pintadera", la cual ocurre el día 20 de enero; la imposición de bandas a las candidatas a reina del carnaval, que en el mismo año referido se verificó el día 21, junto con una verbena pública en el parque central; y el rosario de San Sebastián que se lleva a cabo en el barrio de Pueblo Nuevo, en el que tiene lugar una velación el día 19 en la que se realiza el Baile de Harina con el mismo santo.

Por su parte, los ritos de clausura abarcan las actividades de la segunda mitad del día martes de carnaval, particularmente las que se llevan a cabo en el ámbito de la representación del Pochó; el desfile de carros alegóricos y comparsas, que se realiza por la tarde de ese mismo día; la premiación de los ganadores de los diferentes concursos que se efectuaron durante las semanas previas; y, antiguamente, la celebración del domingo de piñata, cuya conmemoración se hacía el fin de semana posterior al miércoles de ceniza.

Como señalé líneas atrás, si bien las actividades que forman parte de los rituales de apertura y clausura pueden identificarse con relativa claridad, y responden a un mismo fin en el marco de la fiesta, no todos comparten una naturaleza común, y, más aún, algunos de ellos responden más bien a un propósito explícitamente religioso. En Tenosique, por ejemplo, el carnaval inicia convencionalmente el día de San Sebastián y, aunque no toda la población comparte el culto a esta imagen, ni la considera relevante más que por el hecho de que el carnaval inicia en la fecha en que la iglesia la rememora, este santo no sólo recibe cierta veneración en uno de los barrios más antiguos de la localidad, el de Pueblo Nuevo, sino que la víspera del día 20 de enero se le involucra en un ritual nocturno de apertura del carnaval que es precisamente el Baile de Harina.

El novenario que los moradores de Pueblo Nuevo llevan a cabo desde el día 12 de enero en torno a san Sebastián es efectivamente, en principio, un proceso ritual destinado a recordar una imagen virtuosa y ejemplar del santoral católico que murió en sacrificio para refrendar ante los romanos el culto cristiano como la única religión verdadera, pero también es una ceremonia destinada a inaugurar, bajo su particular perspectiva, los actos festivos del carnaval, sancionándolos positivamente, sobre todo los que se encuentran relacionados con el Pochó (sobre este punto hemos dedicado todo un apartado más adelante). De esta manera, San Sebastián no sólo es asumido explícitamente como una entidad sagrada ligada en general a la fiesta, sino que en una parte importante de la comunidad es considerado como el santo carnavalero y el protector de los jugadores.

Actualmente no contamos con una explicación que nos permita saber las razones por las cuales en el pasado se estableció una relación tan estrecha entre esta fecha y el inicio de los carnavales. Tampoco sabemos porque, a diferencia de otras regiones de México en las que el carnaval tiene fechas de inicio muy diferentes, en el sureste mexicano arraigó el 20 de enero. Lo que si es claro es que la relación entre uno y otro definitivamente no es aleatoria, pues encuentra claros antecedentes en los viejos carnavales europeos donde su relevancia no fue precisamente pasajera.

Efectivamente, en el pasado, el día 20 de enero no sólo fue reconocido como una de las fechas más importantes que marcaban los ciclos anuales de fiestas, sino que fue vinculado también con sofisticadas concepciones populares del tiempo, con la culminación del ciclo particular de invierno y con el ciclo de celebraciones católicas que empieza con el adviento. Como bien se sabe, San Sebastián es adorado en el mundo tanto por su vida edificante, como por ser un protector de los pueblos que se ven asediados por enfermedades, plagas y epidemias, particularmente la peste. Según los relatos legendarios, intervino en distintos momentos para ayudar a los moradores de las ciudades de Roma (680 d.c.), Lisboa (1599 d.c.) y Milán (1575 d.c.) a luchar contra dichas calamidades, por lo cual se han construido numerosos templos en su honor. En la diócesis de Girona, por ejemplo, existen 17 ermitas o capillas dedicadas a él. Entre los siglos XV y XVII fue común, pues, que muchas poblaciones afectadas por la peste recurrieran a San Sebastián, prometiéndole la realización de votos o promesas si obtenían su intercesión.

Además de combatir las plagas, enfermedades y epidemias, San Sebastián es patrón de los arqueros, ballesteros, soldados, atletas y fabricantes de flechas y agujas para coser, además de ser un protector contra las flechas envenenadas; mientras que en Cataluña muchos dichos populares que aluden al santo se encuentran relacionados con la meteorología y las labores del campo. En nuestros días el culto a San Sebastián sigue vigente en la mayor parte de Europa, siendo especialmente relevante en Alemania, Francia, España e Italia, entre otros lugares. Aunque su hagiografía no da indicios de una relación explícita sobre el santo y el carnaval, pues su vida tan solo nos dice que fue dedicada a ayudar a los cristianos perseguidos por los romanos cuando él mismo pertenecía al ejército de Roma (su nombre significa "Digno de respeto" o "Venerable"), desde hace ya muchos años las fiestas rurales españolas del 20 de enero, por ejemplo, mantienen una relacionan muy estrecha entre San Sebastián, el carnaval y las vaquillas.

En España la Fiesta de las Vaquillas es una costumbre totalmente generalizada en la que las Cofradías o Hermandades relacionadas con San Sebastián acostumbran representar un antiguo rito de tipo carnavalesco en el que los miembros de dichas asociaciones suelen salir a la calle en procesión para divertirse y jugar con la gente. La Fiesta de San Sebastián que se realiza hoy en Cerdecilla, es un típico ejemplo de esta celebración donde a los personajes que aparecen en ella se les conoce habitualmente como las Vaquillas de San Sebastián:

> *En la actualidad, la costumbre de celebrar la fiesta de La Vaquilla se ha perdido en pueblos como Miraflores o Rascafría, pero tenemos noticias de haberse celebrado en más de cuarenta pueblos de nuestra región.*
>
> *La fiesta de La Vaquilla es un antiguo rito pagano con claras reminiscencias en las mascaradas invernales, ritos y juegos del ciclo amplio del carnaval*

rural. Se conserva viva en lugares como Los Molinos, Fresnedillas, Colmenar Viejo o Pedrezuela y, si bien en todos ellos mantiene constantes comunes, en algunos pueblos se han incorporado a la fiesta particularidades propias.

La Vaquilla es en realidad un cofrade encajado en un artilugio de palos con una cornamenta, asemejando a una vaca. Va precedida de algunos cofrades jóvenes, con cencerros colgados a la cintura a modo de cabestros. La vaca, aunque seguida por el resto de los cofrades para que no se desmande, arremeterá contra todo el que se ponga por delante hasta que, el día final de la fiesta, será reducida.

Fuente: http://www.pueblos-net.com/cercedilla/ssebasti.html

Burgohondo es otro ejemplo español donde las fiestas de San Sebastián se encuentran ligadas a este ancestral y divertido juego en el que las vaquillas tienen un papel preponderante:

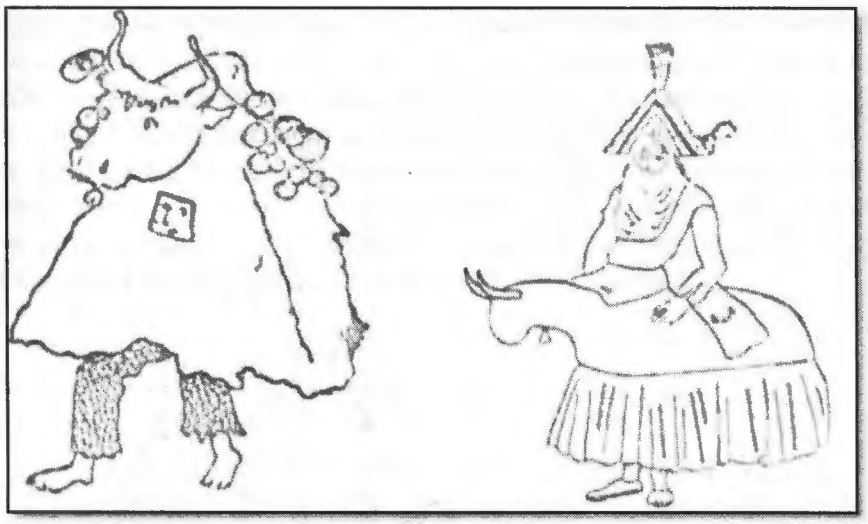
Se celebra el domingo más próximo al 20 de enero. Está organizada por la Cofradía de San Sebastián para honrar al Santo. Su peculiaridad se basa en "la Vaquilla", que es una cabeza de vaca de madera con cuernos reales, de cuya parte trasera sale un palo, también de madera, que se utiliza para ser empuñada por un mozo, que corre detrás de la gente asustando y

divirtiendo a mozos y casados, "obligándoles" a que inviten a un trago a la "vaca".

La vaquilla sale de la casa del Mayordomo Mayor del año hacia la iglesia, ambientado por la dulzaina y el tamboril. Tras la Eucaristía, se celebra la procesión con el Santo, que se encuentra cubierto de cintas de seda de muchos colores y ramos de flores en las andas, jalonadas por velas encendidas. Durante la procesión la vaquilla va corriendo detrás de la gente, o sobre las andas.

Como podemos ver, la relación de la imagen de san Sebastián con las fiestas carnavalescas no es una relación caprichosa ni deriva de fenómenos socio religiosos locales o de carácter regional. Es una relación construida en un pasado muy remoto que trasciende la explicación exegética individual o colectiva y la posible correspondencia con los hechos de su vida personal. En México el culto a este santo resultó un fenómeno particularmente trascendente en el proceso evangelizador, pues su culto se difundió en un considerable y significativo número de pueblos de los estados de Chiapas, Tabasco y Campeche, en muchos de los cuales se encuentra asociado tanto con el carnaval como con las fiestas de las vaquillas, localmente llamados toros de petate.

El vínculo existente en Tenosique entre San Sebastián y el carnaval no es, por consiguiente, un hecho azaroso ni casual, ni tampoco se explica por la existencia de un culto específico en torno a la imagen, sea este de carácter comunitario o se encuentre relacionado con un barrio en particular. Es un vínculo que trasciende a la historia general del área, a partir del cual se han configurado incalculables historias particulares marcadas predominantemente por la diversidad o la especificidad cultural, según sea el caso. Victoria Bricker, por ejemplo, destacó en su conocido estudio sobre el humor ritual de los Altos de Chiapas que la fiesta de San Sebastián en Zinacantán, además de estar vinculada con el largo proceso de cambio de autoridades, implicaba un interesante drama ritual del género de conquista (Véase al respecto Jáuregui y Bonfiglioli, 1996), el cual era precedido por interesantes luchas de toros y jinetes, que desde la Navidad representaban tales conflictos en los escenarios públicos de la comunidad (Bricker, 1986 [1973]: 27-55). Andrés Medina, por su parte, en su estudio sobre el carnaval de Tenejapa, hizo una interesante descripción en 1965 sobre los grupos ceremoniales que solían danzar con sus respectivos Toros de Petate en el atrio de un viejo templo del siglo XVII dedicado a San Sebastián (Medina, 1965: 327).

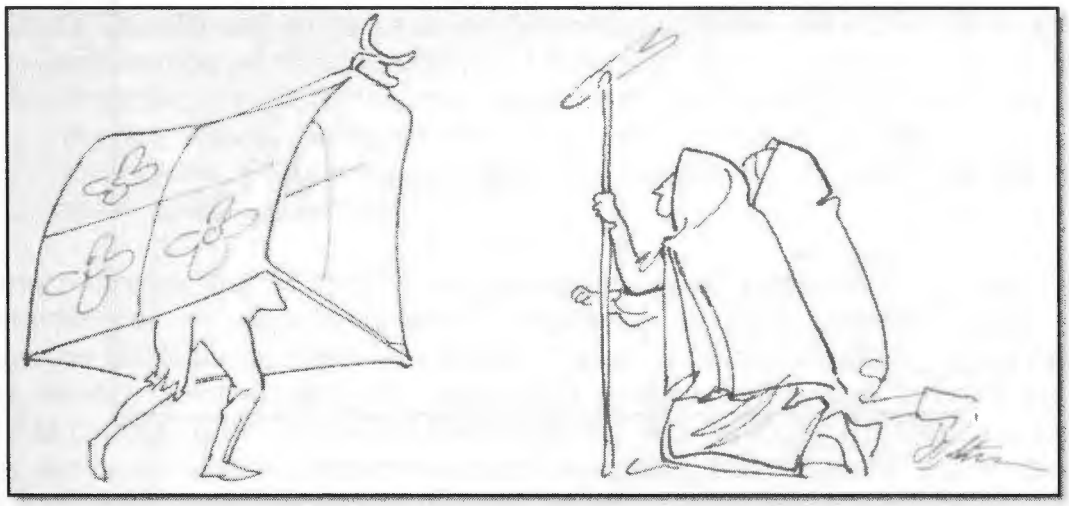


Más recientemente la investigadora María Eugenia Sánchez no sólo confirmó estos vínculos que en el espacio regional existen entre la imagen de san Sebastián y el carnaval, sino que puso de manifiesto una interesante relación de oposición entre dicha imagen y ciertos personajes de la cosmología indígena zinacanteca, en la que, conforme a la tradición mítica tzotzil, el santo entra en confrontación con elementos del bestiario sagrado local, entre los cuales se encuentra el tigre-jaguar:

> *San Sebastián era un capitán, mandado por un general que tenía dos hijas. El general quería que san Sebastián se casara con una de sus hijas, pero san Sebastián se negó y el general anunció que iba a matarlo. El general llevó a san Sebastián a un lugar rocoso en los montes junto al mar de Oaxaca, y lo sujetó al tronco de un árbol amarrándole las manos detrás. Muchos animales y salvajes que vivían en esos montes acudieron: dos Bolometik (jaguares), dos K´uk´ul chonetik (tucanes grandes), dos Tzonte´etik (salvajes), macho y hembra [ahora añadió el narrador, les llamamos Bankilal e ´Itz´Inal, en lugar de macho y hembra], y varios H´ik´Alentik (negros). Dos Ka´nenaletik (lacandones), que vivían en los montes. Todos los animales trataron de matar a san Sebastián comiéndoselo; los lacandones, que vieron que san Sebastián era un ladino, trataron de matarlo con flechas* [...] (Sánchez, 2008: 16)

En Tenosique, al igual que en muchas otras comunidades de las tierras bajas de Tabasco, todavía es factible observar también divertidas representaciones de jóvenes varones que de manera jocosa suelen escenificar sencillas escaramuzas entre toros de petate y peculiares jinetes montados en burros y caballos de utilería durante los días que dura el carnaval. Dichas comparsas suelen recorrer las calles del pueblo en medio de una gran algarabía para confrontarse además con otros

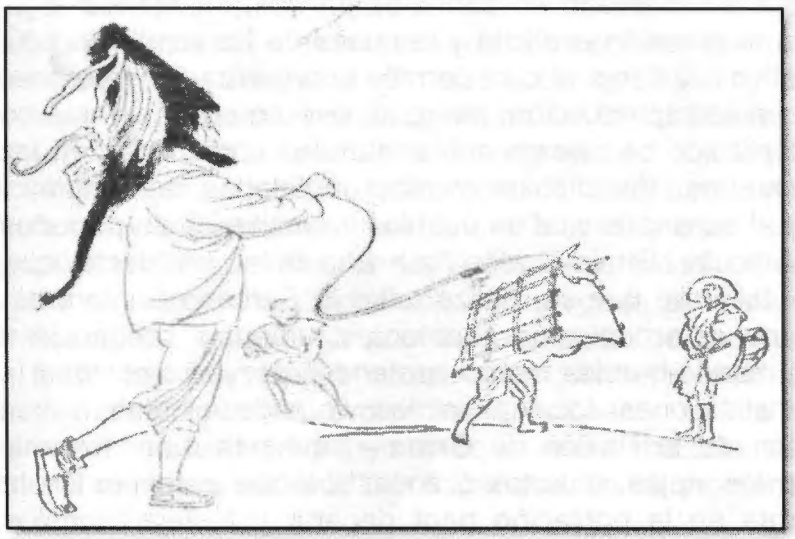
toros de petate cuando estos se encuentran ocasionalmente en algún punto de su recorrido.



Por otra parte, es importante observar que, así como la fiesta de san Sebastián ha sido un demarcador fundamental en las actividades de apertura en muchos carnavales europeos y mexicanos, al igual que un punto de ruptura con la concepción que pregona la indudable naturaleza laica de la fiesta, en contraparte, la culminación de la misma también se inscribe en la doble oposición que Gutiérrez hiciera manifiesta, la cual plantea que en el carnaval la dilución festiva o el retorno a la vida ordinaria generalmente pasa por un proceso dual de reinserción a la vida económica y laboral, y al orden religioso establecido. Aunque no voy a ahondar mucho en este punto, pues ya ha sido tratado suficientemente en diversos trabajos por otros autores, en Tenosique el miércoles de ceniza impone un límite irreductible para los actos festivos del carnaval en su conjunto, siendo la mojonera que delimita el tiempo de regocijo y esparcimiento colectivo preestablecido socialmente en el ámbito comunitario. No obstante que esta fecha forma parte de un tiempo paralelo establecido por los cánones de la Iglesia católica para ingresar en un largo periodo de dolor y constricción espiritual por el sacrificio, muerte y resurrección de Jesucristo, este mismo motivo es el que la población de Tenosique asume consciente o inconscientemente como un impedimento para continuar con cualquier motivo público de algarabía y jolgorio, independientemente de que, como sucede en otros lugares, el domingo de piñata marque verdaderamente la conclusión definitiva de los actos carnavalescos. En este sentido, el miércoles de ceniza es sobre todo para muchos jugadores del Pochó un momento de liberación de un tiempo adverso y maligno, un tiempo de reparación, reintegración y normalización en todos los sentidos.

En síntesis, tal como había hecho notar cuando hablé sobre los carnavales de Villahermosa, los datos anteriores permiten confirmar que el carnaval de Tenosique también responde a una matriz cultural transregional de celebraciones que determina en parte su estructura festiva, así como los términos de su funcionamiento. El gran tiempo festivo que abarca, su morfología ritual, los marcadores simbólicos y religiosos que lo delimitan, la ambivalencia de su objeto y

la preeminencia de las prescripciones y regulaciones que norman y orientan su desarrollo, son características comunes de una fenomenología festiva que deviene por lo menos de los carnavales del siglo XIX que se realizaron en la zona. Lo anterior, sin embargo, no suprime las singularidades propias de los carnavales del Usumacinta, las cuales no sólo incluyen la presencia del complejo ritual del Pochó, sino también, como a continuación veremos, una gama de manifestaciones festivas que nos hablan de la propia población de Tenosique como el centro regional de carácter multicultural que históricamente ha sido.



ORDEN, REPRESENTACIÓN Y TRANSGRESION:
la ilusión de un mundo alterno

A diferencia de otros contextos etnoculturales de regiones cercanas donde el carnaval se ha integrado con el tiempo a una cosmogonía que lo ha subordinado y a un sistema de representaciones sociales que ha terminado por reconfigurarlo, en Tenosique el carnaval es lo que Humberto Eco llamaría una "transgresión autorizada", es decir, una fiesta que propicia la "ilusión del caos liberador y el equilibrio social a través de la parodia, lo cómico y la inversión de roles, y no [...] una fórmula donde la inversión en sí misma determina el sentido de la celebración" (Eco, 1984: 12).

Como habíamos observado en capítulos previos, en México algunos carnavales suponen una suspensión explícita y temporal de las regulaciones que derivan del orden normativo cotidiano, el cual permite la organización interna en la comunidad y su consecuente reproducción; mientras que en otros se vive como un espacio alterno de liberación de fuerzas sobrenaturales encarnadas en los ancestros, los aires, los muertos, los diablos y otras entidades sobrehumanas, las cuales aparecen en el escenario vital de pueblos y rancherías en periodos específicos de su tiempo particular. Efraín Cortés ha hecho notar, en efecto, que en el carnaval de Teotitlán del Valle que se realiza entre la Semana Santa y el 3 de mayo, las autoridades de esta población zapoteca asumen la obligación de entregar los bastones de mando que les fueron conferidos por la comunidad (para gobernar y dirigir las instituciones locales) a los llamados judíos ---personajes de la representación de la Pasión de Cristo---, quienes, una semana más tarde se mezclan con los viejos, muertos o ancestros que entonces se hacen presentes simbólicamente en la población para departir y festejar con los miembros del cabildo y el resto de la comunidad. Durante un breve periodo de tiempo el pueblo permanece, así, sin autoridades, en medio de un importante ritual que exige la cesión de los poderes fácticos a quienes en otro tiempo también gobernaron y compartieron la vida comunitaria (Cortés, 2008: 21).

Al igual que en muchos pueblos y ciudades de la zona, y a diferencia de los casos anteriores, en Tenosique el carnaval es asumido como una comedia cortesana cuya trama se construye sobre el oropel y el espectáculo que significa el efímero reinado de una hermosa joven que es investida de reina de la fiesta, y el típico y grotesco personaje que habitualmente la acompaña, el rey feo, para significar la llegada de un periodo marcado por el esplendor y el lujo de las numerosas aspirantes a reinas, princesas y elegantes bailarinas, pero también por el ridículo, la broma, la risa y la transfiguración personal que se vive a partir de las "comparsas" y "disfrazados". Todo lo que pasa en el carnaval desde que inicia hasta que termina se verifica, por lo tanto, dentro de este contexto simbólico que de manera ilusoria implica un tiempo otro, un orden paralelo y fantasioso que puede ser regulado para que la población lo viva como una divertida simulación. El carnaval es el reino, por consiguiente, de la representación, de la diversión mesurada, del baile, de la música, de la parodia, de la ludicidad, de la burla y de la

liberación cómica; así como un cuento medieval de príncipes y reyes que son investidos para propiciar la interacción social y la solacidad popular. Emulando festejos antiguos, cada aparición pública de estos personajes conlleva una verbena popular de marcados tintes familiares, la cual generalmente incluye un baile popular o un espectáculo tecnoacústico en la plaza central de la población, donde suele mezclarse lo viejo con lo moderno, la música pop con los ritmos tropicales, el espectáculo artístico con la función infantil, y los concursos de toda índole con las nuevas batucadas que han hecho su aparición en la región en los últimos años.

Como veremos enseguida la noción de carnaval como reinado es un concepto que se arraiga en la población antes de los años cuarenta y se mantiene vigente a lo largo de todo el resto del siglo XX. Bajo este supuesto, todas las actividades que se efectúan en la celebración forman parte de una fiesta destinada a enaltecer el júbilo y la diversión, y a instaurar un orden social excepcional dentro del estado cotidiano de las cosas. A diferencia de otros carnavales en los que las manifestaciones festivas desbordan muchas veces las posibilidades de control comunitario, subvierten las estructuras sociales o propician que las autoridades locales hagan entrega de los poderes de gobierno a los celebrantes, en Tenosique el presidente municipal y el cabildo asumen la celebración y este ficticio reinado como una obligación social que emana de la responsabilidad de reproducir y refrendar lo tradicional, como una disposición oficial ligada al sostenimiento del patrimonio cultural propio e, incluso, como una prescripción de buen gobierno. En estos términos, tanto las autoridades municipales como la población en su conjunto aceptan compartir todos los protocolos relacionados con la instauración simbólica de una estructura festiva en cuyo ápice se encuentra tanto la monarquía del carnaval como el mismo presidente municipal que, en su momento, es quien corona a la joven reina.

Cuando uno analiza el carnaval en su conjunto no queda ninguna duda de que uno de los ejes principales de la fiesta lo constituye el conjunto de acciones destinadas a la configuración de esta corte medieval y su monarquía correspondiente. De hecho, el primer acto de celebración dentro del periodo de apertura que se realiza antes del mismo 19 de enero es la presentación a los medios de comunicación de las jóvenes adolescentes que participarán como candidatas a reina durante el carnaval. En Tenosique cada barrio que así lo desee puede organizarse para proponer una candidata, así como a sus princesas. Para llegar a la elección de la joven monarca, los barrios participantes y, sobre todo, quienes la proponen deben dedicarse a vender votos a lo largo del carnaval y a organizar rifas de la más diversa índole para obtener el mayor número de recursos económicos posible, pues el triunfo de las jóvenes depende del dinero que se obtenga en este proceso. Las candidatas compran talonarios al Municipio para llevar el registro de los votos vendidos. La joven que gana es la que obtuvo mayor apoyo entre la comunidad y la que ingresó más recursos al municipio al final de la celebración. Para vender votos, los amigos y familiares de las adolescentes suelen organizar bailes en las colonias y barrios del poblado para recabar los fondos que se necesitan. Desde el día 19 de enero, por consiguiente, los barrios de Tenosique

suelen tener la presencia de grupos musicales y sonideros locales, o la música de aparatos domésticos para amenizar dichas fiestas populares.

> *En años anteriores se seleccionaban dos o tres señoritas, y entre ellas por medio de la venta de votos se elegía a la soberana y las que le seguían en votación ocupaban el lugar de princesas. En la actualidad* [...] *cada colonia presenta una aspirante; se han llegado a inscribir hasta 19... Al final de cuentas quedan tres damitas, una la Reina y dos princesas* [...] (Anónimo, Diario *La Voz del Pueblo*, 1987).

En el año 2006, después de celebrarse el día 18 la presentación de las candidatas a reina en la Casa del Estudiante Campesino, el sábado 21 por la tarde se llevó a cabo la imposición de bandas a las candidatas en el parque central, en medio de un acto público más generalizado que concluyó con una verbena popular. De ahí en adelante, cada fin de semana posterior (4, 11, 18 de febrero) se verificó un cómputo público de votos para dar a conocer la tendencia que iba adquiriendo el concurso en el poblado, así como a los barrios en situación de mayor disputa, al final del cual también tuvo lugar una amena fiesta en el cálido ambiente de la noche. En este carnaval participaron 14 jovencitas, las cuales aportaron al municipio cerca de 40, 000.00 por los votos vendidos[9]. Fue, sin embargo, hasta la última reunión en la que fue elegida y coronada la ganadora, por lo cual, además de celebrar con gran pompa el evento, este se verificó en el recién inaugurado Centro de Convenciones, con lo cual se dejó atrás la época de fiestas en el Casino del Pueblo, junto a la plaza central, para trasladar los festejos a un "palacio de cristal" (el nuevo Centro de Convenciones) en las afueras de Tenosique.

A partir de los actos asociados a la elección de la reina, la pequeña monarca y su grupo de acompañantes intervinieron en los eventos públicos más importantes del resto del carnaval. Fue entonces que ésta apareció ante la gente en un mayúsculo vehículo de abigarrada ornamentación, durante el primer desfile de carros alegóricos, comparsas y disfrazados, luciendo el esplendoroso atavío de una reina joven, investida con la corona y capa de monarca y el cetro de mando de la celebración. Por supuesto, la circundaban las pequeñas princesas que habían sido elegidas ese mismo periodo, la reina del carnaval del año anterior y el famoso Rey Feo o Rey Momo, el cual había sido seleccionado en un chusco y jocoso concurso, donde se presentaron todo tipo de personajes de curioso y ridículo aspecto.

El carnaval de Tenosique es, así, una manifestación jubilosa del poder simulado, donde la estructura de un reinado ficticio prevalece como un ordenador general. Este marco de organización festiva integra, correlaciona y subordina, por consiguiente, el conjunto de las actividades inherentes a la fiesta, además de que determina su tiempo y forma de realización. Para las autoridades del municipio y, en particular, para el Comité de Festejos, la articulación de actividades del carnaval no responde de manera totalmente consciente a esta concepción, ni

[9] Cifras aportadas por el presidente del Comité del Carnaval en 2006.

tampoco implica de fondo cierta correspondencia término a término entre las acciones rituales de esa imaginaria estructura. Para el Comité, en efecto, los festejos son organizados fundamentalmente bajo un sentido práctico que busca tan sólo su reproducción y permanencia, independientemente de su sentido interno o de su estructuración. En estos términos, la organización del carnaval es asumida por las autoridades municipales bajo la idea de reproducir cada una de sus partes ya conocidas, estableciéndose así ciertos márgenes o límites para la innovación.

En 2006 el presidente del Comité de Festejos, Conrado Vela, comentaba, por ejemplo, de manera emotiva que su papel al frente de esta instancia organizativa era vigilar el desarrollo adecuado del carnaval y coordinar a todas los sectores privados y de gobierno que intervendrían en la celebración de la fiesta. Conforme a un patrón de actividades más o menos establecido, era su deber controlar todas las situaciones previstas y no previstas en la fiesta y definir grupos de trabajo para el seguimiento del conjunto de las actividades. En este tenor, señalaba, con cierto aire de pragmatismo, que la estructura del carnaval se constreñía fundamentalmente a 4 entidades específicas: la instancia responsable de la elección de la reina del carnaval, la encargada del Pochó, la organizadora de los bailes, concursos y comparsas, y, por último, aquella destinada a promover la realización del desfile de carros alegóricos.

> *Cada que entra una nueva administración, el presidente municipal nombra al comité en turno para que organice las actividades del carnaval. Ahora se dio la oportunidad y yo integré la administración. Cuando el presidente preguntó que a quien le gustaba esto, todos en general le dijeron que conmigo. A mí siempre me ha gustado esto, yo he sido carnavalero de toda la vida, y he participado haciendo todo tipo de actividades. Yo participo en la danza de Cojó, participo haciendo carros alegóricos. Ahora que me toca el turno de estar trabajando en la administración, pues me propuse hacer un carnaval un poquito mas organizado. Me doy cuenta de que Tenosique tiene un potencial turístico importante por el carnaval; mucha gente del estado viene a ver nuestro carnaval y también del municipio; es muy participativa la gente de Tenosique.*
>
> *Todo eso se hizo con una persona encargada. Puse cuatro coordinadoras: la de candidata a reina de carnaval, es la que hizo el favor de organizar a las candidatas, de enseñarlas a caminar, de hacer los bailes; ella habló con cada uno de los padres y firmaron cartas compromiso. Ya en los barrios y colonias todo lo organiza el delegado o delegada y el papá y la mamá de la candidata.*
>
> *También puse a una persona como coordinadora de los bailes, concursos y comparsas, pues se contrataron grupos musicales totalmente gratuitos para el pueblo. La administración compró cinco bailes que se hicieron con grupos tabasqueños, para que no fueran tan caros y se pudieran regalar. Todos tuvieron muy buen cartel y eso también se aseguró por parte del municipio.*

El primero lo abrimos con el grupo La Bomba, que es una orquesta de Tabasco muy bonita. Fue para el baile de presentación de las candidatas a reinas del carnaval; fue en el centro de convenciones y gratis. El primer baile de cómputo lo tocó un grupo que se llama Guarará, que también es tabasqueño, muy bueno, de puros muchachos. En el segundo cómputo tocaron Los Palafox, también un grupo tabasqueño que tiene una cantante muy guapa que fue la sensación del carnaval. El siguiente baile fue el de coronación, de elección y coronación; le tocó al grupo Los Carrachas, que es un grupo de mejor cartel, son de Comalcalco. Este grupo toca más que nada música completamente tabasqueña, de grupos tabasqueños, de Chico Ché, de lo que es más que nada el folklore estatal.

Todo esto estuvo muy bien, fue en la plaza, ahí en el parque, al aire libre. Al final, en un baile para señoras organizado por el DIF, tocó el grupo Maney. Esto fue del voluntariado del DIF en apoyo a múltiples necesidades; esos bailes de beneficencia son bastantes concurridos, fue un baile de disfraces de puras señoras. Tengo la información de que estuvieron de setecientas a ochocientas señoras, el cincuenta por ciento disfrazadas porque hubo concursos. Para cerrar vinieron Los Flamers. A este grupo nos lo regaló la refresquera, ellos se hicieron cargo del último baile (Testimonio de Conrado Vela, Presidente del Comité de Festejos del Carnaval de Tenosique, 2007).

El sentido práctico implícito en las palabras del señor Conrado Vela tiene por objeto reafirmar una estructura de celebraciones pre-establecida en el carnaval, así como la administración misma de cada una de sus partes. Como bien señaló al referirse a la danza del Pochó, él y el Comité de Festejos tienen la posibilidad de innovar en relación con cada una de ellas, pero no en cuanto a la naturaleza general del carnaval. En este sentido, la fiesta resulta ser totalmente conservadora respecto a su estructura y sus posibilidades de cambio, es decir, toda transformación del carnaval llega más por la fuerza de los fenómenos sociales externos a la celebración que por sus capacidades internas de innovación. En 2006 el señor Vela decidió establecer, por ejemplo, una valla para delimitar el área en la que se lleva a cabo la representación de la danza del Pochó cuando los jugadores llegan cada domingo a la plaza central, inaugurando así lo que llamó el Pochódromo de Tenosique. Aunque su objeto podría parecer hasta cierto punto una mera ocurrencia, en realidad su decisión respondía a un fenómeno de sobrepoblación cada vez mayor del espacio de celebración en los momentos más álgidos de la danza y del carnaval en su conjunto, así como a una necesidad indiscutible de control social y de seguridad. Evidentemente Tenosique hoy reciente los efectos del ostensible incremento demográfico de la región y la fiesta lo refleja claramente.

Este domingo de carnaval tuvimos aproximadamente tres mil gentes aquí en el Pochó, por eso este año implementamos lo que es el Pochódromo. ¿Qué es el Pochódromo? Normalmente la danza se hace en la explanada del parque, porque aunque la caja toca para que se vaya bailando por las diferentes calles, el baile a donde llega todo mundo, incluso el turista, es en

el parque. Dado que la gente se mete mucho con el Pochó no les permite hacer la danza como es, entonces, para realizar bien el espectáculo de la danza ideamos poner infraestructura y hacer un Pochódromo, así como en Brasil que tienen su Sambódromo.

Entonces hicimos un redondel con una entrada y una salida, como lo marca la danza; de oriente y poniente. Le pusimos gradas para que la gente lo disfrute sentada y poder así realizar la danza. Separamos al público de los danzantes, y establecimos un lugar para fotógrafos, para que no perturben las fotos, porque la gente viene a tomar fotos. Así se trató de impedir que todo Cojó que entre a bailar no lleve agua ni harina, porque de una forma u otra las cámaras y las grabadoras se dañan; usted está grabando y viene un Cojó y le echa harina y se traba la cámara. En realidad salió muy bien, tuvimos mucho éxito, como el redondel es portátil se puede hacer pequeño y se puede hacer enorme. Lo que nos quedó chica fue la plaza, la verdad ahora tenemos que hacer un parque nuevo: ayer, martes de carnaval, por ejemplo, salieron aproximadamente ochocientos Cojós, noventa y cinco Pochoveras y como unos diecisiete o veinte tigres. Ahora, calculando por cada disfrazado tres gentes del público, teníamos tres mil gentes viendo y unas mil gentes danzando; teníamos aproximadamente cuatro mil gentes en el parque ayer a las tres de la tarde (Entrevista a Conrado Vela, 2007).

Los concursos que organiza el Comité de Festejos por lo regular se encuentran estrechamente asociados a los bailes y verbenas populares, así como a las comparsas y grupos de disfrazados que domingo a domingo recorren las calles para el regocijo local. En cierta forma, los concursos constituyen otro de los ejes principales del carnaval, pues, bajo cierta óptica, la fiesta es una sucesión de competencias entre barrios y grupos locales que se confrontan todo el tiempo hasta lograr un conjunto de vencedores. Aunque estos pueden variar en el curso de los años, en efecto, no sólo se compite por obtener el cetro de los dos monarcas de la fiesta o por un lugar en su entorno cortesano, sino también por organizar la mejor comparsa, elaborar el disfraz más llamativo y por construir el carro alegórico más ostentoso, original y atractivo. Los concursos suelen ser a menudo el objeto mismo de una celebración vespertina o nocturna en el carnaval o, como sucede en los famosos "tres días", uno de los momentos cumbre de la fiesta.

Los concursos ponen a competir a extraños personajes de un mundo ficticio en el marco de un reinado igualmente fantástico. A diferencia de las fiestas medievales, quienes compiten en el carnaval no son émulos de héroes ni de guerreros famosos, son miembros de la población que pugnan por alcanzar 1) un lugar distinguido en la celebración (como las mismas reinas y princesas, e, incluso, el rey feo); 2) cierto reconocimiento por refrendar lo que es considerado como propio o emblemático en Tenosique (las llamadas "comparsas tradicionales"); 3) una retribución simbólica por el esfuerzo y la creatividad colectiva (las "comparsas modernas" que desarrollan temas novedosos en sus representaciones); 4) una distinción específica al talento personal (los disfrazados que compiten por sus

atavíos individuales); o 5) el lugar de honor en los desfiles finales que coronan las actividades de la fiesta (los carros alegóricos). En este sentido, y aunque los concursos cambien con el tiempo, es común que el Comité de Festejos organice competencias de disfraces, de comparsas tradicionales (Blanquitos, Toros de Petate y Negritos), de comparsas "estilizadas" o "modernas", y de grupos de danzantes del Pochó, las cuales se realizan con la participación de niños exclusivamente o con la de grupos de adolescentes y adultos.

En su aspecto más laico, el carnaval empieza y termina con un concurso o una competencia, según se le vea. En ello radica también el sentido de la celebración. El carnaval se entreteje, así, como un escenario de lúdicas y divertidas contiendas donde la habilidad, el talento y la imaginación imponen su determinación. En el cartel de 2006 que anunciaba las actividades de la fiesta, podía observarse que el carnaval arrancaba con la presentación de las candidatas a reina y concluía con la premiación de los ganadores de los diferentes concursos. Este hecho resulta por demás interesante pues permite observar la importancia que localmente se le adjudica a este esquema de interacciones prefiguradas que subyace hoy en cada celebración; es decir, la contienda pone en relación a los opuestos, integra a grupos locales (de barrio) y los reúne en puntos diacríticos que se reproducen a lo largo del carnaval. Los bailes, las verbenas y los concursos son esas actividades que permiten dicha interacción extendiéndola a diversos sectores sociales cuando éstas se llevan a cabo sobre todo en la plaza central.

A diferencia de los concursos anteriores, el que corresponde al desfile de carros alegóricos representa el *súmmum* de la competición colectiva y, como tal, ocurre en los momentos más importantes del carnaval, es decir, durante los "tres días". En cierta medida el desfile constituye el culmen de la celebración, pues en él confluyen todos los grupos que participan en el carnaval, así como el resto de la población, y visitantes que llegan al lugar en estos días. Como en todos los desfiles de esta naturaleza, los organizadores buscan que esta etapa del carnaval sea la más vistosa, la más espectacular y la que integre el mayor número de personas. En Tenosique generalmente llegan a participar entre 15 y 20 carros alegóricos, los cuales responden a estructuras organizativas de carácter popular que emanan totalmente de los barrios. Si bien no es factible determinar cómo esta faceta del carnaval adquiere la importancia que actualmente ha llegado a tener, en el pueblo se ha hecho costumbre que el desfile se realice dos veces durante estos días, los cuales resultan de especial trascendencia para la población: el primero tiene por finalidad dar a conocer los suntuosos carros que contenderán entre sí, además de cerrar los festejos de ese día. El segundo se lleva a cabo el martes de carnaval, última jornada de actividades, y en él se verifica tanto la competencia de los esplendorosos y ornamentados carruajes, como la premiación de todos los ganadores de los distintos concursos que se efectuaron las semanas anteriores.

La importancia de estas últimas actividades resulta por demás evidente, pues no sólo son presididas por los miembros del cabildo e invitados especiales del presidente municipal, sino que estas se llevan a cabo en un tiempo y en un espacio particulares, los cuales ponen de manifiesto su singularidad y su

trascendencia dentro de la fiesta. De manera semejante al ritual del Pochó, el desfile suele efectuarse a lo largo de las calles principales que atraviesan el poblado, entre los puntos que resultan más emblemáticos para los tenosiquenses, elaborando una elipse imaginaria por la que se desplazan los fastuosos y elegantes vehículos: la plaza central y la rotonda dedicada a José María Pino Suárez, prócer nativo de la localidad. La población deja, así, en la etapa conclusiva del carnaval, todos los otros espacios que fueron ocupados durante la fiesta, para concentrarse en aquellos que resultan más significativos en la vida de la comunidad. El desfile, además, constituye uno de los dos espacios más importante de socialización del conjunto de las celebraciones (el otro espacio lo constituye la plaza central del pueblo), así como el ápice de la experiencia organizativa y de la catarsis social.

Recapitulando, el carnaval de Tenosique se consolidó a lo largo del siglo XX como una construcción social mediada por el juego, la farsa y la comedia a partir de la cual la población se representa un mundo aparentemente alterno en el que por un largo periodo puede combinar la fiesta con el trabajo, y la experiencia ritual de tintes pararreligiosos con el gran tiempo litúrgico de la iglesia y de los santos. Por su propia diacronía, el carnaval se ha configurado como una representación medieval donde cada parte de su trama contribuye a reproducir una idealizada historia de súbditos y reyes, de chuscas y divertidas contiendas, de bailes populares y ceremonias cortesanas, así como de ostentosos desfiles de carros alegóricos que intentan exaltar, a la manera de los viejas demostraciones de fuerza y poderío monárquico, la efímera gloria de una corte real que se muestra ante su pueblo de manera espléndida y suntuosa. Dado el carácter fantástico de esta alegoría, la fiesta permite la participación de un pueblo que muestra mediante la farsa y la simulación aspectos muy diversos de su estructura social, así como de sus propios orígenes culturales y territoriales. Las comparsas, en efecto, además de permitir la representación de una muy diversificada composición social, explicitan la presencia histórica de grupos culturales muy diversos que, por múltiples razones han confluido en Tenosique y en el resto de la región por décadas o por siglos. De esta manera, el carnaval representa un ámbito de manifestación privilegiada de las identidades, donde, además del orgullo ontológico y mestizo del tenosiquense contemporáneo, se encuentran presentes evocaciones muy explícitas a la fusión interétnica que prevalece como sustrato de la población local, fusión en la que ha intervenido claramente la población maya de los diferentes grupos de la zona (chontales, lacandones, etcétera), pero también españoles, italianos, afroamericanos y mestizos, entre muchos otros.

DE MADEREROS, CHICLEROS Y SALONES DE BAILE

La estructura de celebraciones que he descrito con anterioridad alude a un esquema organizativo que Tenosique observa sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, como ya hemos documentado previamente, dicha estructura ha ido cambiando con el tiempo para llegar a ser lo que actualmente es. En el segundo tercio del siglo XX, en efecto, el carnaval de Tenosique era organizado de una manera totalmente distinta. En esos años no existían Comités de Carnaval ni de Festejos y el cabildo solo intervenía parcialmente. Era una celebración cuya organización la compartían los moradores del pueblo, particularmente las familias entusiastas que gustaban de participar activamente en el carnaval, y los dueños de los populares salones de baile que, como enseguida veremos, pululaban por los barrios principales y más antiguos de Tenosique.

Aunque no es fácil documentar muchas de las acciones que se desarrollaban en los carnavales de aquellas épocas, hoy la población de Tenosique aun recuerda datos y acontecimientos inherentes a la participación de los salones en este periodo, los cuales competían por llevar a cabo los mejores festejos durante la celebración:

> *En el tiempo pasado* [...] *el pueblo vestía sus mejores galas y se preparaba para recibir a todos los visitantes que asistían a presenciar el evento. Por las calles desde el primer domingo pululaban las ´comparsas´ que le daban vida y movimiento a la festividad, sin faltar los ´disfrazados´ con atuendos grotescos y burlones, había el ´toro de petate´, carros alegóricos y en todos los barrios se realizaban bailes populares, todavía se recuerda aquella brillante época de [los Salones]: Las Flores, Palo Blanco, El Chicle, El Polo Norte, Las Calabazas, La Terraza Municipal* [...] *Años después surgieron Quinto Patio, la Mucura, el Chiquero, la Gloria, el Nacimiento Corona, Club Rotarios, la Gran Parada, Salón Tenosique, Club de Leones y el Salón Capri, en donde las gentes se divertían y bailaban con poco dinero, había de todo y para todos, éstos eran amenizados por los mejores conjuntos de marimbas locales, cuyos maestros eran geniales ejecutantes, como los hermanos Bolón y Burgos; y Chiapanecos, como los Aquino y Nandayapa. De Campeche y Yucatán, llegaban las grandes orquestas para alegrar estas fiestas que ya son parte de un pasado mítico. Había candidatas a reinas del carnaval, que eran seleccionadas entre las muchachas más bellas y hermosas del pueblo, resultaba electa la que había aportado más trabajo y dinero, a través de sus partidarios. Las votaciones y coronaciones se hacían al aire libre, en el parque o en la terraza municipal, las utilidades en su totalidad se invertían en obras de beneficio para el pueblo, de esa manera se construyeron el Parque Central, una escuela primaria, y el inicio de la secundaria* [...] (Anónimo, 1987: 2)

Datos muy cercanos a los anteriores han sido aportados por Roosvelt Ortiz Herrera, quien en un breve artículo publicado en una revista local señala:

Hubo un tiempo en que existían muchos clubes y asociaciones en Tenosique, entre ellos El Club Orquidea, Jacaranda, 20-30, Maridos Oprimidos, Los compadres, Club de Leones y Rotarios. Todos los clubes organizaban domingo a domingo bailes de 3 a 4 de la tarde, donde se bailaban piezas de Cha Cha Cha y Zapateos. A las 5 de la tarde todos estaban listos para participar en el carro alegórico; marimbas, guitarras y un bajo de viento iban a la descubierta, detrás de los abanderados y después los partidarios, que lanzaban vivas y cohetes sin cesar.

Cada Club y Asociación tenía su directiva: Capitán, Capitana, Gobernador, Gobernadora y un Tesorero. En la época actual esto ha ido perdiendo su origen. Ahora se nombra Reina, Rey Feo y Princesas del carnaval, que son coronadas por las autoridades municipales (Ortiz, s.f.).

Druzo Ramírez, estudioso apasionado de la historia de Tenosique, nos ha hecho notar, por su parte, que en 1935, año en el que don José Pérez Bastar asumió la presidencia municipal, ya se "mencionaban los salones de baile *Las Flores*, en lo que actualmente es el mercado Lic. Benito Juárez, *Palo Blanco*, en la calle 28, y *El Chicle*, en la colonia Pueblo Nuevo", como importantes centros de reunión de la población para los festejos del carnaval. Al respecto, y refiriéndose a un simpático acontecimiento relacionado con la señorita Armenia Pérez, representante de Tenosique en la Feria de Tabasco, el autor ratifica la vigencia y los nexos de los salones de baile con el carnaval en una época muy temprana del siglo XX, y nos da pistas sobre otro aspecto del mismo, el cual tiene por finalidad marcar la etapa conclusiva del conjunto de celebraciones:

Precisamente al estar bailando en el salón Palo Blanco [a] *la mensajera del progreso se le despegó el tacón de la zapatilla, pero sin embargo, la señorita Armenia permaneció en el salón hasta que el zapatero Antonio Pérez le compuso el calzado, por lo que en las fiestas de carnestolendas, en el testamento de Juan Carnaval se publicó lo siguiente: "A mi hijo Antonio Pérez le dejo una gardenia y un tren de zapatería a las órdenes de Armenia"* (Ramírez, 2006: 46).

Como bien se puede deducir del trabajo de Ramírez, 10 años después de que Manuel Bartlet escribiera su celebre descripción del Pochó, el carnaval ya se encontraba asociado a otra estructura festiva que trascendía a la de la propia danza, la cual implicaba tanto los festejos asociados con los salones de baile, como los rituales de clausura relacionados con la muerte de Juan Carnaval. Dichos datos resultan interesantes pues permiten suponer o confirmar hasta cierto punto que, en efecto, Bartlet solo orientó su atención a la descripción del Pochó, dejando de lado el resto de las manifestaciones inherentes al carnaval de la población, y que, por otra parte, dicha estructura originalmente era más compleja de lo que nuestro cronista del Pochó nos dejo ver. Después de todo resulta muy difícil asumir que el carnaval se hubiera reinventado en ese lapso de 9 años que

median entre 1926 y 1935, para pasar del Pochó, como manifestación exclusiva del carnaval, a la estructura que se vislumbra una década después.

La competencia que existió entre los distintos salones de baile y los barrios que los respaldaban se transformó con el tiempo en una verdadera rivalidad ritual para obtener la supremacía del carnaval en todos los sentidos. Se conformaron así los llamados Bandos o Partidos encargados de encabezar las actividades principales, destacando entre ellos el *Partido de las Flores* y el *Partido de Palo Blanco*, los cuales habitualmente contendían entre sí para lograr el "reinado del carnaval". Jorge Priego, destacado periodista y folklorista tabasqueño, publicó en 1987, en su destacado Suplemento semanal, un artículo particularmente interesante del capitán Wenceslao Camposeco, nativo de Tenosique, en el que nos habla de la procedencia de estas viejas rivalidades festivas que con el tiempo se diversificaron entre los distintos salones de baile. En dicho documento, elaborado por cierto en 1944, nos remite a los viejos asentamientos de población de Tenosique en el siglo XX, en donde surgieron aparentemente los primeros centros de reunión para festejar el carnaval:

> *Las fiestas de carnestolendas en mi pueblo, siempre fueron del agrado de propios y extraños* [...] *En la época de que hablo, Tenosique tenía una población de 5,000 habitantes*[10] *y estaba dividido, como todos nuestros pueblos, en distintos barrios, siendo los principales el de "Las Flores" y "Palo Blanco", por ser los más populosos, razón por la que se destinaban estos lugares para que noche a noche tuvieran lugar en ellos los bailes de carnaval. Asistían al primero, las principales familias, y al segundo, las otras clases sociales sin que esto motivara distingos de ninguna naturaleza.*
>
> *El barrio de "Las Flores" comprendía en aquel entonces el centro de la población y calles adyacentes, el de "Palo Blanco", la parte norte* [...] *Los locales destinados a los bailes del barrio de "Las Flores", eran: la Casa Consistorial y el Mercado Público, en el primero tenían verificativo los bailes llamados de pieza y en el segundo los de zapateo; ambos eran amenizados por muy buenas orquestas; a los bailes de pieza asistían las autoridades así como las principales familias, y al de "zapateo", todos los vecinos*
>
> *Aprovecho la ocasión para recordar con toda estimación a nuestro inolvidable músico folklórico Don Chema Bolón, quien noche a noche deleitaba a la concurrencia con sus melódicos y bonitos "zapateos" los que ejecutaba con toda maestría en su marimba: la única en aquel entonces en los contornos* (Camposeco, 1987 [1944]: 8).

Ignoro sinceramente si los nombres de los salones de baile mencionados por el capitán Camposeco correspondieron verdaderamente a los dos primeros barrios que tuvo Tenosique a principios del siglo anterior, sin embargo, me parece que su

[10] A diferencia de esta cifra, el Censo Nacional de 1940 reporta 3,545 habitantes en Tenosique, los cuales llegarían a 5,000 hasta mediados de la década de los cincuenta, aproximadamente.

testimonio resulta de particular interés por el valor de los datos que aporta, pues nos permite ampliar nuestra reconstrucción de la trayectoria que siguió el carnaval en su relación con los salones, así como el de algunas de las actividades mismas que se verificaron en su contexto. En este sentido, concluye diciendo:

> *El local destinado a los bailes del barrio de "Palo Blanco", era bastante amplio y si mal no recuerdo existía en él una cantina y billares cuyo propietario era Pedro Torruco, y al igual que en el barrio de "Las Flores" se bailaban piezas y "zapateos" sin faltar las famosas "bombas" (versos improvisados por los bailadores) y que equivocadamente se atribuyen como del ingenio yucateco, ya que desde hace muchos años se acostumbraba también en los bailes de mi pueblo* (*Idem*, 1987 [1944]: 8)

Por otra parte, y haciendo un paréntesis necesario, es importante señalar aquí que la historia del carnaval se encuentra estrechamente relacionada con otra menos gloriosa y edificante que es la historia de las monterías, la extracción del chicle y la colonización de la selva, la cual abarca desde principios del siglo XIX hasta mediados del XX. Tenosique, en efecto, fue una población estratégica que jugó un papel fundamental en todo el proceso de descubrimiento y explotación de la selva lacandona, de la cual se sustrajo, hasta agotarlos, todos los recursos naturales de que ésta disponía, para ser incorporados a los mercados internacionales europeos y norteamericanos que vorazmente compraron especialmente maderas preciosas, como el cedro y la caoba.

En todo este periodo Tenosique fue un centro administrativo fundamental para las grandes empresas madereras, las cuales establecieron enclaves de negocios estratégicos tanto aquí como en Ocozingo (entre otros lugares ligados a la selva), para realizar todas las actividades organizativas necesarias de esta lucrativa empresa. Tenosique fue, así, un punto de recepción y tránsito de infinidad de trabajadores que atraídos por lo que Jan de Vos ha llamado el oro verde se trasladaron a este lugar para acceder desde él a las profundidades de aquel medio inclemente e inhóspito que era la selva.

La historia social que subyace en el periodo 1820-1930, aproximadamente, es sin duda una de las más ignominiosas que ha vivido el país por las condiciones de explotación y miseria a las que fue sometido todo trabajador que laboró en la selva, pero también nos explica porque Tenosique tuvo que instaurar una infraestructura en la población para brindarles los servicios necesarios a todos los trabajadores que viajaban o regresaban de la misma, así como participar de este proceso hasta la década de 1960. A Tenosique llegaban barcos de vapor que surcaban el Usumacinta para el traslado de personas y mercancías desde el puerto de Frontera. Igualmente, llegaba toda la madera que era trasladada desde el alto Usumacinta hacia la desembocadura del río o a la región de Palizada, para después ser enviada a los principales puertos europeos. Fue un centro de abastecimiento, de resguardo, de avanzada, de administración, de control y, por supuesto, de diversión para todos los madereros y chicleros que pasaron por sus suelos (De Vos, 1994 [1888]).

Jan de Vos ha realizado una investigación histórica muy precisa de las actividades que se verificaron entre 1822 y 1949 en torno a la explotación de la selva lacandona en donde establece una puntual cronología por medio de la cual es posible conocer las características de todo este periodo. Conforme a sus propias palabras, la primera etapa de explotación maderera se realiza entre 1822 y 1880, en la que una decena de madereros provenientes de Tabasco monopoliza de manera incipiente la explotación de árboles de caoba y cedro ante la indiferencia del gobierno chiapaneco. La segunda se extiende entre 1880 y 1895, época en la que intervienen sobre todo empresas con sede en Villahermosa que apoyadas con capitales extranjeros convierten la explotación de la madera en una industria muy lucrativa cuyos productos ingresan al mercado internacional. La tercera etapa abarca de 1895 a 1917 y, en palabras del autor, "es la época de oro de la caoba lacandona". A partir de esta fecha "la selva lacandona es repartida entre una decena de latifundistas de los cuales cinco son madereros de Tabasco y los demás empresarios y políticos del Distrito Federal [...] La selva se cubre, así, de monterías. Los métodos de trabajo utilizados son primitivos: el árbol es tumbado con el hacha, arrastrado por tiros de bueyes y transportado, a flote, por las corrientes fluviales. Las condiciones de trabajo son duras: los ´monteros´ viven en una semiesclavitud, amarrados al campamento por las deudas y por más de 100 kilómetros de vegetación tropical casi imposible de franquear". Finalmente, la última etapa incluye los años comprendidos entre 1917 y 1949 en los que comienza "un lento pero irreversible receso en la producción maderera. Las grandes empresas del porfiriato desaparecen una tras otra y son reemplazadas por compañías más modestas, que a su vez dejan de funcionar después de unos cuantos años [...] Esta decadencia progresiva alcanza su fin cuando, en 1949, el gobierno mexicano decide prohibir la exportación de madera en rollo, clausurando con esta medida un negocio lucrativo de más de 70 años" (De Vos, 1994 [1888]: 10-11)

El auge de la extracción de chicle y maderas preciosas trajo un periodo de intensa actividad económica[11] para Tenosique que por supuesto se vio reflejado tanto en el carnaval como en los salones de baile. Así se estableció una relación muy estrecha con los trabajadores locales y foráneos que laboraban en las monterías, los cuales, después de pasar largas temporadas en la selva, solían llegar al poblado en busca de diversión. Druzo Ramírez, cronista de Tenosique, da cuenta

[11] Una de las múltiples cartas que Jan de Vos cita para dar cuenta de los negocios del empresario maderero Canuto Bulnes en 1886 permite darnos una idea muy puntual de la importancia económica que tuvo el ciclo de la madera durante el porfiriato:
"San Juan Bautista, 28 de mayo de 1886: Ayer salió el *Frontera* para Tenosique con maíz, fríjol, arroz, café, carne sal, ropa, herramientas y 2 500 pesos plata para surtir las monterías del Desierto, y las que establecí el año pasado en Chocoljá y Chiniquijá. Todos están trabajando recio y ya el último de abril había más de un mil trozas a canto de agua para ser medidas, y hoy había unas 500 más, que, Dios mediante, equivalen a 3 000 toneladas nuevas flotando en este año. Así pues, a estas horas unas 7 000 toneladas se están moviendo en los ríos del Desierto para Tenosique. Si no hay ninguna novedad, en todo el presente año se completan a 10 000 toneladas a flote, los cuales irán saliendo poco a poco" (De Vos, 1994 [1888]: 217).

de estas relaciones al evocar imprecisos recuerdos en los que afloran episodios que vinculan a trabajadores de las monterías con los sitios de diversión que existían en el poblado:

> [*Entre*] *1959 y 1961, el contador Armando Sola Quintana*[12] *llegó a Tenosique como contador de la Casa Vela, en pleno auge del chicle y la madera. En esa época había mucho trabajo para toda la gente que quisiera contratarse en esa empresa, primeramente trajeron chicleros de Tuxpan, Veracruz, que eran conocedores de estos trabajos, con los que aprendió mucha gente de este lugar, dando como resultado en esos tiempos, abundancia de dinero en el pueblo, principalmente en los carnavales.*
>
> *Eran tan así que los chicleros ponían su candidata a reina y ellos ganaban, porque además la apoyaba el patrón que era don Antonino Vela y su gente, porque todos los trabajadores sentían un aprecio especial por el español, que impactó a todos por el impulso que dio a la economía del municipio con la madera y el chicle.*
>
> *Los trabajadores decían que su patrón era siempre un amigo de todos. En muchas fiestas importantes como Noche Buena y Año Nuevo, Don Antonino se trasladaba a la chiclería, a los campamentos madereros, para pasar esos día con su gente, disfrutando de una buena comida y finos vinos, que por esa gente el ganaba sus pesetas o centavos* (Ramírez, 2006: 69-70).

Indudablemente la chiclería y la explotación de maderas dejaron una huella profunda en la población de Tenosique, que todavía se mantiene viva en las generaciones mayores. Mucha gente que actualmente todavía vive participó en dichas actividades o las conoció por sus parientes y amigos, para convertirlas después en recuerdos difusos e intemporales que mezclan ingenuamente el tiempo del trabajo con el de las celebraciones, así como el de los acontecimientos rutinarios con el de la difícil racionalidad histórica. El profesor José Felipe Ramírez, nativo de Tenosique, fue nieto de una mujer que trabajó como cocinera en un campamento de chicleros muy importante. Ella era apoyada por su hija (la madre del profesor Felipe), con quien elaboraba totopostes para darle de comer a los trabajadores. Convencido de la relación existente entre el carnaval y el auge chiclero y maderero, contaba que los chicleros generalmente retornaban a Tenosique después de cuatro meses de haberse internado en la selva talando árboles o explotando la anhelada sabia del chicle, coincidiendo a veces con la fiesta del carnaval, la cual terminaban promoviendo:

> *En esos años no había caminos sino brechas debajo de la selva. Llevaban las mercancías en mula y en animales de carga. Algunas partes se hacían por río hasta donde se podía entrar; de ahí pues a caminar hasta donde estaban los campamentos. No siempre se iba al mismo lugar, pues*

[12] Armando Sola Quintana fue presidente municipal de Tenosique en el trienio 1959-1961 (Ramírez, 2006: 70)

dependía mucho de su ubicación, la cual cambiaba cada temporada. La gente iba a donde se encontraban los árboles, a donde estaba la mayor concentración de plantíos para talar, para extraer la sabia. Así, en esta temporada talaban aquí y en la próxima tenían que buscar otro lugar. Entonces el campamento se reubicaba. Si se iba en lancha, los campamentos no quedaban junto al río, sino que se ubicaban mucho más adentro de la selva.

Las cuadrillas se integraban netamente por hombres y se hacían contrataciones de cocineras. Llevaban cinco u ocho cocineras para un campamento que se encargaba de darle de comer a cien o ciento cincuenta hombres o más; aparte las lavanderas, era un gran equipo de gente. Ahí no se podía llevar familia a ese medio tan drástico como es la selva; una selva cerrada, porque no había caminos más que los que ellos mismos abrían a punta de machete.

Ahí fue cuando se empezaron a hacer las primeras casas de huéspedes que hubo en Tenosique. Ya más adelante se hicieron hoteles, pero en un principio eran casas de huéspedes. Algunos acostumbraban llegar en casas de familias y ahí se quedaban, mientras esperaban la llegada de otra época para la chiclería. Vinieron gentes de muchas partes; incluso llegó el momento en que el grupo chiclero, el grupo maderero era el predominante aquí. En aquella época era la principal fuente económica, fue lo que le empezó a dar auge al municipio.

Tenosique era el punto de concentración. Aquí se establecieron los primeros comercios porque de aquí salían cuadrillas de doscientas gentes a trabajar a la selva. Ellos necesitaban estar aprovisionándose de víveres y mercancías constantemente, cada periodo, cada quince días; bajaban en recuas de mulas desde los campamentos chicleros y madereros para venir a Tenosique. Entonces se empezaron a construir los primeros comercios y tiendas importantes. En aquella época todos los productos entraban por río, las transportaban en barcos y barcazas; todos los productos venían desde el puerto de Frontera.

Aquí llegaron muchos españoles cuyas familias todavía quedan. Tenemos, por ejemplo, a la familia Tarano, Celorio, Villanueva, Vela; todos ellos son descendientes de españoles. Incluso aquí podemos visitar el panteón y vamos a encontrar que reza los lugares de donde eran originarios: de Ampudia, Vasconia, de diferentes provincias de España, o sea, eran las grandes empresas de aquella época, la Guatemala, la Agua Azul.

El trabajo del chicle se hacía por temporadas; se tardaba cuatro meses el periodo de talación y tenían que dejar ocho meses reposar los árboles para que volvieran a agarrar. El trabajo se hacía de finales de octubre para venir hacia enero o febrero. Por eso es que hubo esa gran época del carnaval, porque esta gente estaba internada durante cuatro meses en lo más

recóndito de la selva, donde la oscuridad era lo que reinaba y las cuestiones inhóspitas... Entonces, al llegar acá, ahora si como decimos aquí, se destrampaban, se querían divertir, iban a bailar, iban a tomar, iban a comer, a divertirse, y eran los que erogaban el gasto para que esta fiesta tuviera recursos para hacerse.

Los salones eran los principales centros de recreación en aquellos tiempos. Recordamos, por ejemplo, sitios de los más antiguos, como el Palo Blanco y las Flores; éstos, aparte de tener sus partidos, tenían sus salones de baile. También hubo un salón muy importante que se llamaba Polo Norte y otro que se conocía con el nombre de El Chiclero, en homenaje a estos hombres. Igualmente hubo otro que tenía un nombre muy curioso, El Chiquero, y de ahí vinieron después el Salón Tenosique, El Nacimiento, La Gran Parada, el Salón Capri, el Salón Quinto Patio, La Gloria, hasta llegar a los tiempos actuales: en total, como 17 salones.

Los jóvenes de aquella época y las personas mayores integraban los llamados partidos. Entonces se daban a la tarea de organizarse y hacer bailes, nombrar una candidata y luego realizaban el domingo de carnaval un paseo que le llamaban Paseo de Banderas. Cada partido traía su bandera alusiva y daba vueltas por las calles que había en aquella época en la población. Se juntaban en el parque en donde terminaban diciéndose versitos y coplas y todo ese tipo de cosas en honor del carnaval; dándole siempre el apoyo a su candidata. Finalmente, ya venía la elección de la reina y del partido que ganaba, y pues ese era el que triunfaba en el carnaval, el que tenía el mando (Entrevista al profesor José Felipe Ramírez, 1999).

El barrio de Pueblo Nuevo fue uno de los espacios en los que particularmente arraigaron los salones de baile en Tenosique. Ubicado en las cercanías del embarcadero del poblado, la gente acudía al lugar tanto por la fama que había adquirido la afición de sus moradores por el carnaval, como por los grupos musicales que había en el lugar y por los dos salones de baile que se localizaban en una de sus calles principales. El salón La Gloria y el Quinto Patio nacieron con algunos años de diferencia poco antes de comenzar la segunda mitad del siglo XX. El primero fue fundado por el señor Camilo Maldonado y el segundo por el señor Felipe Suárez Jiménez; ambos adaptaron a su manera amplias construcciones de mampostería que atrajeron inmediatamente tanto a las familias del mismo barrio como a visitantes de otros lugares. Cuenta el señor Andrés Suárez, hijo de don Felipe, que la gente de Pueblo Nuevo recurría mucho a los salones de baile para asistir a las tardeadas de fin de semana. En esos años no había luz eléctrica y los bailes y comidas que se hacían en los salones eran una opción para pasar los fines de semana:

Yo nací en un salón de baile ---cuenta el señor Andrés---. *Provengo de una familia muy bullanguera y alegre. A mis papás les gustaba participar mucho en los carnavales. Ellos fueron pioneros en esta colonia, de las familias más*

viejas. Mi papá me platicaba que como no había luz, la gente se alumbraba en los bailes con lámparas y estos se amenizaban con marimbas. El fundó un salón que al principio no tenía nombre. Después hizo el Quinto Patio; le gustó el nombre por la canción de Luis Alcaraz, esa canción se la cantaba mucho a mi madre. Cuando ya construyó el salón le dijo a mi mamá: "Sabes que Toncha ---mi mamá se llama Antonia Pérez Bautista---, el salón se va a llamar Quinto Patio".

Nosotros calculamos que el salón se fundo hace como sesenta años, entonces empezaron con esto de los bailes. Por esos años se hizo también La Gloria; don Camilo, el dueño, era muy entusiasta, le gustaba mucho el baile. Los dos salones siempre tenían cierta rivalidad, junto con el Club Rotario, porque esos tres salones le gustaban mucho a la gente. Ahí se hacían los grandes carnavales. Había enfrentamientos y se hacían paseos de banderas. La gente era muy aguantadora, quizá más que ahorita, porque en el carnaval había cuatro días de baile y la gente casi no dormía.

En esa época casi no había casas en Pueblo Nuevo, pero las familias participaban en el carnaval con mucho ahínco. Se elegía a la reina de aquí del barrio por cómputos o simpatía y el sábado [previo al miércoles de ceniza] se realizaba la coronación; ese día en la noche había un baile hasta la madrugada. El domingo, paseo y baile hasta el amanecer. El lunes igual y el martes baile hasta el amanecer. Daban las 10 de la mañana y el salón todavía estaba lleno; mi papá echando voladores por el baile porque la gente todavía estaba ahí. Las señoras cansadas se quitaban los zapatos y bailaban.

Antes no había Comités de Carnaval. El presidente municipal coronaba a la reina de cada salón. Eran tres en esa época: Quinto Patio coronaba a su reina, La Gloria y el Club Rotario también, y así era como se hacía años atrás.

En días de carnaval mi papá traía música de Chiapas, traía en avión a un grupo de músicos que tocaba la marimba. En Tenosique también existía la marimba de los hermanos Bolón, era una familia donde todos eran músicos; era la mejor del pueblo. Luego surgió la marimba del señor Burgos, la del señor Nieto y la del señor Carlos Cantú. La última marimba fue la del señor Ricardo Hernández, llamada Moscovita; estas marimbas daban la batalla en todos los salones y eventos que hubiera.

En los salones la música romántica era lo que más se bailaba. De vez en cuando metían un ritmo que hubiera llegado por medio de la radio, por ejemplo, el mambo o el Cha cha chá, pero a la gente le gustaba mucho el danzón y el bolero, pues era cien por ciento romántica.

En el centro ya existía el salón del Club Rotario y el Palo Blanco. Había un señor que se llamaba José Ku que tenía una terraza y ahí hacia sus bailes;

este señor era muy alegre. Pero su terraza no estaba declarada como un salón oficial de baile. El invitaba a sus amigos e iban a bailar ahí a su casa. Con el tiempo surgieron las discotecas y entonces empezaron a desaparecer los salones. Ya se había empezado a perder eso de los bailes. Ahorita la juventud prefiere irse a las discos y los matrimonios quedarse en sus casas. Jalan su consola, jalan su grabadora y se ponen a bailar. En nuestros días solamente se va a un salón cuando hay un evento social (Entrevista al señor Andrés Suárez, 1999).

Para el profesor Felipe Ramírez la historia de los salones y sus vínculos con el carnaval no terminaron con la dilución gradual de los primeros en las últimas décadas del siglo XX, concluyen con la instalación del famoso Casino del Pueblo[13], el cual cierra una etapa importante de la historia festiva de Tenosique, misma que da paso a otra donde la institucionalidad marca la organización general de los festejos:

Los salones fueron desapareciendo paulatinamente; unos desaparecían y surgían otros. Todavía recordamos en la época de los sesenta el Salón Tenosique, el cual contendía con los otros salones para ver quien traía los mejores conjuntos para el carnaval. Cuando se construye el Casino del Pueblo la gente se fue yendo hacia este lugar, pues era un salón con más amplitud que los demás, mucho más moderno y era protegido y apoyado por el gobierno. Así, los otros salones tuvieron que cerrar, dejando al Casino como el único o más importante de Tenosique. El Casino fue un centro muy importante de reuniones, pues, aparte de que en él se realizaban bailes, también se practicaban deportes y se hacían determinados eventos. Era la sede del carnaval. Ahí se hacía el concurso de disfraces, el de comparsas y otros concursos del carnaval. El año pasado se tomó la medida de cerrar el Casino, porque ahí se va a construir otro edificio importante de gobierno (Entrevista al profesor José Felipe Ramírez, 1999).

Indudablemente la construcción del Casino del Pueblo en los años setenta marcó un hito fundamental en el desarrollo contemporáneo del carnaval de Tenosique. En cierta forma inicia la transición hacia el control de la fiesta por parte del gobierno municipal y suprime la diversidad de espacios y actividades asociadas a los salones de baile, los cuales implicaban una participación de la población totalmente distinta en la organización de la fiesta. El Comité de Festejos (bajo cualquiera de las modalidades que ha adoptado desde entonces) se instaura, por consiguiente, como una instancia fundamental para la organización de la celebración y como un instrumento de regulación del carnaval en todos sus niveles.

[13] El Casino del Pueblo se construyó durante la gestión de Manuel Llergo Heredia al frente de la alcaldía de Tenosique, 1974-1976 (Ramírez, 2006: 82-84)

Como es de suponerse dicha transición no siempre implicó un total consenso social ni una adaptación plena por parte de aquellas generaciones que vivieron y conocieron las características de los viejos carnavales. Más aun, el carnaval mismo se convirtió en un espacio de peculiares y controvertidas polémicas que se libraron tanto en la calle y en la casa, como en la prensa local durante un largo periodo de tiempo. En 1987, por ejemplo, un periódico local publicó una editorial en plena época de carnaval para defender apasionadamente lo que el autor consideraba de manera casi nostálgica un agravio a la población y a la cultura tenosiquense, además de una denuncia pública de los malos manejos que la nueva estructura organizativa había suscitado. En el artículo el desesperado y anónimo escritor intentaba rememorar y llamar la atención sobre un pasado más o menos inmediato que definitivamente se resistía a perder:

> *Pero todo se terminó ---esto se acabó para siempre---. Nuestras costumbres y bellas tradiciones tienden a desaparecer, porque se han ido distorsionando, se han degradado y han perdido originalidad y esencia auténtica, verdadera y legítima. Este carnaval, si así se le puede llamar, ya no es tal* [...] *El principio del fin se inició en la administración municipal (trienio 1974-1976)* [...], *de ese tiempo a la fecha todas las autoridades municipales* [...] *lo han considerado de su propiedad* [...] *Todos sabemos de quien fue la brillante idea* [...] *Aquel personaje de triste figura, de origen desconocido (nadie sabe) construyó un galerón antiestético e incómodo y le llamó "Casino del Pueblo", en donde concentró la fiesta del pueblo, haciéndola una sola, un gigantesco baile, dirigido y controlado por él. Esta arbitraria, torpe y deshonesta medida, dio origen al nacimiento del monopolio anticonstitucional, no sólo de las fiestas del carnaval sino de las demás que se realizan en el año, "se institucionalizaron bailes y fiestas", esa administración creó la frase célebre "de todo para el vencedor"* [...] *Esa administración* [...] *hizo obligatorio que todos los bailes se realizaran en el Casino del Pueblo pasando a ser éstos y éste parte del patrimonio no de los ayuntamientos sino de los presidentes municipales en turno* [...] *de ese tiempo para acá se acabaron los empresarios particulares y se terminó con todos los salones de baile populares, que llenaron toda una época de nuestra historia* [...] *La ambición desmedida llegó al grado de imponerle cuotas a las mujeres para poder entrar a estos bailes, cuando en otros tiempos se les atendía con gentileza y cortesía. Absurdidades hemos visto: una presidenta del DIF Municipal quiso cobrarle impuestos (alcabalas) a todo el que saliera en la "Danza del Pochó"; un presidente quiso prohibir la "pintadera de harina" porque no dejaba dinero. Otro más del "Comité del Carnaval" se aventó la puntada de quitarle el sombrero original al "Cojó" y ponerle un "cucurucho" de payaso y uno más introdujo en esta misma danza a un gorila. Pero la más execrable perversión e insulto para la moral del pueblo la dio uno de los presidentes municipales últimos, nos trajo de Cárdenas una "comparsa de homosexuales", para que dieran ambiente al carnaval, ¡qué cinismo y degeneración!* (Anónimo, 1987: 2)

En ese año las transformaciones en el carnaval, sin embargo, eran ya irreversibles. Más aun, no dependían en realidad del cabildo como tal y, mucho menos, del Comité de Festejos, pues la vida misma en Tenosique estaba cambiando radicalmente, al igual que la del resto de la región. Los chicleros y madereros, por ejemplo, ya habían abandonado la selva, después de agotar las materias primas que durante décadas les proveyeron de recursos. Se construyeron nuevos caminos y se introdujeron vehículos automotores en la zona. El pueblo creció y se transformó en una pequeña ciudad. La explotación de la caña llegó al lugar junto con la ganadería extensiva, mientras que los campesinos empezaron a convertirse cada vez más en jornaleros agrícolas, comerciantes, obreros o profesionistas. Los barcos de vapor dejaron de circular por el Usumacinta, mientras que la selva desapareció de manera irreversible para convertirse en un interminable potrero. Se abandonó el flujo de mercancías que se iniciaba en el puerto marítimo de Frontera y los comerciantes reorientaron sus actividades bajo los criterios que impusieron los nuevos mercados.

Más recientemente el pueblo se convirtió en un proveedor y vendedor de múltiples servicios, así como en un importante centro de negocios para productores y comerciantes locales y foráneos. Pero sobre todo, Tenosique adquirió el estatuto de ciudad fronteriza de corte internacional, lo cual empezó a labrar su destino dentro del inminente corredor socio-político y económico que el gobierno federal abrió en el sureste para todos los países de Centroamérica, el Caribe y demás naciones cuyos miembros quieran acceder a los Estados Unidos y México por esta vía.

En síntesis, el carnaval abandonó definitivamente los antiguos salones de baile y las animadas contiendas entre partidos, mientras que los moradores de Tenosique empezaron a conocer el nuevo rostro que poco a poco habría de adquirir la celebración, el mismo que mantiene y ostenta hasta nuestros días.

RITUALES DE APERTURA Y MEDIACIÓN:
del novenario de san Sebastián al Baile de Harina y la Pintadera

Muchos carnavales revelan su naturaleza intrínseca a partir de los rituales mismos de apertura y clausura que les son inherentes, mientras que otros, por el contrario, implican sofisticados entramados rituales dentro de los cuales se construye su sentido general, situación que no excluye cierta polisemia y multivocidad correlativa a las diferentes dimensiones de su estructura. Los carnavales de la Quebrada de Humahuaca, Argentina, particularmente de Humahuaca, Tilcara y Purmamarca, por ejemplo, son celebraciones que abren su ciclo festivo anual a finales de febrero con un ritual popular denominado "desentierro del carnaval", en el que cerca de un millar de celebrantes organizados en una comparsa local llevan a cabo la exhumación del Pusllay, el cual representa a un diablillo que emerge de la tierra, con la aprobación de la Pachamama (Madre Tierra). Dicho personaje, símbolo de la festividad, surge de la tierra en un tiempo en el que se ha finalizado la cosecha y la población agradece a su protectora principal por los frutos obtenidos. En medio de singulares ofrendas colocadas en un mojón regado con bebidas (en el que se arrojan hojas de coca y cigarrillos encendidos) y estruendosos sonidos, se abren simbólicamente las puertas de la tierra para que el diablo salga a divertirse en medio de un alud de diablillos que surgen de todas partes del cerro al ritmo del carnavalito. A partir de esos momentos se integran diversas comparsas de 200 a 300 diablitos ataviados con vistosos atuendos de estridentes colores, que recorren las calles bailando y bebiendo chicha de maíz o maní hasta agotarse diariamente. Entonces se produce el topamiento o encuentro de parejas que, en medio de animadas contiendas de harina, música y aromáticas esencias de albahaca baila en sus galpones hasta el amanecer.

El carnaval de esta comarca dura varios días y concluye parcialmente con el retorno final del Pusllay a la tierra, acto que entre la gente se conoce como el entierro del carnaval y que es representado por medio de una farsa popular en la que cada barrio cuelga de un palo a su diablito, el cual es incinerado en una hoguera, enterrado en el piso o simplemente destruido con elementos de pirotecnia. En otros lugares del área se asume que el Pusllay es hijo de la Pachamama y sale a la superficie con su permiso para regresar posteriormente a la misma al término del carnaval, durante el Domingo de Tentación. Este día forma parte de un largo proceso de clausura de las celebraciones, pues a este lo sucede el denominado Carnaval Chico y, posteriormente, el Carnaval de las Flores, última fecha de diversión.

En otros carnavales que se celebran en la región otomí de México, la etapa inicial de la fiesta es marcada por el recibimiento de una pléyade de entidades sobrenaturales que en el imaginario social arriban a las comunidades dentro de un tiempo marcado por el peligro, la maldad, la enfermedad o el reencuentro con personajes mitológicos y ancestrales. Sean los diablos, los malos aires, los muertos, los viejos o los ancestros, estos carnavales explicitan y ponen de manifiesto una relación bipolar que subyace en la vida de dichos pueblos a partir

de la cual el cosmos indígena exhibe su dualidad y su permanente interdependencia. El carnaval es, por consiguiente, un punto de contacto entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, en el que el *Xitá* o Viejo, los huehues, los abuelos y bisabuelos, las "putitas" sagradas y los dueños de lugares --- por solo citar algunas representaciones en las que los muertos y los ancestros se desdoblan--- entran en contacto con los hombres ordinarios para reproducir relaciones de aparente interés mutuo. Según nos revela Lourdes Báez y su equipo de investigadores, estos encuentros denominados *n´deni* o juegos de carnaval inician, por ejemplo, en la región de Alfajayucan, Hidalgo, corazón del Valle del Mezquital, con una partición inevitable del tiempo y el espacio comunitario para recibir a dos tipos de entidades sagradas: por un lado, dan la bienvenida a los *xitás* o viejos (representaciones de parientes desaparecidos) mediante una interesante ceremonia llamada Pone Bandera, en la cual se coloca una Cruz de Xitás en lo alto de la iglesia local junto con el resto de las cruces del pueblo (mismas que simbolizan a las autoridades y pobladores antiguos); y por otro, a los Malos Aires, es decir, a los difuntos que murieron de manera repentina o violenta, quienes por lo regular se hacen presentes alrededor del mediodía o a las doce de la noche en lugares aislados o en aquellos sitios donde éstos murieron. Cuando el tiempo de juego concluye, el cual coincide por lo demás con el cambio de autoridades comunitarias, se realiza la *Bajada de banderas* y un enfrentamiento ritual con naranjas que pone fin a la estancia de todos los visitantes sobrenaturales en la población (Báez *et al.*, 2008: 10-11) .

Como lo señalamos en el apartado anterior, en Tenosique los rituales de apertura se encuentran relacionados con una concepción bidimensional de la fiesta tendiente a representar, por una parte, un mundo fantástico que se vive bajo el rostro de un efímero reinado de carácter medieval, y por otra, un tiempo de liberación del mal dentro del cual tiene lugar un complejo ritual de tintes pararreligiosos que dramatiza cierta confrontación mitológica entre el tigre-jaguar y algunos personajes humanos o semihumanos. Si bien, en el contexto general del carnaval ambas dimensiones festivas parecieran desarrollarse de manera independiente a partir de tiempos y escenarios propios de apertura, en realidad las dos comparten ciertos actos comunes de celebración después de los cuales las acciones se bifurcan o adquieren un sentido particular.

La presentación de las candidatas a reina y la elección del rey feo son indudablemente los actos que abren el gran tiempo del carnaval, mientras que el recorrido que cojóes, tigres y pochoveras realizan por el pueblo el primer domingo de la fiesta ondeando su emblemática bandera roja inaugura el ciclo del Pochó. Entre uno y otro, sin embargo, se lleva a cabo un conjunto de rituales que la población identifica generalmente por separado, los cuales, no obstante su diferente naturaleza, mantienen una relación de espacialidad y contigüidad que inevitablemente los suma a un azaroso e involuntario *continumm* festivo plenamente socializado. En efecto, el Baile de Harina y la Pintadera son actos festivos que la población lleva a cabo los días 19 y 20 de enero, respectivamente, para pregonar públicamente el inicio de las celebraciones. Ambas manifestaciones son hechos públicos que se realizan tanto en espacios abiertos como cerrados en

los que puede intervenir cualquier persona de la población o de las comunidades de la periferia. Son expresiones de júbilo y animosidad que por lo regular se realizan con cierto ánimo de juego y confrontación, así como de picardía y locura. Intervienen en ellas hombres y mujeres de cualquier edad, aunque ciertos momentos se encuentran reservados sobre todo para la diversión de niños y jóvenes.

A contrapelo del Baile de Harina y la Pintadera, pero estrechamente relacionado sobre todo con el primero, el mismo 20 de enero se verifica un rito nocturno en el barrio de Pueblo Nuevo que media entre las manifestaciones generales del carnaval y el ciclo del Pochó. La velación de san Sebastián es, como lo hemos indicado previamente, un rito doméstico que ciertas familias y devotos del pueblo realizan para celebrar a la imagen cada año, en el cual no sólo confluye el fervor religioso y la convicción del creyente católico respecto a la adoración del santo, sino también un medio de vinculación que liga la figura de este promotor del cristianismo tanto con los ritos de apertura del carnaval, entre ellos el Baile de Harina, como con los del propio Pochó, pues mucha gente lo identifica como un protector de los jugadores. No obstante la reducida extensión de su culto en Tenosique, san Sebastián es una entidad venerada y querida que la población ha terminado por asumir como un referente ineludible del carnaval en su conjunto, sobre todo de los actos de inicio de la celebración. De esta manera, en la fiesta se ha establecido una relación muy estrecha entre el Baile de Harina, la Velación y la Pintadera por ser los que dividen la dimensión laica de las celebraciones, de aquella que se vincula con cierto pensamiento religioso o pararreligioso, es decir, el ciclo del Pochó. Más aun, si bien no es posible afirmar que el carnaval empieza propiamente con el novenario del santo, el cual comienza el 12 de enero, para los habitantes de Pueblo Nuevo estas fechas no sólo preparan la conmemoración anual de la imagen, sino que anticipan muy claramente el carnaval. Hoy todavía forma parte de sus recuerdos el hecho de que antiguamente no sólo los chicleros acudían a la población también por el santo y las fiestas, sino que una vez que la velación terminaba se iniciaba el Baile de Harina en el contiguo salón de baile La Gloria, el cual se encontraba en contraesquina de la casa en la que hoy todavía se venera al santo.

En Tenosique los Bailes de Harina, en efecto, se establecieron en el pasado como una marca de inicio de las actividades del carnaval en su conjunto. Cada salón acostumbraba celebrar su primer baile con una buena enharinada que se libraba entre los concurrentes alrededor de las doce de la noche. En el salón Quinto Patio de Pueblo Nuevo era común celebrar hasta la madrugada el inicio de lo festejos, los cuales solían prolongarse hasta poco después del amanecer:

> *La señora Hermintia Bolón solía invitar a los bailes de harina a toda la gente del barrio. Entonces los vecinos que iban a esos bailes sabían que a las doce de la noche empezaba la tiradera de harina. Si te gustaba el baile pero no te gustaba la harina te retirabas a las once o a las once y media a tu casa; ahora, si te gustaba la harina te quedabas. Los que tomaban la iniciativa de empezar la tiradera de harina eran las autoridades del*

municipio; el presidente, el secretario, el tesorero y sus amigos más allegados eran los que empezaban el carnaval. Cerca de las doce todo mundo estaba bailando y, cuando ya tocaban la media noche, entraban todos, entraban las autoridades con sus harinas a tirarle a todos los que se habían quedado. En esos años la gente que por tradición entraba era don Justo Díaz del Castillo, don Joaquín González, don Federico Rodríguez, el vecino de don Justo Díaz y muchos otros. Esto se hacía en forma muy respetuosa, muy tranquila y generalmente no había problemas (Entrevista al señor Andrés Suárez, 2006).

Con el tiempo el baile de harina salió a las calles y se popularizó como una práctica masiva en la que interviene gente de todas las edades y de toda la población. Lejos de mantenerse como un baile propiamente dicho, la gente ha asumido la costumbre de arrojarse harina en las escuelas, los parques públicos, las calles o al interior de las casas en donde suele organizar fiestas familiares o de barrio para llevar a cabo la enharinada.

En 2006, las actividades del carnaval dieron inicio el 19 de enero con la suspensión de clases a media mañana en las escuelas locales, situación que también se reprodujo en la tarde, por lo que a lo largo de la jornada las calles se vieron invadidas por niños y adolescentes vestidos con uniformes escolares, muchos de los cuales se dedicaron a jugar arrojándose entre sí huevos y bolsas de harina, así como globos y chorros de agua para propiciar que la primera se convirtiera en una masa espesa en el cuerpo de su contrincante.

Por la tarde dichas acciones se extendieron aun más entre la población juvenil de Tenosique a la cual se le podía ver esporádicamente corriendo por la calle principal o en la plaza del pueblo persiguiendo a otro grupo de jóvenes para mojarlos o llenarlos de harina, bajo la mirada cómplice y la risa generalizada de quienes observaban a su alrededor. Las tiendas de abarrotes, por su parte, ofrecían entre sus productos del día bolsas de harina y huevos que los jóvenes adquirían en grandes cantidades como si fueran a participar en una verdadera guerra campal.

A las 7 de la noche, aproximadamente, todos los comercios, oficinas, iglesias y demás establecimientos públicos empezaron a bajar sus cortinas o a cerrar sus puertas, y sus dueños o responsables, así como la gente en general, procuró dirigirse a sus casas apresuradamente para resguardarse de los acontecimientos inmediatos. Había empezado el carnaval y la población se disponía a inaugurarlo con uno de los actos más intensos que se viven durante la fiesta: la primera guerra de harina. Aunque la población no se refiere a estos momentos con este calificativo, y generalmente lo engloban en el marco del baile de harina o suelen utilizar eufemismos como la tiradera de harina o la enharinada para referirse a el, me parece interesante destacar el hecho con esta designación, pues en el carnaval el acto de enharinarse pasa por varios gradientes y esto sucede no sólo el 19 de enero sino a lo largo de todo el carnaval.

El Baile de Harina actual en Tenosique es, en efecto, una verdadera guerra campal de adolescentes principalmente masculinos en la que todos se confrontan durante algunas horas en las calles del poblado, generalmente en contiendas de grupos, hasta agotar sus peculiares armas. Contando con la anuencia del cabildo municipal, quien ha establecido un "perímetro central" que es vigilado por la policía local, grupos de jóvenes recorren jubilosos las calles cercanas a la plaza para enfrentarse en efímeros combates con adolescentes de otros barrios en las cuales no necesariamente hay un ganador. Cada joven lleva por lo regular pegado a su cuerpo una bolsa con varios kilos de harina, vejigas o botellas de agua y bolsas llenas de huevos frescos o podridos para arrojárselos a sus contrincantes y después partir al siguiente lugar de enfrentamiento. Por supuesto, en estas luchas que duran principalmente entre las 8 y las 11 de la noche, las calles del poblado lucen vacías, pues la mayoría de la gente se retira a sus casas a ver pasar en paz estos primeros rituales de apertura del carnaval, los cuales prefieren escuchar y ver solamente a lo lejos.

Como es de suponerse, los restos de la batalla no son del todo alentadores. A la mañana siguiente es común ver las calles, casas, coches, establecimientos y anuncios no sólo sucios sino llenos de manchas de huevo y harina desparramadas hasta en los más recónditos lugares. Es necesario realizar entonces la primera limpieza general del pueblo para continuar con las siguientes actividades previstas en la fiesta.

Visto en perspectiva, el Baile de Harina es un acto público destinado a modificar los planos de socialización habituales para suscitar escenarios trascendentes de interacción comunitaria. Ni el Baile de Harina ni la Pintadera son acciones exclusivas del carnaval de Tenosique ni de las poblaciones de la región, sino que por el contrario forman parte de ese conjunto de rituales que habitualmente han estado presentes en el carnaval desde la antigüedad. Julio Caro Baroja ya había hecho notar que la costumbre de arrojar harina en el carnaval es de carácter medieval, aportando datos para remontarla por lo menos hasta el siglo XVI:

> *Dos actos característicos del carnaval, el de correr gallos, y el de arrojar harina y salvado, se encuentran en otras fiestas del año, sobre todo el primero; en cuanto al segundo, parece que ha de relacionarse con lo que se hacía en ocasión de festejos de boda, en los que no hay que olvidar tampoco que salían máscaras de aspecto tradicional, como "zamarrones" y "botargas"* [...] *El archero Cock* [1585] *consideraba que el arrojarse harina, nieve en los sitios fríos y naranjas en Andalucía era propio de la gente baja. Ya se había visto antes que lo de arrojar salvado es en Galicia cosa propia del Domingo de Septuagésima, que se llamaba "Domingo Fareleiro" por lo mismo. Los mozos llevaban sacos de salvado y aun de harina para echárselo a las mujeres, sobre todo a las mozas. También se utilizaban fuelles para arrojarlo. A veces el salvado era sustituido por la ceniza* [...] (Caro Baroja, 1979: 75).

Manuel Gutiérrez ha hecho notar, por su parte, que estos actos llaman la atención por su particular forma de manifestar en el carnaval una transgresión o, de manera más precisa, cierta forma de agresión en las relaciones sociales. Al igual que otros actos inherentes a la apertura o la clausura, dichos rituales a menudo llevan implícito un nivel de tensión creciente que muchas ocasiones suele provocar agresiones físicas o encarnizadas batallas entre los celebrantes, lo cual puede entenderse como una hostilidad burlesca necesaria. Por otra parte, el carnaval de antaño esta lleno de estas manifestaciones de hostilidad física o de agresión verbal, las cuales fueron adoptadas también en los carnavales americanos:

> *Muy común ha sido el que se arrojara a los viandantes agua sucia desde las ventanas y que unos y otros se echaran encima harina, salvado, cenizas o cualquiera otra cosa* [...] *Estas y otras formas de hostilidad callejera originaban riñas y discusiones que, a veces, podían terminar con muertos y heridos. Las prohibiciones de tirar agua, ceniza, huevos de olor, confites, naranjas o cualquier otra cosa, fueron muy frecuentes y con penas en aumento. Sin embargo, la costumbre siguió hasta tiempos muy recientes en muchos lugares de España* (Gutiérrez, 1989: 48).

En el contexto americano la costumbre de arrojar harina y otros elementos más como el agua o la pintura se encuentran presentes desde la frontera norte de México[14], hasta los pueblos rurales de Argentina. Como es de suponerse, en cada caso el ritual adopta un papel diferenciado y esto solo depende del contexto cultural local. En Tenosique no solamente se arroja harina el 19 de enero, este elemento esta presente cada domingo en el recorrido que efectúan los danzantes del Pochó por el pueblo, así como en la representación que se realiza el martes de

---

[14] Rogelio Casas documentó brevemente algunos de los antecedentes del carnaval de Ensenada, Baja California Norte, refiriendo los siguientes datos sobre la costumbre de arrojar harina en el mismo:

"Dos elementos caracterizaron los primeros carnavales de Ensenada: los bailes de fantasía y la costumbre de arrojar harina, una práctica que a fines del siglo XIX también era común en Mazatlán, Veracruz y Mérida. En nuestra ciudad, grandes y pequeños participaron de esa forma un tanto peculiar de celebrar el carnaval, en un ambiente que hacía enfadar a pocos y divertir a muchos. Una apreciable cantidad de barriles de harina fue utilizada para ser arrojada a todo y a todos. Blanco seguro en este combate fueron quienes andaban mejor vestidos, sin quedar exentos aun aquellos quienes llevaban a una dama por compañía. El general Torres, jefe político del entonces Distrito Norte, dio indicaciones a los combatientes para que el lunes la batalla se realizara a partir de las tres de la tarde. Fue tanta la cantidad de harina arrojada por todos lados que parecía que las calles de la población habían sido cubiertas por una tormenta de aguanieve. De manera especial llamaron la atención los combates realizados a caballo por algunos jóvenes, lo que añadía interés a la fiesta por el peligro y entusiasmo que la novedosa forma de batalla implicaba. Con la música tocando todo el tiempo transcurrió el segundo día de "la más alegre y bulliciosa diversión jamás celebrada en Ensenada"

Fuente: *Los primeros carnavales en Ensenada*, TODoS@CICESE Organo de comunicación del Cicese. No. 101, Sección de Cultura.
http://gaceta.cicese.mx/ver.php?topico=secciones&ejemplar=101&sid=2&id=1561&n=Cultura
Consulta: 21 de agosto de 2008

carnaval, cuando se lleva a cabo el cambio de banderas dentro de la misma danza para señalar que ha llegado el momento de recoger los pasos (sobre este punto regresaremos más adelante).

Mención aparte requiere, sin embargo, el Baile de Harina que se celebra en el barrio de Pueblo Nuevo por desarrollarse en un contexto religioso aparentemente ajeno al del carnaval ligado a la adoración de san Sebastián. Cada año, en efecto, los habitantes de esta área de Tenosique acostumbran llevar a cabo un novenario que inicia el 12 de enero para recordar y festejar a la imagen de este mártir cristiano el día 20 de ese mismo mes. Las celebraciones se realizan en una zona del barrio que desde hace muchos años ha participado muy activamente en las actividades del carnaval, relacionadas ya sea con los salones de baile, las comparsas y carros alegóricos o con la organización del Pochó. Hasta la fecha el culto a san Sebastián es un culto fundamentalmente de barrio, donde la adoración del santo se lleva a cabo en una vivienda particular.

Doña Candelaria Cantú es la dueña de la imagen y la responsable actual, junto con su hermana Margarita, de organizar cada año su novenario. Ella es originaria de Tenosique y, como una gran parte de la población local, también es hija de inmigrantes originarios de otras partes del país y de Guatemala. Su padre, Manuel Cantú, al parecer nació en Frontera o en Campeche (doña Candelaria nunca pudo recordar claramente el dato) y su madre, Guadalupe Pech Luna procedía de la selva del Petén, Guatemala. Ella recuerda que el santo era originalmente propiedad de su abuelo materno, Trinidad Pech, esposo de Justa Luna, el cual siendo chiclero había recorrido toda la región. Su abuelo recibió al santo directamente de su madre, Santos Pech, la cual llegó a residir en su momento en otro barrio de Tenosique distinto a Pueblo Nuevo.

> *Soy la dueña ahorita porque mi mamá ya no existe, pero los dueños de ese santo se llamaban Santos Pech. Ese santo fue encontrado, lo encontró un abuelito mío. Entonces dice que él andaba..., que el trabajaba como en una chiclería. Entonces dicen que oyó que silbaban y que él se fue a ver ese silbido y ahí encontró al Señor, al Señor San Sebastián. Entonces dicen que él* [mi abuelito] *agarró su camisa, se la quitó, lo envolvió y se lo trajo a su mamá. Ya entonces fue que empezaron a hacer velaciones* (Testimonio de doña Candelaria Cantú recabado por Blanca Mendoza en 1984).

Doña candelaria es una mujer casada que enviudó hace ya muchos años. Cuenta con varios hijos de ambos sexos y desde niña colabora en la celebración a san Sebastián. Ella heredó el santo por vía materna, así como la responsabilidad de la perpetuación de su culto. Actualmente tiene ya poco más de setenta años y su estado de salud es cada vez más delicado. Si bien aun mantiene la fortaleza para asumir la responsabilidad de efectuar el novenario cada año, y de celebrar la velación principal de san Sebastián el día 19, seguramente en poco tiempo tendrá que transferir dicho compromiso a su hermana o quizás a uno de sus hijos.

Al igual que la señora Vidáura de Célis, amiga personal de doña Candelaria y antigua capitana del Pochó en Pueblo Nuevo, desde su juventud ha sido una entusiasta participante del carnaval y, sobre todo del Pochó. A pesar de sus años, ambas mantienen el gusto de intervenir como pochoveras en la danza, lo cual realizan el domingo y el martes de carnaval, así como el 2 de febrero, día de la Candelaria. Quizás este gusto por la fiesta y la indudable tradición de su familia que pesa en la celebración del rosario fue lo que llevó a doña Candelaria a asumirse como organizadora vitalicia de la velación de san Sebastián, responsabilidad que por ninguna razón cede a otra persona cuando se elaboran las invitaciones para celebrar el novenario.

Para organizar la fiesta a san Sebastián, antes del 12 de enero la señora Candelaria invita o elige a distintas personas del barrio para hacerse cargo de las actividades que se efectúan cada tarde en su casa. Durante el rosario por lo regular asisten mujeres adultas y algunos jóvenes a rezar ante la imagen, lo cual se lleva a cabo al interior de la vivienda frente al altar dedicado al santo. Al terminar la jornada la familia de doña Candelaria y la persona encargada ese día de la novena invitan algunas viandas a los asistentes para departir con ellos un rato mientras la noche penetra lentamente en el pueblo.

A diferencia del resto del novenario en el que las personas que participan en su organización pueden variar día con día, la velación del 19 de enero y el rosario del día 20 recaen específicamente en dos personas de Pueblo Nuevo: doña Candelaria Cantú, dueña de san Sebastián y del espacio ceremonial, y la profesora Nereida Ramírez, una culta rezadora que en años recientes asumió el compromiso de participar año con año en dichos actos. A la profesora Ramírez se le debe que el altar de san Sebastián cuente hoy con una segunda imagen del santo, la cual le fue donada a doña Candelaria en razón de los favores que éste aparentemente dispensó a la profesora cierta ocasión en que un miembro de su familia padeció una enfermedad de mucha gravedad. Por lo demás, la señora Nereida no sólo es devota del mártir cristiano por los hechos referidos, sino porque su familia ha mantenido una relación muy estrecha con la de doña Candelaria desde muchas décadas atrás:

> *Yo cumplí 43 años de servicio profesional en la SEP (Secretaría de Educación Pública), en la primaria José María Pino Suárez. Después me jubilé. Fui primero maestra de primaria y después inspectora. Tengo muchos años de conocer a la señora Candelaria Cantú y a su papá. Desde que era chica recuerdo que ese novenario a san Sebastián ya se llevaba a cabo.*
>
> *Antes los familiares de la señora Candita cantaban en latín las letanías. No sabían qué significaban ni tampoco lo sabían pronunciar, pero así cantaban en respeto al santo. El rosario siempre se ha hecho junto con el inicio del carnaval. Yo no estoy de acuerdo que se le bañe de harina al santito, pero respeto las costumbres de su familia. Cuando terminaba el penúltimo día*

del rosario entonces empezaba el baile de harina y se llenaba de talco a la imagen.

Hace muchos años el baile de harina era en el salón La Gloría, del barrio de Pueblo Nuevo. Del rosario toda la gente se iba a bailar ahí, sólo tenían que cruzar a la otra esquina. Yo tengo 3 años y medio de rezar ahí. Antes había otra persona que duró muchos años.

La base de mi familia era de Pueblo Nuevo, por eso yo conocí esta tradición del novenario desde que era chica. Cuando comencé a rezar preparé una pequeña biografía de san Sebastián para que las personas que asistían al rosario lo conocieran mejor. Después le compuse un canto al santito y por ultimó escribí en hojas la letanía en español para que la gente las entendiera y supiera que es lo que cantaba. En cada rosario yo les llevo unas copias para que las canten.

Yo doné la imagen de bulto que acompaña a san Sebastián. Es también una imagen del mismo santito pero más grande. Lo done en agradecimiento a san Sebastián, por ayudarme a que mi hija sanara de una enfermedad que tuvo. Hace 30 años le dio una pulmonía y la tuve que llevar a Villahermosa. Afortunadamente se curó.

Algunas personas de Pueblo Nuevo hemos pensado que el santito debería de pasar a una ermita más grande, sin embargo, la señora Candita y su familia tienen otra idea y prefieren que se quede en su casa para seguir con la tradición que les dejó su familia. Incluso, hace algún tiempo los vecinos de Pueblo Nuevo decidieron construir una ermita para el santo, pero como los dueños no quisieron que se le cambiara entonces se dedicó esa ermita a otro santo.

Yo no solo participo en el novenario con los rezos, también soy responsable de la organización del día 20, el último día del novenario. Doña Candidata tiene el 19, el de la víspera, porque es el día que empieza el carnaval, y yo el mero día de su fiesta. A Candita y su familia siempre les ha gustado el carnaval.

Yo calculo que el culto a san Sebastián en Pueblo Nuevo tiene más de 100 años. Yo nací en 1934 y cuando era chica a mi papá le gustaba llevarme a los pueblos del Usumacinta en las vacaciones. Como mi papá era maestro rural, mucha gente lo conocía. Así llegábamos a Pueblo Nuevo y esa gente ya hacía el novenario. Mi papá me decía que el desde chico iba a la casa de los abuelos de Candita a seguir el rezo. Y si mi papá es de principios del siglo entonces quiere decir que el novenario se hizo por más de cien años (Comentarios de la profesora Eneida Ramírez, rezadora de san Sebastián, 2007).

En los últimos años, la profesora Eneida Ramírez ha cumplido un papel muy importante en la reproducción del culto a san Sebastián, pues, además de rezar el rosario con absoluto respeto y cuidado, lo cual reconoce toda la gente allegada a la casa de doña Candelaria, se ha encargado de difundir y dar a conocer de manera didáctica y sencilla algunos de los episodios más importantes de la hagiografía de la imagen, con el objeto de que la gente que participa en el novenario lo haga mucho más consciente de las razones de su veneración, así como de los hechos que volvieron ejemplar su vida ante la mirada del cristianismo:

San Sebastián Mártir

Texto para los fieles elaborado por la maestra Eneida Ramírez Pavón, rezadora en el Rosario de San Sebastián

San Sebastián Mártir fue un oficial del ejército romano que vivió en la época en que los cristianos eran perseguidos. El fue denunciado como cristiano y fue asaeteado. Por lo común se le presentó como un joven desnudo, atado a un árbol o a una columna y traspasado por las flechas.

San Sebastián nació en Francia y siempre fue partidario de la religión cristiana. Practicó el catecismo siendo muy joven. En Roma ingresó al ejército y secretamente prosiguió inculcando el cristianismo. Al ser descubierto lo apedrearon, lo ataron a una columna. En la primera ocasión los cristianos humildes lo salvaron; pero nuevamente una turba lo apaleó y atado a un árbol lo flecharon y así muere, dando ejemplo de su entrega al amor de Cristo.

De igual manera, se he encargado de componer algunos cantos que hoy ya forman parte del ritual de san Sebastián, los cuales son ejecutados con el acompañamiento de una marimba y una tarola el día de la velación:

San Sebastián Mártir
(Canto)

Elaborado por la maestra Eneida Ramírez Pavón, rezadora en el Rosario de San Sebastián

Con entusiasmo y con gozo venimos hoy a rezar
en este día venturoso, al Señor San Sebastián.
Sebastián Mártir fue un joven que entregó su vida a Dios
y su nombre desde entonces el cielo santificó.
Por defender la doctrina que nos conduce hasta Dios
los herejes lo consignan y una turba lo apaleó.
Si la justicia divina al joven glorificó
nuestros pasos encamina hacia el servicio de Dios.

Hoy nos llama el santo mismo para su ejemplo seguir
impartiendo el catecismo y así a Dios Padre servir.
Escucha nuestra oración, querido San Sebastián,
danos ya tu bendición, mucha salud, dicha y paz.

Reine San Sebastián
(Canto)

Elaborado por la maestra Eneida Ramírez Pavón,
rezadora en el Rosario de San Sebastián

Reine el Señor por siempre, reine San Sebastián.
Reine el Señor por siempre, reine San Sebastián.
En esta casa y en esta patria danos nuestra bendición.
En esta casa y en esta patria danos nuestra bendición.
(Coro)

Tú reinarás en este suelo, te prometemos nuestro amor,
Oh, buen Jesús, danos consuelo en este valle de dolor.
Tú reinarás, dulce esperanza que el alma llena de placer,
habrá por fin paz y bonanza, felicidad habrá por doquier.
Tú reinarás, dichosa Ara, dichoso pueblo con tal rey,
será tu cruz nuestra bandera, tu amor será nuestra ley.
Tu reinarás, Rey y Señor, en esta casa y población,
ten compasión del que te adora y acude a ti en la aflicción.
Tú reinarás, toda la vida trabajaremos con tal fe
en realizar y ver cumplida tu gran promesa: "Reinaré".

Reine el Señor por siempre...
(Coro)

Aunque el 20 de enero es el día en que se recuerda y se celebra oficialmente a san Sebastián, en Pueblo Nuevo la velación del día 19 suele ser mucho más importante y concurrida que el rosario del día siguiente. Indudablemente esta situación deriva del hecho de que esa noche no sólo se lleva a cabo el novenario como en el resto de los días previos, sino que se le da la bienvenida al carnaval por medio de un Baile de Harina en sentido estricto, en el que la gente involucra al santo. En efecto, este día es muy diferente a los anteriores, pues, por una parte, es más animado y se realiza con menor solemnidad, y por otro, es una jornada muy activa en la que desde la mañana la casa de doña Candelaria debe ser preparada para recibir a los devotos tanto del barrio como del pueblo, así como a los representantes de los medios de comunicación que cada año se presentan en mayor número.

Mucha gente acude por la mañana a ayudar a doña Candelaria y a su hermana Margarita para asear la casa, preparar café o chocolate, hacer agua de frutas,

elaborar tamales, comprar materiales diversos, invitar a los vecinos a la velación, alquilar aparatos de sonido, hacer comida para el transcurso del día y, sobre todo, limpiar el altar de san Sebastián. Toda la vivienda se ocupa, así, para cumplir alguna función durante la velación, incluso los espacios exteriores que dan hacia la calle: en el patio trasero se preparan tamales de puerco, pollo y frijol en grandes pailas que se colocan sobre leña ardiente, las cuales son cubiertos con hojas de plátano para sazonar los alimentos; en la cocina son ubicadas gradualmente enormes ollas de metal con las bebidas que serán ofrecidas a la concurrencia durante la noche, mismas que son depositadas en estufas en las que se calentará el café o el chocolate. En este mismo espacio se concentran las mesas para las exquisitas viandas que serán servidas totalmente calientes, una vez que sean retiradas del fuego y al terminar el rosario.

En el lugar habitual del comedor son retirados todos los muebles para dejar el espacio a un grupo musical que acompañará el rezo, compuesto por 4 ejecutantes adultos, uno de los cuales tocará una tarola y el resto una marimba. En 2006 fue invitado un famoso grupo de Tenosique, llamado *Moscovita y sus Monarcas*, en el que participó excepcionalmente el hermano de doña Candelaria Cantú, en agradecimiento a san Sebastián, después de haber sorteado con buenos resultados una larga enfermedad. Por otra parte, el corredor exterior de la casa y parte de la sala son habilitados con sillas y bancas de madera para recibir a los asistentes al rosario, mientras que en la calle se cuelga una piñata amarilla con forma de estrella que aguardará hasta los festejos del Baile de Harina.

Por supuesto, el lugar principal de la casa esta destinado al altar de san Sebastián, encima del cual reposan dos imágenes de bulto, una de ellas, la más antigua y pequeña, colocada en el centro, y la segunda, mucho más alta que la anterior, en el espacio lateral izquierdo de la mesa. El altar mide alrededor de 1.60 mts. y tiene la característica de muchos altares tabasqueños que son construidos a partir de una mesa sobre la cual se colocan uno o dos cuerpos rectangulares para distinguir la importancia de los objetos que se depositan en cada uno de ellos. En la casa de doña Candelaria el altar cuenta con dos cuerpos o niveles, revestidos con llamativos lienzos satinados de color azul, que caen hasta el suelo para ocultar la estructura de madera. Por supuesto, san Sebastián se encuentra en el nivel más alto, sin ninguna otra imagen a su alrededor, rodeado de flores de color amarillo (gladiolas) y azul (estas últimas de manufactura artesanal), las cuales han sido reunidas en dos jarrones blancos, al lado de hojas muy llamativas de palma. En el nivel inferior también se han colocado dos jarrones con las mismas características y uno más con agradables rosas de suaves tonalidades que contrastan con el resto de la ornamentación natural que rodea al santo. A diferencia del nivel superior, en el que se depositaron cuatro veladoras de recipientes azules en torno al santo, en el segundo solamente se ubican dos de ellos para flanquear a un hermoso cirio que destaca a la mitad de la mesa, tanto por su tamaño como por el color y su posición en el altar. Igualmente, se coloca un pequeño recipiente con agua bendita y una flor en su interior para rociar con ella a los creyentes y a la imagen a la hora de bendecirlos en el rito.

En el piso se distribuyen aquellas veladoras que durante el novenario se fueron acumulando como ofrendas o regalos de los devotos de la imagen, algunas de las cuales fueron acompañadas de flores o exvotos. Paralelamente a la mesa, se dispone una base adicional rodeada con un manto azul, en la que se erige la segunda escultura de san Sebastián a cuyos pies se coloca un plato con agua y pétalos de flores. Por último, en los extremos laterales del altar se montan dos jarrones más con gladiolas y flores artesanales de color azul, en las cuales se suman pequeños ramitos blancos de flor de nube.

En el montaje del altar es evidente que doña Candelaria ha previsto que en la ornamentación de las mesas prevalezca claramente el color azul y que este contraste con el blanco de los demás elementos, así como con el amarillo y verde de los adornos de flores. Estos colores forman parte de los sencillos atuendos con los se ha ataviado este día a las dos imágenes de san Sebastián, quienes ostentan sendos faldones blancos con encajes azules en su parte inferior (ropones, como se les llama coloquialmente), así como unas cintas de este último color que cruzan diagonalmente por el pecho y alrededor de su cintura. Ambas imágenes, por lo demás, tienen características iconográficas más o menos compartidas a pesar de la separación temporal que existe en la manufactura de una y otra. La primera y más antigua es una pequeña escultura de caña de unos 35 cms. que posa erguida sobre una base de madera, con el brazo derecho levantado y con el cuerpo ligeramente ladeado hacia ese mismo flanco, como signo de sus ataduras. En la cabeza luce una discreta aureola de metal dorado y en el cuerpo muestra algunas manchas de sangre que simulan las imaginarias heridas inflingidas por sus detractores cuando fue condenado a muerte por los romanos, así como las saetas que le fueron clavadas para condenarlo. Por ser la antigua imagen de la familia, todos los exvotos han sido colgados en su mano derecha, los cuales penden de listones multicolores que hacen más llamativa a la efigie sagrada. Siguiendo hasta cierto punto su hagiografía, el santo muestra además, en la parte posterior, el árbol al que fue atado para martirizarlo, el cual destaca en ligeros tonos verdes que armonizan con el resto del decorado. Finalmente, la escultura descansa sobre un minúsculo y elegante cojincito blanco que ha sido elaborado especialmente por los fieles para descansar los pies del santo y así evitar el contacto directo de la imagen con la burda base de madera representante de lo mundano.

La velación dio inicio alrededor de las 7 de la noche con un concurrido grupo de 50 mujeres adultas, más o menos, que se habían congregado en el lugar perfectamente engalanado para celebrar la ocasión. Si bien a esa hora las calles del centro ya habían sido tomadas por los grupos de jóvenes que se divertían desordenadamente arrojándose harina, en Pueblo Nuevo esta era una noche característica del Usumacinta: el clima era templado, ligeramente cálido y sin lluvia; el río se encontraba en calma, el cielo era profundo, las calles se mantenían serenamente iluminadas, los árboles lucían majestuosos y el silencio de los alrededores solo era interrumpido ocasionalmente por el ruido de los vehículos automotores que circulaban presurosos por las avenidas.

Indudablemente la velación del santo, como el novenario, seguía siendo igualmente un asunto de mujeres, pues, una vez iniciado el rito, solamente se encontraba en el lugar una quincena de varones, algunos de los cuales eran niños que habían llegado para divertirse con sus hermanos o amigos. Dada la difusión que la celebración ha tenido en los medios de comunicación, también se hallaban en el lugar algunos camarógrafos y reporteros que permanecieron en la novena hasta su conclusión.

El rosario empezó con la sahumación del altar por parte de la señora Margarita Cantú a quien siguió la señora Eneida Ramírez con el rezo de las oraciones introductorias y los cantos a capela de los fieles. Los dueños de la casa se habían ubicado por delante de la gente frente al santo, al lado de la rezadora principal y algunas mujeres de mayor edad, mientras que el resto de la gente se había distribuido al interior y exterior de la casa. Durante el rosario resultó sumamente interesante escuchar a la marimba interpretar algunas piezas religiosas a manera de interludios musicales o acompañar los cantos de la concurrencia ya sea haciendo una segunda en tonos graves o contestando la melodía.

Después de una hora, la rezandera principal concluyó el rosario a san Sebastián, después de haberle hecho innumerables peticiones y súplicas, y realizar distintas muestras de agradecimiento. Entonces, el tono solemne de la velación fue interrumpido por las voces de la gente, quienes poco a poco se enfrascaron en animadas conversaciones, así como por los acordes de la marimba, la cual empezó a tocar las famosas *mañanitas* mexicanas al santo.

Al concluir el rezo algunas personas cercanas a la familia Cantú ya habían preparado numerosos platos con los alimentos que habrían de ser ofrecidos por los anfitriones de la fiesta, los cuales contenían un tamal fuera de su natural envoltorio y dos más aun cubiertos, para que la gente se llevara posteriormente estas viandas a sus casas. De igual forma, los asistentes fueron convidados con café y agua de horchata, mientras los músicos animaban el ambiente acompañando con sus instrumentos las porras y las manifestaciones de júbilo que la gente profería para alabar a san Sebastián, mismas que fueron reforzadas con algunas dianas y unas mañanitas finales.

Después de la comida la marimba dio un giro radical a la celebración al ejecutar varias piezas de música popular bailable propias de la región, las cuales dieron lugar a la segunda etapa de la velación de san Sebastián. En esos momentos Margarita Cantú pasó al frente del altar y llevando un recipiente de plástico en las manos sacó un poco de talco y lo roció sobre las cabezas de las dos imágenes. Con este acto inició propiamente el famoso Baile de Harina durante el cual todos los asistentes fueron bañados de talco por los dueños de la casa, incluidos los músicos y miembros de los medios de comunicación, en medio del regocijo colectivo. Los músicos, por su parte, empezaron a tocar boleros, sones y canciones tabasqueñas, las cuales animaron a bailar en círculo a numerosas mujeres frente a san Sebastián y a no más de cuatro varones. La enharinada se amplió hacia la parte exterior de la casa donde particularmente los jóvenes, los

hombres y algunas mujeres iniciaron un combate de harina que se prolongó hasta las dos de la mañana. En ese contexto una gran parte de los asistentes participó rompiendo las piñatas que se habían preparado para la ocasión, las cuales favorecieron sobre todo a los más pequeños, quienes, al hacerlas pedazos en medio de cánticos tradicionales, se arrojaron ávidamente al suelo para recoger los frutos y los dulces que estas contenían.

Luego de que los ejecutantes del grupo Moscovita terminaron su compromiso con los dueños de la casa para ofrecer las plegarias musicales al santo y animar posteriormente el ambiente con música bailable, los hijos de doña Candelaria dispusieron de un aparato de sonido para seguir escuchando música y bailar en cualquiera de los dos escenarios que se habían creado para tal efecto. La mayor parte de la gente se retiró entre la una y las dos de la mañana con algunas de las viandas que habían reservado para su consumo posterior, mientras que el resto de la familia y los amigos más cercanos prolongaron el festejo hasta despuntar el alba. De esta manera había concluido la velación y el carnaval había sido sancionado positivamente por la imagen.

El día 20 de enero fue muy distinto al anterior, pues la fiesta prosiguió a un ritmo mucho más lento. Aunque en algunas calles de Tenosique aun se podía ver a algún niño o adolescente correr animadamente atrás de sus compañeros para arrojarles un poco de harina, en general la población lucía más calmada después del combate juvenil de la noche anterior. En otros tiempos este día era un momento igualmente esperado por la gente para divertirse, pues, conocido como el día de "La Pintadera", la gente solía volver a las calles para llenarse el cuerpo con anilinas inofensivas que eran arrojadas entre los jóvenes cuando éstos se encontraban frente a frente:

> *El día 20 de enero nos íbamos a los ferrocarriles para traer aceite quemado y ese era el que nos echábamos con pintura en el cuerpo. Mi padre no podía caminar por un accidente que tuvo, pero como le gustaba mucho el relajo nos esperaba sentado en un petate a que regresáramos para que lo bañáramos también con aceite. Entonces venía la señora Obdulia Ortega Falango, que era originaria de Campeche, a la que también le encantaba el ambiente, y nos arrojaba pintura con bombas para bañar el ganado. Nosotros decíamos: "¡Ahí viene doña Lluvia!", y entonces mi papa se acostaba para que le echaran todo lo que encontraran. Le gustaba mucho el relajo. Después seguíamos con la harina y nos íbamos caminando hacia otros lugares para seguir jugando, como por ejemplo a la estación del tren.*
>
> *Ya cerca de las cuatro de la tarde todo mundo cargaba su bolsita de jabón y estropajo para irnos a bañar al río. Nos costaba un chorro de trabajo quitarnos todo el aceite, porque era aceite quemado. Y la harina... Era una cosa que nos duraba días para que se nos quitara del pelo. Cuando nos íbamos a acostar mi mamá nos decía que nos pusiéramos un trapo en la cabeza porque no quería que le batiéramos de aceite las almohadas; porque no se te quita enseguida, tardaba mucho tiempo. Pero ese era el*

lujo, esa era la diversión que teníamos, salir a echar pintura los días de enero. En la familia tenemos algunas fotografías donde estamos irreconocibles con tanto aceite en la puerta del Quinto Patio. Ahora eso ya desapareció (Entrevista a Andrés Suárez, 2006).

En 1987 el señor Francisco Damián me comentó algunos datos sobre la celebración de la Pintadera correspondientes a los tiempos en que ésta se encontraba asociada a los salones de baile:

El 20 de enero empezaba la pintadera. Entonces se hacía entre la mañana y las dos o tres de la tarde y se juntaba la gente que quería divertirse. Se llevaba un marimba y los jóvenes ya estaban conscientes de que iba a llegar gente con las pinturas, con las anilinas: azul, añil..., puras pinturas inofensivas para teñir la ropa y la cara. Entonces se llegaba a las casas, se bailaba con la marimba, se pintaba a las muchachas y luego estas se sumaban a la comitiva. Así era hasta las tres de la tarde. Ya a las ocho de la noche era la parada de la bandera en cada patio [*salón*] *donde se iban a hacer los bailes de los partidos.*

En los otros días de fiesta, los bailes empezaban de tarde. Luego de bailar un rato se salían con la bandera los integrantes de cada partido, se salían a las calles con la música, a los paseos que le llamaban, y en el transcurso de ellos se encontraban con los integrantes del otro partido. Ahí eran vivas, chistes y risas... Como a las ocho la gente regresaba y los bailes ya estaban otra vez bien llenos; la música que se tocaba en esos años era la que aquí le decíamos de pieza y zapateado.

En los últimos tres días se bailaba igual, de las ocho hasta las doce de la noche, pero el último día, o sea el martes, no paraba la música hasta el amanecer. Después de que amanecía se sacaba la bandera de los partidos y a pasearla de nuevo. El miércoles ya cada quien a tomar ceniza; ya empezaba la cuaresma (Testimonio de Francisco Damián, 1987)

Cuando los jóvenes empezaron a propasarse con la gente y a pintarla aun en contra de su voluntad el cabildo intentó establecer sanciones o restricciones para la realización de estos actos durante el carnaval. Sin embargo, dichas regulaciones tuvieron que hacerse cada vez más rígidas pues los jóvenes en lugar de utilizar pinturas inocuas encontraron cierto gusto por las pinturas de aceite, las cuales resultaron un juego poco grato para ellos mismos y para la población, por las afectaciones de todo tipo que estas implicaban.

En 2006 solamente algunos jóvenes salieron a la calle a arrojarse anilinas en el cuerpo, aunque en realidad la mayor parte de la población se mantuvo en calma debido a que un sol abrasador irradió Tenosique la mayor parte del día. Finalmente, por la tarde, el novenario de san Sebastián llegó a su término con la visita de un sacerdote local a la casa de doña Candelaria Cantú, el cual ofició una

misa de celebración antes de que la profesora Eneida Ramírez, la rezadora, guiara el último rosario.

UNIDAD Y MULTICULTURALIDAD EN EL CARNAVAL:
la hegemonía del Pochó frente a las comparsas

Como bien han señalado Victoria Bricker y Kasuyasu Ochiai, los carnavales pueden contener parte de la memoria histórica de una población, no sólo porque estos den testimonio de un momento de su vida festiva, sino porque en ellos se plasman eventos que, como en el carnaval chamula, sintetizan episodios trascendentes de su experiencia local o regional en peculiares dramas rituales. El carnaval de Tenosique no sólo integra algunas representaciones que pueden leerse bajo esta mirada, sino que éstas además permiten conocer por lo menos en parte el rostro del multiculturalismo que ha tenido la población. Cuando anteriormente hice la descripción de la localidad y su contexto regional mencioné que Tenosique era una población en la que múltiples grupos sociales habían confluido desde tiempos muy remotos, debido a su geografía, a su historia, a sus recursos regionales, a su posición geopolítica estratégica y a su reciente condición de acceso fronterizo. El carnaval no esta exento de estas influencias, por lo contrario, las explicita todo el tiempo por medio de sus diferentes grupos de celebrantes, los cuales han organizado por décadas peculiares farsas populares que revelan las interacciones culturales que la población ha tenido con los diferentes pueblos de la región, así como con grupos foráneos.

En efecto, las comparsas del carnaval de Tenosique no solamente expresan la adscripción reivindicativa de sus moradores con un ambiguo grupo de antiguos pueblos mayas a través del Pochó, sino que éstas nos muestran todo el tiempo viejas relaciones con otros conjuntos humanos que de una u otra manera han dejado una huella en la cultura local. De las antiguas comparsas de caribes o lacandones, hasta las comparsas de negros y blanquitos que siempre han estado presentes en el carnaval, no olvidando los grupos que giran en torno a los toros de petate y, mucho menos, las comparsas que año con año se forman para representar un tema de novedad, el carnaval revela un sentido de identidad social que se configura sobre un núcleo cultural básico que reconoce no sin cierta ambigüedad un remoto pasado maya como su eje principal, y, en su periferia, el mestizaje multicultural europeo, así como los influjos de la africanía y el de otros grupos indígenas de la región.

El Pochó es indudablemente la manifestación cultural dominante en el carnaval y en torno a el se ha construido un exacerbado y reiterado discurso social que busca fundamentar y resolver cierta ontología comunitaria. En contraparte, las demás comparsas son asumidas como manifestaciones de una alteridad que irradia parcialmente el ethos social pero que no lo determina plenamente. Las viejas comparsas de caribes, por ejemplo, revelan la presencia permanente de lacandones en Tenosique, los cuales solían arribar al poblado ya sea como comerciantes o como simples visitantes para adquirir mercancías por la relativa cercanía que existía con la selva. La población negra, por su parte, ha sido representada en el carnaval siguiendo el arquetipo de las comparsas afrocaribeñas del pasado o relacionándola con los antiguos esclavos en situación

de rebeldía de las haciendas coloniales. Finalmente los viejos toros de petate que rememoran a las vaquillas europeas de san Sebastián, son el resultado de viejos contactos entre México y el continente europeo, particularmente España, los cuales permitieron la difusión generalizada de esta jocosa representación en toda América.

Las comparsas de Tenosique tienden a recrear de manera chusca y jocosa, y a ridiculizar deliberadamente, un mundo alterno que en apariencia no define más que parcialmente el ethos comunitario, el cual se autoreivindica a partir de relaciones difusas con un pasado indemostrable. Como bien veremos más adelante, en Tenosique el Pochó no es asumido propiamente como una comparsa, sino como una danza o un juego, y su sentido social se ha construido sobre la base de un complejo conceptual que busca erigir, entre otras cosas, un fundamento ideológico de autoafirmación identitaria. Es decir, el carnaval no niega la diversidad etno-cultural que lo fundamenta, sino que la ridiculiza para homogeneizar y fortalecer un discurso sobre los orígenes, el cual actúa a la vez como un recurso para la autodefinición social.

Esta visión de la alteridad que distingue un entorno etno-cultural contrastante y hasta cierto punto ficticio parte indudablemente de un principio de diferenciación social por medio del cual la población ha construido los límites de una identidad deseada que excluye a toda costa a aquellos sectores de población estigmatizados históricamente, aunque estos hayan participado en la experiencia de construcción del conjunto social en una o en otra etapa de la vida del pueblo. La visión de lo propio que expresa el carnaval tiene, así, en el Pochó un asidero fundamental porque a través de él se exalta un pasado indígena difuso e inasible para la población, el del mundo maya, que le permite fundamentar sus antecedentes en un conjunto de referentes etnoculturales aparentemente acotados y concretos, los cuales han sido construidos sobre todo en la segunda mitad del siglo XX a contracorriente del sustrato multicultural que en realidad sustenta a la población.

Esta representación del entorno etno-cultural puede verse expresada también en los carnavales de Villahermosa de finales del siglo XIX, en los cuales los bailes de máscaras, los paseos populares y los desfiles de carros alegóricos implicaban la participación de comparsas de negros y negras, indios chontales, charros y toros de petate, así como la de las distinguidas estudiantinas de origen español y ciertos grupos de viejos, viejas, hombres que representaban a la muerte y diablos. La fiesta urbana en esta ciudad distinguía además el estatus social de quienes participaban y los espacios de realización del carnaval, pues así como el pueblo se divertía fundamentalmente con aquellos actos de celebración que se verificaban en calles y barrios, la burguesía de la época disfrutaba de lo que los cronistas describieron como "bailes aristocráticos". Como bien sabemos, Villahermosa es una ciudad que se formó dentro de un marco territorial rodeado de pueblos indígenas chontales, además de que recibió grandes contingentes de población africana en la colonia, así como inmigrantes europeos de varios países, y grupos de sirio libaneses. El carnaval de esos años, con todo y su opulencia,

evidentemente reflejaba claramente esta fusión, la cual fue representada como un juego de alteridades en el que la sociedad se colocaba ya sea de uno u de otro lado, y en donde los personajes vestidos de charro venían a recordarnos el resultado final de dicha suma de identidades.

Por otra parte, en Tenosique tenemos noticias documentadas de la presencia de comparsas y carros alegóricos desde 1944, fecha en la que Wenceslao Camposeco escribe aquellas valiosas notas sobre el carnaval de su tierra natal a las que ya nos hemos referido con anterioridad. En dicha crónica el capitán Camposeco nos brinda datos un poco desordenados sobre el desarrollo de la fiesta, así como de la aparición de diversos grupos de celebrantes, entre ellos los del Pochó. En su documento destaca, sin embargo, de manera singular una mención a las Estudiantinas que solían organizarse para esta fiesta, lo cual nos remite a un concepto de comparsa actualmente olvidado en el carnaval moderno:

> *El primer día de festejos, se notaba, como en todas las fiestas pueblerinas inusitado movimiento, y todos los vecinos desde muy temprana hora se acicalaban de la mejor manera para hacer acto de presencia en los lugares de diversión a fin de gozar a sus anchas y sanamente, pues era la mejor ocasión para hacerlo ya que el resto del año lo ocupaban en las actividades a que estaban consagrados.*
>
> *En las primeras horas de la mañana detonaban por doquier los cohetes, y por las principales calles, cuya nomenclatura era numérica, deambulaban en grupos policromos hermosas muchachas y apuestos mozos luciendo sus variados disfraces a cual más ingeniosos y de bellos matices; entre estos disfraces, los que más llamaban la atención eran los portados por gentes del pueblo que se denominan "COJÓES"; su indumentaria, de lo más burda, les daba raro e imponente aspecto por razón de sus toscas caretas de madera de las que pendían luengas y amarillentas barbas de ixtle (nosotros llamamos a esta fibra zosquil, palabra maya); el resto del disfraz consistía en un gabán mezclado con ropas de desuso y otras baratijas.*
>
> *En la vieja glorieta, construida seguramente por los fundadores del pueblo y que estaba circundada por frondosos árboles de "framboyán", danzaban al compás de improvisadas "fanfarrias" los grupos denominados "Tigres" y "Negritos", cuyas danzas mitad paganas, mitad religiosas, alborozaban a la chiquillería.*
>
> *Las estudiantinas, portando engalanados "chontales" (nombre que se le da al sombrero de palma) y bonitas capas, recorrían las principales casas de la población en las que al son de sus panderos, cantaban y ejecutaban cadenciosos y bonitos bailes los que eran muy aplaudidos por la concurrencia que los presenciaba; los dueños de las casas visitadas, una vez terminado el acto, les obsequiaban pastelillos; ricos vinos, frutas y otras golosinas*

Por el centro del poblado y durante los llamados "tres días" circulaban por las calles algunos carros alegóricos los que adornados con esmero, presentaban comerciales sin faltar el de la escuela oficial de niñas, pues de esta manera contribuía la escuela a dar sano esparcimiento a la niñez. Los vehículos utilizados para este fin, eran carretas tiradas por bestias, pues en aquel entonces desconocíamos los flamantes automóviles que hoy recorren casi todo el territorio Nacional (Camposeco, 1987 [1944]: 8)

Resalto aquí la mención de las Estudiantinas que realiza Camposeco, pues de ellas deriva cierta estructura de representación que muchas comparsas han seguido hasta nuestros días, incluso en Tenosique. Efectivamente, aunque en la población ya no se ven más estos grupos ataviados a la vieja usanza salamantina, cuando observé por primera vez el carnaval de Tenosique en 1987 aun era posible ver algunos grupos de jóvenes que solían recorrer las calles cada fin de semana vestidos con extravagantes indumentarias, representando una brevísima farsa popular que respondía a un tema elegido en ese año por lo miembros del grupo. Para tal fin la comparsa se hacía acompañar de una marimba mucho más pequeña que las que se utilizan habitualmente en los salones de baile, espectáculos públicos o veladas domésticas, así como por una tarola y varias percusiones. Generalmente estas comparsas se adjudicaban el nombre base del tema elegido y de esa manera salían a las calles a cantar, actuar, bailar y reír siguiendo un conjunto de diálogos y cantos previamente establecidos, los cuales eran escritos y acordados por los organizadores. Dichas composiciones se elaboraban solamente para la ocasión y no se volvían a repetir al año siguiente.

Las comparsas recorrían las calles de Tenosique cada fin de semana actuando frente a comercios, restaurantes, hoteles y casas particulares. Lo hacían también en los barrios más céntricos del pueblo o bailaban en la plaza principal, en medio de pequeños grupos de atentos observadores. Llegados los días de concurso para comparsas y disfraces, participaban en alegres verbenas amenizadas por grupos musicales contratados por el Comité de Festejos del municipio. Finalmente, durante los "tres días" acompañaban los desfiles de carros alegóricos en un ambiente de algarabía y jolgorio en el que se daba cita toda la población.

Este era el contexto también de las comparsas de negras y negros, quienes se distinguían por sus trajes de carnaval totalmente decimonónicos. La mayoría de los jóvenes que portaban dicha indumentaria se pintaban de negro la cara, los brazos y las piernas y vestían grandes polleras o faldones de llamativos colores, además de que se colocaban una pañoleta alrededor del cabello, algunos collares y pulseras multicolores en los brazos. En 1952 Jerónimo Baqueiro Foster explicaba la presencia de estos grupos en Tabasco y la península de Yucatán por la marcada influencia que en el pasado ejercieron las culturas afrocaribeñas no sólo en las fiestas, sino también en la música, el baile y otras artes:

La impresión qué dejaron los músicos de la estudiantina Fígaro en la capital del estado de Tabasco fue tan fuerte, que al año siguiente (1886), San Juan Bautista organizó su primera estudiantina, recordando al mismo tiempo las

comparsas cubanas de los carnavales campechanos, traídas por la primera emigración que llegó al puerto yucateco de Sisal en los comienzos del mes de marzo de 1869.

Del mestizaje de aquellas comparsas de los negros, que desfilaban bailando y cantando al estilo afrocubano durante el carnaval, nacieron las estudiantinas tabasqueñas, como también las yucatecas, menos características y maduradas (1985 [1952]: 81-85).

En Tenosique esta tradición de comparsas se encontraba muy arraigada en el barrio de Pueblo Nuevo, entre otros lugares, donde había una familia de músicos que gustaba de organizarlas con las características previamente señaladas. Entre 1985 y 1987 celebraron el carnaval con tres comparsas denominadas *Los negros camaguainos*, *Las mariposas locas* y *Los Plutones*, respectivamente, de las cuales reproducimos a continuación los textos de sus representaciones:

VERSOS DE LA COMPARSA DE LOS NEGROS CAMAGUAINOS (1985)

Coro
(Entrada)

Todos los miembros de la comparsa:

El carnaval llegó, llegó.
El carnaval llegó, llegó.
El carnaval llegó hasta aquí.
El carnaval llegó bailando.
Y llegó... así,
llegó...así,
llegó... así.

Coro

Todos los miembros de la comparsa:

En altas colinas de montes y valles,
repican los ecos festival canción.
Rebosante el ancho río
de las aguas cristalinas,
brindaremos por las negras de miradas hechiceras,
brindaremos por las negras de miradas hechiceras.

Diálogo

Negro: ¿En donde andabas mulata,
que yo también te buscaba a ti?
Ya empezó el carnaval
y no se pone bueno por ti.

Negra: Óyeme negrito,
dime la verdad.
¿Tienes otro amor?
Donde yo lo encuentre
la voy a matar.
Esa negra jaca
que te va a llorar.

Diálogo

Negro: Negrita del alma
quiero que me beses,
porque tu al besarme,
siento emoción.

Negra: Eres muy salero
de dulce mirar,
y con tu mirada
me vas a matar.

Diálogo

Negro: Vamos a bailar esta jota preciosa
porque quiero ver como bailas tú linda morena,
porque cuando mueves tus lindas caderas
mi cuerpo se pone que hasta parece
que se va a morir.

Negra: Vente negrito del alma,
baila con gusto y salero,
porque bailando y cantando
se nos disipa la pena.

Coro

Todos los miembros de la comparsa:

El carnaval se va, se va.
El carnaval se va, se va.
Y se va… así.
Y se va… así.
Se va… así.

VERSOS DE LA COMPARSA DE LOS PLUTONES (1986)

Coro
(Entrada)

Plutones:

Los marcianos llegaron ya
y llegaron bailando ricacha,
ricacha, ricacha, ricacha,
los marcianos llegaron hasta aquí.

Coro

Plutones:

Aunque ustedes no lo crean,
lo que les voy a contar
es la puritita verdad.

Los primeros astronautas
que llegaron a la luna
al bajar se sorprendieron
porque no eran los primeros
en llegar a aquel lugar.

Así estaban otros seres,
no eran hombres ni mujeres,
entonces el astronauta
les pregunta sorprendidos
sus nombres y apellidos
y también de donde son.

Diálogo

Astronauta:

Perdone, ¿ustedes son de Venus?

Plutón:

¡Up! ¡Up! Caliente, caliente, pero no.

Astronauta:

Entonces, ¿serán marcianos?

Plutón:

¡Ajay! ¡Te enfriaste todito, tonto!
Somos Plutones. ¿Qué no se nos nota?

Coro

Plutones:

¡A'i estaban otros seres,
no eran hombres ni mujeres,
entonces el astronauta
les pregunta sorprendido
sus nombres y apellidos
y también de dónde son.

Diálogo

Astronauta:

Perdone, ¿ustedes son Plutones, verdad?

Plutón:

¡Ay, brujo, brujo! Lo adivinaste chulis.
Pero dime, ¿allá en la tierra no los hay?

Plutones:

¡¡No hay quien los quiera!!

VERSOS DE LA COMPARSA DE LAS MARIPOSAS LOCAS (1987)

Coro
(Entrada)

Mariposo: Hay que ver cómo se mueven.
Mariposas: ¡Las mariposas!
Mariposo: Hay que ver como la gozan.
Mariposas: ¡Las mariposas!
Mariposo: Hay que ver de donde salieron.
Mariposas: ¡Las mariposas!
Mariposo: Llegaron al carnaval
Mariposas: ¡Las mariposas!
Mariposo: Hay que ver como se mueven
Mariposas: ¡Las mariposas!
Mariposo: Hay que ver como la gozan
Mariposas: ¡Las mariposas!
Mariposo: Hay que ver como la gozan
Mariposas: ¡Las mariposas...!

Coro

Mariposas: Ahora les voy a contar
el popurrí de las mariposas
escóndase en un zaguán
como ayer me tocó a mí
porque me siguió un caimán
de esos que hablan así:

Diálogo

Azucena: ¡Florindo!
Florindo: ¡Dime Azucena!
Azucena: ¿Tú me aprecias?
Florindo: Por supuesto, tonta.
Azucena: ¿Y si yo me diera un tiro, tu lo sentirías?
Florindo: ¡Ah, claro! ¿Acaso crees que soy sorda?

Coro

Mariposas: Caminando alocao
con el cuerpo medio flojo
me miró de medio lao
y me comió con los ojos.

Al verlo acercarse a mí,
resulta en ese momento
que me acordé de aquel cuento
un cuento que dice así:

Diálogo

Azucena: ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!
Florindo: ¡Ay, chica! ¿Pero qué pasa?
Azucena: ¡Aquí! ¡Una araña!
Florindo: ¡Ay! Ni que te hubiera picado, tonta!
Azucena: ¡No, pero me esta mirando con unos ojos horribles!

Coro

Mariposas: Parece loca
este muchacho
le falla el coco
o esta borracho.
En la melena
lleva un clavel
como los tipos
del cuento aquel.

Diálogo

Azucena: ¡Florindo!
Florindo: ¡Oigo, Azucena!
Azucena: ¿Sabes que soy una chica de mucha clase?
Florindo: ¡Presumida! ¿Y porqué lo dices?
Azucena: ¡Ay! ¿Qué si porqué lo digo?
Casi por nada. Porque llevo en mis venas sangre inglesa, francesa, española y alemana.
¿Y tú?
Florindo: ¡Ay, chulis! Yo solo llevo en mis venas sangre mexicana, ¿sabes? Es que mi mamá no viajó tanto.

Coro

Mariposas: Y me llama la atención
ese chico delicado
cuando grita: ¡Ay! ¡Simón!
yo me pongo muy chiviado.

Y me viene al pensamiento
al momento luego ahí
el recuerdo de aquel cuento
uno que comienza así:

Diálogo

Sargento mariposo:
¡Mariposas! ¡Atención!
¡Firmes! ¡Por la derecha!
¡Numerarse!
Mariposas: Uno, dos, tres, cuatro...
Azucena: Ciiincooo...
Mariposas: Seis, siete, ocho...
Florindo: Otro ciiincooo...

Coro

Mariposas: Que delicado,
como camina,
da unos brinquitos
de bailarina.
Va más contento
que un colibrí
como el del cuento
que dice así:

Diálogo

Sargento mariposo:
¡Mariposa!
Azucena:
A sus órdenes mi mariposo.
Sargento mariposo:
¡¿Y usted, porqué no me saluda?!
Azucena: Perdone, es que no lo había visto.
Sargento mariposo:
¡Ay! ¡Meenos maaal! Yo pensé que estabas enojada conmigo.

Actualmente numerosos barrios son afectos a participar en el carnaval ya sea organizando una comparsa, elaborando un carro alegórico o las dos cosas. El Chivo Negro, Pueblo Nuevo, Cocoyol y la Trinchera son algunos de los barrios que se han distinguido a lo largo de las últimas décadas por su entusiasta intervención,

aunque no necesariamente lo hacen año con año. Hoy las comparsas son organizadas también por grupos de oficiantes, instituciones públicas y escuelas. De esta manera se conforman por grupos de trabajadores, estudiantes, vecinos y amigos. Algunas de ellas incluyen solamente hombres, mujeres, niños, jóvenes o adultos, pero las hay igualmente mixtas.

Conforme han pasado los años las comparsas han crecido en número de integrantes y en complejidad organizativa. De 10 o 12 miembros que tenían en décadas anteriores han llegado a integrar hasta 40 personas en un solo grupo. La mayoría de ellas ha dejado en el pasado el acompañamiento de marimbas o grupos musicales para incorporar todo tipo de ritmos tropicales (salsa, cumbia, zamba brasileña, música afrocaribeña, reguetón, hip hop, música tecno, rock, pop, etc.) que son reproducidos por medio de aparatos de sonido electrónico. Asimismo, este tipo de comparsas hoy se definen más por las sofisticadas coreografías que desarrollan y que gustan bailar a lo largo de los días, que por las viejas estructuras de representación derivadas de las estudiantinas.

Hoy cualquier tema elegido por los miembros de una comparsa es objeto de representación y musicalización. De esta manera lo mismo salen niños vestidos de pollitos al ritmo de música tecno que un grupo de adolescentes y mujeres bailando como negras afrocaribeñas o un grupo mixto de amigos y familiares ataviados de marcianos. Igualmente, es común observar comparsas de bailadoras de rumba, payasos, piratas, espantapájaros, luchadores, arlequines, indígenas chichimecos, felinos, plátanos y jitomates, entre muchas otras. Todo es posible y depende solamente del ingenio y el ánimo de los organizadores. La elección del tema determina evidentemente el tipo de atavío que los miembros de las comparsas deberán de llevar en la representación, no así la música y la coreografía de los bailes, pues estos son elegidos generalmente de manera independiente. Por lo demás, en años recientes es cada vez más evidente la influencia de los grupos de zambas brasileñas en las comparsas, así como de las sonoras batucadas de jóvenes, las cuales suelen ser invitadas o contratadas en otros municipios.

Una constante en las comparsas de los últimos años es la presencia de elegantes y sensuales jovencitas bailando ritmos tropicales con vistosos y minúsculos atuendos, así como la de los tradicionales toros de petate a los cuales enseguida nos referiremos. Muy distinto es el caso de la Danza de Blanquitos cuya representación cada vez es más esporádica en el carnaval, así como la de los Caribes, la cual tan sólo se recuerda por medio de referencias testimoniales por no existir siquiera una descripción de ellas[15].

---

[15] Resulta una lástima que de esta comparsa solamente hayan quedado vagas referencias sobre su existencia en el carnaval de Tenosique, pues, como ya han documentado previamente Aurora Bequelín Monod, Alain Bretón y Jan de Vos, el tema de la presencia de los caribes o lacandones en esta fiesta también se encuentra presente en otro carnaval de la región, específicamente en la comunidad tzeltal de Bachajón. En este sitio cercano a la selva lacandona la población reproduce año con año el recuerdo de un acontecimiento histórico fundamental para sus habitantes, en el cual los bachanjontecos sufrieron un cruenta incursión en el poblado por parte de los caribes que culminó con la reubicación posterior de esta comunidad indígena (Bequelín Monod y Bretón, 1972;

Aunque no es fácil determinar los años de antigüedad de los toros de petate en Tenosique, la mayor parte de la gente identifica a esta comparsa como una de las más antiguas del carnaval. Quizá esto no debería de extrañar a nadie pues, en primer lugar, en Tabasco los toros de petate se encuentran documentados desde el siglo XIX como parte de las celebraciones carnavalescas y, en segundo, como ya mencionamos previamente, estos suelen formar parte de los carnavales asociados a la imagen de san Sebastián o a los que inician formalmente el 20 de enero. En Tenosique, como en otras regiones del estado de Tabasco, este tipo de comparsas muestra la mayor parte de las características de las viejas "vaquillas de san Sebastián" de origen español, las cuales por lo regular juegan un papel lúdico y picaresco dentro de la fiesta. Julio Caro Baroja ya había hecho notar al respecto que muchas de las representaciones de toros o vaquillas que llegaron a América mantuvieron la mayoría de sus características originales, como en Quito, Ecuador, y La Paz, Bolivia, aunque, como bien nos ha demostrado la etnografía más contemporánea, en un notable conjunto de pueblos rurales estos espectáculos también fueron transformados o resignificados de manera importante. Si nos remitimos a su ya clásico estudio sobre el carnaval en España, es factible reconocer en él los grandes paralelismos que la representación de Tenosique aun mantiene con las antiguas representaciones de vaquillas de san Sebastián, así como algunas de sus principales transformaciones, en tanto que dichos espectáculos han adoptado en el Usumacinta el carácter de verdaderos combates rituales. Veamos primero una breve descripción que el autor nos brinda sobre esta representación en el pueblo de Los Molinos (provincia de Madrid) a partir del documento elaborado por Luisa Carnés, con motivo de la festividad de san Sebastián en enero:

> *Existe en el pueblecito serrano de Los Molinos una cofradía llamada "de San Sebastián", fundada en el año de 1834 e integrada por treinta y cinco cofrades, algunos de los cuales figuran en ella desde hace más de cuarenta y cinco años. La fiesta de la cofradía, o sea la del santo de que ésta toma nombre, se celebra durante los días 19, 20 y 21 de enero. Comienza esta fiesta con la llamada "oración del santo", que se celebra a las doce de la noche del día 19, y ante la puerta cerrada de la iglesia del pueblo. Llegados ante ella los cofrades, se arrodillan y empiezan sus oraciones al santo... El día 20, a las doce de la mañana, se celebra "la suelta de la vaquilla". La "vaquilla" sale de la casa del alcalde de la cofradía... Hay un cofrade que representa a la "vaquilla". Y la "vaquilla" es, en resumen, un sencillo*

Bretón, 1977 y De Vos, 1991 [1980]: 232-257). Un caso cercano y particularmente significativo para nuestro estudio sobre el Pochó ha sido referido igualmente por Victoria Reifler Bricker, quien analizó el drama entre españoles e indígenas aztecas contra tigres, monos, negros y lacandones en los carnavales de Zinacantán y Chenalhó, Chiapas. Por otra parte, el tema de las comparsas de caribes también fue documentada en los viejos carnavales de Villahermosa, en donde aun prevalece en la memoria de muchos ancianos las esporádicas visitas que éstos hacían a la ciudad con diferentes fines, y en el carnaval de Palenque, del cual Claudio Linati (1828) nos legó algunas imágenes que más tarde fueron referidas por el arqueólogo Tomás Suárez en uno de sus artículos sobre el Pochó (Suárez, 2004: 504).

armazón, compuesto por dos varas estrechas, a cuyos extremos van dos cuernos y un rabo de vaca... A esa representación sumaria de la "vaquilla" se une otra, igualmente simbólica; la de los "cabestros". Los "cabestros" procuran ir lo más ridículos posibles: un cesto o una toquilla a la cabeza, una escoba, y por de contado, sujetos a la cintura por una correa, tres o cuatro cencerros, para que lo que representan quede bien patentizado. Es de advertir que esta práctica es viejísima en muchos pueblos serranos... La misión de la "vaquilla", es correr de un lado a otro del pueblo, embistiendo a todo lo que se pone delante, sin tener en cuenta edad, sexo ni categoría social.

Los figurados "cabestros", a la zaga de la "vaquilla" también han de sufrir sus embestidas violentas; caen por el suelo, se llenan de barro; pero no dejan de correr, de gritar "¡Vaquilla!" y de empinar por turno una bota de buen vino, que lleva uno de los que la acompañan, sacudiendo los cencerros.

Después de "correr la vaquilla" durante más de dos horas, se comen las migas en casa del alcalde de la cofradía... Luego darán una vuelta por el pueblo y comenzará el sacrificio de la "vaquilla" en la plaza mayor [...]

Al fin, aparece el matador con una escopeta. Le llegó la hora a la vaquilla. El matador dispara. Suena una leve detonación. Un tiro de sal al aire. La vaquilla da un alarido y corre. Otro tiro. La "vaquilla" se detiene, herida en una pata. Cojea. O hace como que cojea.

Como en las corridas auténticas, el público se atreve a lanzarse al ruedo. Pero la vaquilla reacciona... Y por fin, decide morirse lo más aparatosamente (Caro Baroja, 1979 [1965]: 252-253).

En Tenosique los toros de petate suelen aparecer exclusivamente en el carnaval a partir del primer domingo después del 20 de enero. Aunque no mantienen una relación directa con el culto a la imagen de san Sebastián, ya hemos mencionado la importancia que esta tiene en el pueblo para celebrar el inicio de los festejos. A diferencia de las vaquillas españolas, en Tenosique son los organizadores de comparsas de los barrios los que generalmente acostumbran integrar al conjunto de personas que acompañan al toro de petate. Aunque en general la gente suele referirse a todo este grupo a partir del nombre del animal, en realidad es toda una comparsa la que interviene en su representación durante el carnaval.

Las comparsas de toros de petate por lo regular se integran con niños, jóvenes y adultos varones, generalmente de un mismo barrio, que, animados por algún entusiasta vecino del lugar, suelen realizar divertidos juegos entre ellos o contiendas entre barrios durante los fines de semana. Por lo común, cada comparsa se compone por cuatro tipos de personajes claramente distinguibles: el primero es el toro de petate propiamente dicho, que como su nombre lo indica, es la representación de un imponente macho bravío manipulado por uno de los

miembros de la comparsa, el cual actúa como parte del mismo animal. El toro es elaborado comúnmente con un armazón rectangular o semirectangular de madera, forrado con petates, de cuyos extremos inferiores suelen colgar listones multicolores o mechones de tela monocromática. Al frente del armazón llevan una cabeza original del animal y en su extremo posterior un rabo o unas barbas de tela para simular dicho órgano. La parte del lomo cuenta con una abertura significativa que debe permitir la entrada de la persona que se encargará de cargarlo, manipularlo y dirigirlo.

Un toro puede llegar a medir de dos a tres metros de largo y hasta un metro de alto si se consideran los mechones o listones que por lo regular penden a sus lados. En todos ellos resalta el color amarillo del petate, además de los colores que se emplean en las barbas laterales y en algún adorno de igual material que puede llevar en el cuello o en las caderas. En 2006 aparecieron cuatro toros de petate en el carnaval, en uno de los cuales podía leerse el nombre del propio animal, *El cumbia*, y el del barrio del que provenía, *Cocoyol, C.25*, además de que llevaba por cabeza un cráneo de ganado vacuno.

El toro de petate es manejado, así, por un miembro de la comparsa el cual soporta el armazón del animal por medio de un conjunto de tirantes que pasan por sus hombros. No me quedó una idea muy clara del peso del toro ya confeccionado pero evidentemente es indudable el enorme esfuerzo que implica llevarlo a cuestas, desplazarse durante horas con el y, sobre todo, manipularlo durante el juego. Finalmente, vale la pena señalar que el animal adquiere características adicionales que dependen de quien lo lleve. Efectivamente, resulta importante señalar aquí que, como bien observó Ernest Chartón, en 1853, en su breve descripción de los toros de petate de Quito, Ecuador (*Idem*, 1979 [1965]: 258-259), las vaquillas de san Sebastián aquí se convierten en hombres-toro debido a que el personaje que los porta también encierra un significado particular, sea por su propia humanidad o por el disfraz que eligió para el carnaval. Dicho de otra manera, el campo de significación del animal no se constriñe tan sólo a sí mismo sino a todo el personaje que surge de la fusión del toro y el hombre, los cuales en otros contextos culturales han llegado a configurar imágenes o símbolos aun más complejos. En nuestro caso, y si bien este aspecto realmente exige un análisis aparte, baste decir que el toro de petate de Tenosique tiene una doble lectura: la de la actuación correspondiente al toro de petate como tal en el marco de la representación, y la del hombre, diablo, payaso, bebé o político, entre muchas otras identidades, que generalmente asume quien realiza la conducción del animal.

El segundo personaje de la comparsa es un simpático jinete que monta igualmente un caballo o burro de artificio, el cual siempre acompaña al toro en sus juegos. No existe una regla sobre la característica que debe tener el jinete respecto a su atuendo, por lo que este suele ser desde un curioso ranchero vestido con sombrero, camisa a cuadros, botas y pantalón vaquero, hasta un trabajador de limpieza del municipio vestido con su característico traje anaranjado, guantes blancos, botas negras, casco de protección azul y máscara de luchador.

El armazón del caballo muestra claramente la mitad superior del cuerpo del equino, la cabeza adornada con largas cerdas negras o doradas de fibras de henequén que emulan la crin, una sencilla rienda hecha con hilos de algodón y, no en todos los casos, un par de pequeñas extremidades que cuelgan a sus lados como si fueran las piernas y los pies del mismo jinete. Para mayor lucimiento, el cuerpo del caballito es comúnmente forrado con papel de china color café, negro o blanco (aunque también los he visto azules o rosas), así como con algunos mechones de papel pendiendo a sus lados y un rabo de tela, fibra o papel en su parte posterior.

Otro conjunto de personajes infaltable en la comparsa se conforma por todos aquellos varones que asumen vestirse como mujeres para bailar, hacer bufonadas y divertirse con los demás miembros del grupo. Este papel no solo lo encarnan los jóvenes con relativo desenfado, sino que también lo asumen niños y adultos que durante toda la representación reproducen escenas provocativas y sensuales destinadas a hacer reír a los observadores. Estos personajes generalmente van ataviados con faldas, vestidos y blusas femeninas muy cortos que como regla general dejan ver sus desnudos hombros, brazos y piernas, así como, en su caso, el abdomen. Calzan sandalias y zapatillas abiertas de todo tipo; se colocan sostenes y tangas que buscan insinuar sus contornos por encima de la falda; utilizan pintura facial en labios, ojos y pómulos; se cuelgan vistosos collares y aretes; se pintan las uñas de pies y manos; y portan bolsos de piel de diferentes colores. Ninguno oculta propiamente su identidad, aunque muchos de ellos llevan lentes oscuros, mascadas en la cabeza y extravagantes sombreros.

Para resaltar y hacer más chusca su femineidad, todos se colocan pequeños globos y demás artilugios en el busto no sólo para hacerlo evidente sino también para exagerarlo y mostrar una sexualidad desbordada. De igual forma, utilizan cintas o adornos en el cabello, modernas pelucas y ropa satinada de brillante colorido. Algunos jóvenes acostumbran ataviarse parcialmente como rumberas, pochoveras y bailadoras de can can o simplemente llevan blusas, faldas y vestidos más largos.

El ultimo grupo de participantes en la comparsa es el más nutrido, variado, colorido y versátil de la misma. Lo conforman vecinos de todas las edades que representan cualquier tipo de personajes, los cuales no sólo expresan una sola forma de construcción del mismo sino hasta dos o tres que dependen totalmente de cada individuo. Es decir, así como podemos observar diablos, payasos, monstruos, pájaros, luchadores y espantapájaros, por mencionar solo algunos, también hallamos médicos con cabezas de muertos, diablos con rostros de payasos, así como personajes indefinidos que portan indumentarias sumamente estrafalarias. Eventualmente, es factible llegar a ver también a algún muchacho caricaturizando al personaje del cojó o a un torero que se enfrenta a la bestia con su capote y sus imaginarias banderillas.

La comparsa del toro de petate es un grupo extremo del carnaval en tanto que sus actos de representación se inscriben en un aparente caos en donde cada quien

hace lo que quiere o donde no existen patrones de actuación pre-establecidos. Y, efectivamente, frente a la pulcritud y linealidad coreográfica de las demás comparsas, así como ante la homogeneidad de sus bailes y la estandarización de sus atavíos, en la del toro de petate pareciera prevalecer cierta libertad de actuación y movimiento, en la que no existe un libreto que norme de antemano el comportamiento de los celebrantes. Lo anterior, sin embargo, es totalmente aparente, pues a diferencia de los demás grupos que organizan su actuación en el carnaval a partir de un tema novedoso cada año, el cual exige una predefinición de contenidos en varios niveles, las comparsas de toros de petate suponen un conocimiento previo de la breve farsa que suelen representar reiteradamente durante la fiesta, la cual, además, tiene por lo menos dos características particulares: esta totalmente asociada al juego, y segundo, encuentra en lo cómico su principal propósito y fundamento.

En efecto, divertir y hacer reír es la máxima de la actuación de las comparsas de toros de petate, quienes, en su paso por las calles del pueblo o en los desfiles mismos de carros alegóricos, reproducen todo el tiempo un juego donde, tanto el jinete-caballo como los personajes femeninos y los demás disfrazados, corren alrededor del toro buscando sus peligrosas embestidas. A la manera de un jaripeo imaginario, el jinete-caballo suele representar a un picador que azuza al toro para la lucha, la cual a veces tiende volverse un reto personal entre ambos contendientes que comúnmente se resuelve con los empellones que uno y otro se propinan. El torero, a su vez, suele actuar conforme a la investidura que lo representa, realizando continuos pases para librar adecuadamente la faena, aunque el alcohol, el agotamiento y el número de participantes por lo regular suelen ser factor determinante para que ambos se enfrenten de manera esporádica. La mayor parte del tiempo el toro es provocado por los demás miembros de la comparsa, quienes emulando a los payasos de la fiesta brava, corren a su alrededor evitando que este los envista.

Cuando un toro alcanza a uno de sus contendientes este suele recibir golpes muy duros de la cornamenta que el animal lleva al frente, así como peligrosos empujones que lo arrojan por los suelos en medio de la algarabía popular. Vale la pena destacar, sin embargo, que una parte del tiempo de juego en la que los miembros de las comparsas no enfrentan al toro, es dedicado a representar todo tipo de escenas cómicas ante la gente, las cuales dependen totalmente de quienes las realizan y del estado etílico en el que se encuentren. La gente celebra, así, con risas de júbilo su actuación e interacción con ellos gritándoles y respondiendo sus chistes, los cuales la mayor parte de las veces se centran en contenidos de carácter sexual. Los hombres vestidos de mujer son los que, sobre todo, desempeñan estos papeles cómicos, por medio de los cuales fingen, por ejemplo, un trágico embarazo, buscan al padre de sus grotescos bebes entre la gente, bailan con sus homónimos en licenciosos escarceos o muestran sus grandes senos a alguno de los varones más próximos del público. En 2006 uno de los personajes de una comparsa representó a uno de los candidatos que en ese año contendían por la presidencia de la república mexicana, Andrés Manuel López Obrador, por medio de una máscara que reproducía fielmente al político

tabasqueño, quien además vestía con un impecable traje negro y una corbata de color. Dada la polémica que prevalecía a nivel nacional en ese momento por la justa electoral, y una vez que los medios de comunicación que cubrían el carnaval descubrieron al personaje, este se dedicó a dar entrevistas a cuanto reportero se lo solicitó imitando los discursos de su homónimo, uno de los cuales concluyó abruptamente cuando al reportero se le acercó un impresionante joven vestido de bebé gigante, ya borracho, que también quería aportar comentarios sobre el tema.

Otro interesante contexto de representación de estas comparsas es el que corresponde a los recorridos que realizan por los barrios durante los sábados o domingos de carnaval, en los cuales pueden llegar a verificarse combates con otros grupos. En efecto, si bien el juego anteriormente descrito es el que prevalece en sus recorridos, en los momentos en que se dan los combates entre estas comparsas ambos se focalizan en la lucha a muerte de uno de los dos toros. Alguno tiene que ganar necesariamente y esto se produce después de duras acometidas que terminan destruyendo al más débil o al menos hábil de los contendientes. Cuando esto sucede, por lo regular las comparsas se unen de momento para continuar el juego y también el recorrido.

En resumen, las comparsas de toros de petate constituyen sin duda un singular espectáculo en el carnaval de Tenosique, debido a que en él confluyen cuatro factores particularmente que establecen la diferencia entre este tipo de comparsa y las otras que forman parte de la celebración: cierta libertad sexual inherente a los comportamientos de sus actores; una inversión característica y localizada de roles sexuales; una disyunción de objeto en la que prima el ritual humorístico y la risa por encima del código dancístico y musical; y un principio de combate ritual asociado al drama *per se*. Estos factores marcan una separación importante porque, si bien se fundamentan en una concepción común del espectáculo publico y del *divertimento*, en ellos se encuentra implícito a su vez cierto concepto extremo de lo absurdo, de lo cómico y del ridículo que naturalmente se funde con el del juego dentro del carnaval.

Por último, quisiera referirme aquí, para concluir este apartado, a una última representación del carnaval de Tenosique la cual expresa con toda plenitud, aunque en un obscuro bosque de significados, el vínculo de la población con la historia de la africanía en suelo mexicano. Efectivamente, hablo de una comparsa que habitualmente no se le designa como tal y a la que los especialistas han descrito más como una danza casualmente llegada al escenario del carnaval, que como una manifestación histórica propia de esta fiesta. La Danza de los Blanquitos es una extraña representación que con toda razón no pareciera formar parte de este contexto festivo. No obstante que la gente de la población la asume como propia, no cuenta con mayores explicaciones sobre sus antecedentes ni tampoco sobre su sentido intrínseco. Al igual que las comparsas de toros de petate, la danza de blanquitos es organizada en barrios o escuelas de la población, pero no en todos los carnavales la podemos encontrar presente. Aunque Manuel Bartlet y Wenceslao Camposeco no llegaron a hablar de ella en el pasado, el profesor Felipe Ramírez, folklorista de Tenosique, asumía, en

entrevista con Jorge Priego, que esta danza podía remontarse a principios del siglo XX y que había llegado a la población procedente de Belice o del Petén, Guatemala (Priego, 1986: 1). Desde su punto de vista la danza había sido introducida al pueblo por un inmigrante negro llamado José Pérez, del cual desafortunadamente no brinda mayores datos (*Idem*, 1986: 1).

Cuando entrevisté en 2006 al profesor Ramírez supe que este inmigrante negro era, en su opinión, un trabajador de alguna compañía chiclera o maderera guatemalteca que posteriormente había llegado a laborar a México. Dado que –según sus referencias históricas-- las plantaciones del Petén solían contratar negros que trabajaban como esclavos, esta situación le había hecho pensar que la danza representaba a un par de trabajadores de color que simbólicamente sometían a quienes los habían maltratado y mantenido en situación de explotación extrema. Ese grupo de personajes ataviados con peculiar indumentaria, los blanquitos, dieron precisamente el nombre que hasta nuestros días lleva la representación.

En mi opinión no es fácil concluir que esta danza aluda literalmente a esos episodios a los que él y el periodista Jorge Priego hacen referencia desde 1986, pues si bien los dos personajes negros que aparecen en la representación parecieran ser efectivamente una representación burlesca de un capataz decimonónico y su posible pareja, el resto de los miembros del grupo, los llamados blanquitos, no observan características ni de trabajadores blancos, ni de empresarios madereros o chicleros, y mucho menos llevan los atuendos de los trabajadores negros, indígenas o mestizos de la época.

Desafortunadamente los estudios sobre las representaciones relacionadas con la presencia de antigua población africana en el sureste de México se encuentran muy poco desarrollados como para poder tener un campo contextual más amplio que contribuya a dilucidar el texto narrativo que subyace en esta dramatización ritual. Pese a ello, me parece importante ahondar aquí brevemente en su descripción con el fin de integrar un cuerpo básico de datos que posteriormente permita posibles comparaciones e interpretaciones a la luz de otras perspectivas de análisis.

Al igual que el resto de las comparsas, a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta la danza se efectuaba cada domingo y los tres días de carnaval. Onésimo Villacís, viejo ejecutante de la danza, señalaba en 1988 que él había asistido a Villahermosa junto con otros de sus compañeros del pueblo a presentar a los blanquitos, invitado por Tomás Garrido Canabal. Posteriormente, él organizó en algunas ocasiones la danza en el barrio de Pueblo Nuevo, lo cual dejó de hacer por su edad avanzada y debido a que la gente no le respondía ya tan fácilmente con el compromiso.

En la versión de don Onésimo la danza se jugaba con diez o doce ejecutantes varones adultos, los cuales solían participar por juego y por gusto durante el carnaval. Todos vestían pantaloncillos cortos de color claro, actuaban descalzos y

llevaban descubiertos el abdomen, los brazos y parte de las piernas. En la cabeza se colocaban un interesante tocado de forma cúbica, del cual pendían largas tiras de papel de china multicolor que generalmente caían hasta sus hombros. Una característica que destacaba en su indumentaria era el color terroso de sus cuerpos que se lograba al untarse tierra blanca de la región humedecida con agua. Los danzantes se cubrían con esta argamasa desde los pies hasta la cara, y en su pecho y espalda se pintaban una cruz latina de color negro, que elaboraban con carbón mojado[16].

Junto a este grupo de personajes, a quienes se les identificaba propiamente como los blanquitos, aparecía un hombre de rasgos africanos vestido elegantemente con un saco y un pantalón de media pierna color negro, portando un chaleco o camisa de contrastante color, así como un alto y aristocrático sombrero de copa y una ridícula pipa elaborada con un palito y un bacal de maíz. El negro llevaba además, a la manera de los antiguos capataces y mayordomos, un látigo en sus manos que hacía sonar continuamente a lo largo de la representación. Comentaba don Onésimo que en las viejas representaciones de la danza en las que el participó, solo aparecía un negro al lado de los blanquitos, a los cuales, y sólo con el tiempo, se les sumó una negra con los rasgos típicos de los personajes femeninos que salían en las comparsas de los antiguos carnavales afro caribeños, es decir, pollera larga, blusa amarrada a la cintura y pañuelo en la cabeza, todo en llamativas tonalidades. Ambos llevaban pintado el cuerpo de color oscuro, actuaban con actitud de dominio y mantenían la cabeza siempre erguida para manifestar su liderazgo.

> *Antes era un negro nada más. Ahora últimamente pues ya se disfraza uno de negra pa´ ponerle más emoción. Ese iba pintado de todo el cuerpo y llevaba un morralito aquí terciado (del hombro a la cintura) en donde echaba sus regalitos que le daban en ciertas tiendas en que bailaba uno; porque también uno no cobraba nada: el que tuviera el gusto le daba a uno y el que no pues no. Uno salía nomás pa´divertirse* (Fragmento de un testimonio de Onésimo Villacís, 1988).

La danza contaba con un par de músicos igualmente varones que tocaban una flauta de carrizo y una concha de tortuga, a la cual denominaban tinkul. Con la primera ejecutaban un par de piezas musicales o "toques", como los llamaba don Onésimo, y con la segunda se llevaba el acompañamiento. Cuando los blanquitos realizaban su representación iniciaban la danza bailando en dos líneas paralelas guiados por un monótono ritmo con el cual ejecutaban un sencillo paso brincado hacia delante y después hacia atrás, hasta que cambiaba el "toque" de la flauta de carrizo. Si eran doce danzantes, cada fila se integraba por seis de ellos, dejando un espacio de un metro, aproximadamente, entre uno y otro.

---

[16] En palabras de Jorge Priego, el profesor Felipe Ramírez consideraba que la cruz del blanquito originalmente había sido de color rojo y que esta se hacía con pintura natural obtenida de la planta del achiote (Priego, 1986: 4).

Hay uno que lleva una lanza y otro que lleva una bandera atrás, por sobre las dos filas. La danza dura lo que quiera el de la flauta, pues ese da la salida. Los blanquitos no es cosa de mujeres porque es muy pesado. Hay que brincar todo el tiempo. Uno se cansa porque es puro saltar. Antes no había pavimento, había puras piedritas, era pura grama en las calles y ¡hay, como duele! A las doce del día nosotros los hombres ya no soportábamos las plantas de los pies, porque uno no estaba acostumbrado al zapato. ¿Pa´que vamos a decir una cosa por otra?, uno tiene callo porque estábamos más acostumbrados a andar descalzos. Ahorita ya no, ya nos acostumbramos a lo bueno y ya se nos hace difícil andar descalzos (Fragmento de un testimonio de Onésimo Villacís, 1988)

Al variar la música, los dos punteros de las filas dirigían a sus compañeros para formar igual número de círculos concéntricos dentro de los cuales una fila realizaba desplazamientos circulares levógiros y la otra dextrógiros. Finalmente, al cambio de la música, las dos filas de blanquitos confluían en una sola hilera para terminar así la sencilla danza ante los aplausos de los observadores.

A decir del señor Onésimo, el negro se mantenía al margen de la danza observando que los blanquitos realizaran adecuadamente sus evoluciones, función que realizaba con cierta autoridad. Si los danzantes se confundían o perdían el paso, entonces los corregía para que la representación se concluyera adecuadamente.

Actualmente la danza de blanquitos es considerada en Tenosique como una de las expresiones más tradicionales y características de su carnaval, por lo que el Comité de Festejos ha dedicado un concurso especial durante la fiesta para que esta se mantenga vigente y no sea desplazada por las nuevas y más espectaculares comparsas. En este sentido, ha incentivado a los niños y profesores a organizar danzas en las escuelas para someterlas a concurso bajo el incentivo de algún premio que se les brinda a los ganadores.

Finalmente, quisiera concluir este apartado señalando que en mi opinión hace falta un análisis más detallado de esta representación para determinar el contexto semántico que esta encierra, pues los datos anteriores, aunque nos arrojan pistas para una posible interpretación, no me parecen todavía suficientes para emprender dicha tarea. La danza cumple hoy indudablemente el papel de una comparsa carnavalesca en Tenosique, pero esto no permite aun explicar el sentido general del drama, ni tampoco contestar preguntas tan elementales y específicas como la de ¿quiénes son los blanquitos? ¿cual es su relación con la población negra? ¿porqué portan en el pecho y en la espalda la cruz latina? o ¿cuál es el sentido de su actuación particular? Es necesario, por consiguiente, no sólo abrir otros caminos de investigación, sino también desbrozar el camino de ciertos presupuestos, pues los datos etnográficos solo indican que la danza de blanquitos sigue siendo una veta en bruto todavía por explorar y explotar.

CICLO FESTIVO DEL CARNAVAL DE TENOSIQUE

NOVENARIO | **CUARESMA**

CARNAVAL

RITOS DE APERTURA

- Presentación de las candidatas a reina
- Baile de harina
- Velación de San Sebastián
- Pintadera
- Primer baile del Pochó con la bandera roja

RITOS DE CONCLUSIÓN

- Cambio de banderas
- Recogida de los pasos
- Muerte del Pochó
- Desfile de carros alegóricos y comparsas

ACTIVIDADES CENTRALES DEL CARNAVAL TENOSIQUE

1. Novenario de san Sebastián
2. Proceso de elección de la Reina del Carnaval
3. Proceso de elección del Rey Feo
4. Celebración del Baile de Harina en el pueblo
5. Celebración de la víspera de la fiesta de san Sebastián y el Baile de Harina en el barrio de Pueblo Nuevo
6. Celebración de La Pintadera en el pueblo
7. Celebración de la misa de san Sebastián en el barrio de Pueblo Nuevo
8. Juego o Danza del Pochó
9. Verbenas y bailes populares
11. Representación de farsas populares y bailes de comparsas por las calles
    -Blanquitos
    -Negros
    -Toros de Petate
    - Comparsas diversas
    - Zambas y batucadas
12. Concursos y desfiles de comparsas
13. Concursos de disfraces
14. Celebraciones en los barrios
15. Desfiles de Carros Alegóricos
16. Recogida de los Pasos en el Pochó
17. Muerte del Pochó y quema de Juan Carnaval (ya no se realiza)
18. Paseo de las viudas del carnaval (ya no se realiza)
19. Domingo de Piñata (ya no se realiza)

QUINTA PARTE

LA DANZA DEL POCHÓ

¿QUÉ ES EL POCHÓ?:
algunos comentarios sobre la polisemia del ritual

Hasta ahora el Pochó ha sido definido por los propios pobladores y por sus más constantes observadores de diferentes maneras:

Como un juego carnavalesco
Como un ritual enigmático y antiguo
Como una supervivencia del pasado que hoy se mantiene y perpetúa
Como una danza de carácter prehispánico que actualmente subsiste de manera inexplicable
Como una vieja manifestación de la religiosidad olmeca
Como una representación mítico-precortesiana de procedencia maya o putún
Como una ceremonia de antigua extracción maya-chontal
Como un ritual perteneciente a una desconocida tribu que llegó a poblar el territorio
Como una manifestación de culto a viejas deidades indígenas, entre ellas la del dios Pochó
Como una dramatización esotérica
Como una expresión de los mitos contenidos en el Popol Vuh
Como un hecho cultural exclusivo de Tenosique
Como una celebración que le confiere al carnaval de Tenosique cierta peculiaridad y rareza

Pese a que todas estas afirmaciones resultan por demás interesantes y provocadoras, lamentablemente la mayoría de ellas carece totalmente de sustento analítico, pues ninguna se ha construido sobre la base de un estudio histórico, sociológico o antropológico más o menos detallado. Efectivamente, desde que Bartlet afirmara sin muchos fundamentos que el Pochó era una "ceremonia religiosa" practicada por los "indígenas" "mayas", particularmente los hablantes del "dialecto" "potún", "como parte del culto a sus dioses", y que ésta se seguía practicando en Tenosique sin tener algún paralelo cultural en el resto del área maya, muy poco se ha avanzado en el esclarecimiento de estas aseveraciones y, sobre todo, en el de la trascendencia real que esta manifestación tiene tanto para Tenosique como en el campo de la ritualidad indígena del área maya contemporánea. Paradójicamente, aunque Bartlet nunca se imaginó la importancia que su artículo iba a tener posteriormente, hoy su trabajo se ha vuelto un documento canónico tanto para la población de Tenosique, que a toda costa trata de mantener la representación del Pochó con cierta fidelidad a lo que fue reportado a principios del siglo XX, como para todo aquel que a menudo se acerca a elaborar un nuevo artículo sobre el tema.

Actualmente, y debido a la ausencia de trabajos de investigación histórica en torno a la religiosidad indígena de la zona, me parece que no es posible considerar ni aseverar que el Pochó es una manifestación de carácter prehispánico, ni que tiene un antecedente cultural maya específico, ni que es un ritual exclusivo de Tenosique, ni mucho menos que es una expresión de los mitos cosmogónicos del Popol Vuh. Por lo contrario, considero que, como hipótesis de trabajo, podemos suponer una posible filiación cultural de esta manifestación con los grupos que poblaron la zona (mayas y chontales, sobre todo), pero me parece que es necesario tener presente permanentemente el posible influjo de la plurietnicidad y la multiculturalidad que pesa históricamente sobre la región, lo cual nos obliga a ser sumamente cautos en el proceso de análisis. ¿Era el Pochó un ritual religioso asociado a la cosmovisión de los grupos del área que, por alguna razón de culto o por la fuerza que a menudo tiene el ritual para sortear la historia, se mantuvo en el carnaval como un reducto que posibilitó su subsistencia? ¿Es el Pochó una dramatización de viejos mitos indígenas, particularmente mayas, que ha pervivido en el tiempo gracias a una reproducción fortuita del ritual? ¿Era el Pochó realmente un ritual religioso en sus orígenes? ¿Es suficiente la presencia de los tigres en la dramatización para vincular la danza con los ritos mesoamericanos en torno al jaguar? ¿Cuál era el sentido intrínseco que tenía anteriormente cada uno de los episodios que hoy deja ver la representación? Estas son preguntas que aun nos quedan por contestar.

La ambigüedad de los antecedentes históricos del Pochó, no elimina, sin embargo, el campo de significados que hoy tiene la representación para los miembros de la población. Desde una perspectiva sincrónica considero que el Pochó hoy debe ser definido, en primer lugar, como una representación ritual asociada plenamente a los hechos más generales del contexto festivo del carnaval y, en segundo, como un complejo ceremonial en si mismo, cuyos tiempos, espacios y actividades

mantienen una vía paralela y relativamente autónoma a los del resto del carnaval. Es decir, el Pochó es ante todo una manifestación particular del carnaval de Tenosique, el cual, por su propia naturaleza y antecedentes, le confiere al primero una gama de sentidos de los cuales seguramente el Pochó estaba originalmente desprovisto. Aunque el carnaval de Tenosique no mantiene como constante un principio de exceso y francachela, ni tampoco de frenesí desbordante, al incluir al Pochó entre sus actividades centrales, éste último adquiere una connotación adicional que es la del sentido que pueden adquirir cada una de sus partes, tan solo por participar de una celebración cuyo objeto central es el desencadenamiento histórico de los excesos y la ruptura de lo ordinario (aunque, como hemos tratado de demostrar, el carnaval de esta población en realidad asume tan solo de manera parcial aquella concepción de fiesta basada en la transgresión y la inversión social. Más aún, como podremos observar, cierto concepto de transgresión prevalece únicamente en ámbitos particulares tanto de los hechos inherentes al carnaval en su conjunto, como del Pochó).

Cuando los jóvenes se suman al Pochó y recorren las calles imbuidos en ese misterioso e imponente atuendo de cojó, logran el *summum* de la dilución identitaria, pues el personaje no solo les confiere un nuevo rostro ante la población, sino que permite lograr lo que más se busca en una fiesta transgresora y liberadora: el juego, la risa, la burla, la provocación, la danza, la música, el galanteo, el exceso, el agotamiento, la libación colectiva y, ocasionalmente, un poco de violencia, aunque sea con disimulo. La estructura ritual misma del Pochó contribuye, además, a generar estos estados de fuga, pues durante los recorridos por el pueblo o al final del tiempo de celebración, los jugadores suelen pasar por diferentes estados de excitación, sobre todo en la llamada recogida de los pasos.

El Pochó quizá no era una manifestación del carnaval, pero terminó siendo una de sus partes más importantes, con todo y lo que esto implica. Evidentemente, su proceso de inserción y de asimilación debió de ser totalmente azaroso y fortuito, pero dicha relación impuso un sentido complementario a cada una de sus actividades e hizo que otros seguramente se perdieran. Mucha gente participa en el Pochó con el objeto de integrarse a un acto colectivo similar a un *performance* o a una mascarada, más que a un proceso ceremonial tradicional cuasi religioso. En este sentido, el Pochó permite la transformación provisional de los jóvenes y los hombres adultos, e incluso de algunas mujeres, para sumirse en ese anonimato que a veces se requiere cuando uno desea expresarse libremente o al amparo de una identidad alterna.

La reunión masiva que suele tener lugar en la plaza central de Tenosique el domingo y el martes de carnaval, y que actualmente congrega a varios miles de personas en torno al Pochó, además de ser un momento culminante en el recorrido de cojós, tigres y pochoveras, es igualmente el ápice del juego y la diversión extática no solo para los que bailan en la danza, sino también para quienes rodean a los jugadores, los cuales contribuyen intensamente a exacerbar la catarsis comunitaria. No es casual, por consiguiente, que la gente identifique al Pochó como un juego y a sus múltiples participantes con la denominación de

jugadores. Definir de esta manera al Pochó es reconocer el papel ambivalente que la representación tiene durante la celebración, la cual es asumida por la población de Tenosique ya sea como un auténtico frente de liberación y de disfrute, o como una manifestación pararreligiosa que tiende un puente con un pasado en el que todos intentan reconocerse (aunque este sea difuso y contradictorio).

Por otro lado, y aunque pareciera obvio, vale la pena aclarar aquí porqué el Pochó no es tan solo una comparsa más del carnaval. Haciendo de lado el peso de sus posibles antecedentes, resulta importante observar que el Pochó se caracteriza también porque es una manifestación que no solo involucra simbólicamente al conjunto de la población (la parte que representa al todo), sino que en el marco festivo del carnaval tiene una existencia propia o paralela. Efectivamente, en contraste con cualquiera de las comparsas que habitualmente se forman en los barrios de la localidad, las cuales, como ya lo expusimos con anterioridad, pueden repetirse en varios barrios, la danza del Pochó es vista en Tenosique tanto con la mirada del jugador que la asume como un espacio de potencial diversión, al igual que como un inexplicable ritual que año con año debe realizar la población en su conjunto. El Pochó es entonces un ritual colectivo, de carácter anual, que involucra a toda la población y a visitantes de otras comunidades vecinas, el cual debe ser sistemática e institucionalmente organizado, y desarrollado conforme a los cánones prescritos socialmente.

Visto el Pochó en sí mismo, y conforme a la actitud que la población guarda con respecto a él, es indudable que, si bien los habitantes de Tenosique no cuentan con una exégesis transhistórica sobre los contenidos de la danza, salvo la que en años recientes han empezado a construir a partir de ciertas influencias académicas, de cualquier manera el Pochó es asumido con una actitud hasta cierto punto pararreligiosa y como un ritual dedicado a una entidad abstracta y numinosa, donde prevalecen distintas obligaciones, prescripciones, tabúes y sanciones. El Pochó tiene, así, un tiempo propio, un sistema organizativo que en los últimos ochenta años apenas ha cambiado, ciertos ámbitos de realización que en general son respetados y reconocidos, diversas acciones rituales claramente estructuradas, agentes ceremoniales específicos y una rica historia que se diversifica en peculiares contenidos, según los barrios, las personas y, sobre todo, los jugadores.

Desde un punto de visto lingüístico, no resulta fácil determinar el antecedente específico del término *Pochó*, pues si bien es fácil constatar que el nombre ha formado parte de la lexicografía regional de diferentes lenguas mayences, las cuales, como en seguida veremos, lo definen de distintas maneras, también es posible encontrarlo en el idioma náhuatl, como una expresión cuyo significado resulta de particular interés.[17] En efecto, en el chontal o yokot´an, por ejemplo, la

[17] Desde un punto lingüístico el término pochó no tiene mucho significado para la población actual de Tenosique, la cual hoy no sólo habla el español y se reconoce como mestiza (solo los inmigrantes indígenas recientes hablan alguna otra lengua, particularmente mayence), sino que

palabra *Pochó* ha sido registrada como un término imperativo que significa "¡sácalo!", o como un adjetivo que significa "achatado" (en el caso de que este último vocablo sea *p´ocho*) (Pérez, 1998: 64), además de designar a una flauta de carrizo utilizada en la región de Nacajuca (flauta *Pochó*) con características muy semejantes a las que tiene aquella con la que se ejecuta la danza del Pochó en Tenosique (sobre este punto véase más adelante mi descripción sobre la dotación instrumental de la representación). Particularmente significativo resulta que el Diccionario Chol del Instituto Lingüístico de Verano (1978), incluya entre sus vocablos la palabra *Pochób* para nombrar un "pito" [nombre con el se conoce regionalmente a cualquier tipo de flauta de carrizo] o "carrizo" y, más aun, que se refiera con la misma designación a "personas que participa[n] en la fiesta de carnaval, disfrazados con cueros de tigres y enaguas negras" [¿Existen carnavales en la zona chol que reciban el nombre Pochó o que tengan características de la representación de Tenosique? Es algo que tendrá que determinarse en el futuro por otros investigadores] (ILV, 1978).

El Diccionario K´ekchí- Español de 1979 refiere la palabra *poch* para nombrar un tipo de tamal de masa de maíz cocido en hojas; *Pochóc* como una verbalización que alude a la acción de hacer tamales; *poch´oc* como quebrantar el nixtamal o lo que es quebrantado; y poch´om como "lo que tiene que ser quebrantado o lo que es quebrantado (Anónimo, 1979). Por su parte, *El gran diccionario tzotzil de San Lorenzo Zinacantán* (2007) incluye el término *Pochób* para referirse al "hacha que se usa para sacar las astillas de ocote" y al de *Pochók* para designar a la *juanulloa mexicana* (Laughlin, 1979: 252), mientras que en tojolabal *poch´* es definido como *b´I Chan a´ay yok, lajantik sok ja uk´i, wa snuk´u chik´ jel yak yik´il ja wax milxi, ti´wax tax b´a spatik aj ma b´a slam ak´inte: Smila poch´ja me´juni, Sk´ela poch´ja ak´ixi,* y poch´o como *b mi´ts´ik Jun jekwanel b´a oj yi´ya´teltajel jun takin ma ya´ax sat chenek´ma jun b´ak´ane ixim b´a oj a´xuk eluk ja spatiki: Spoch´o chenek´ja ixuki, Spoch´o ixim ja keremi* (Gómez *et al.* 2000: 142).

Tomás Pérez había hecho notar ya que el *Diccionario Maya Cordemex* alude al término Pochó como "una palabra registrada en la primera mitad del siglo XIX por Juan Pío Pérez, con la siguiente definición: 'un baile vedado, mitotada de indios con sus tunkules´ " (Pérez, 2003: 62). Estos datos resultan de particular importancia pues parecen ratificar la hipótesis de que en el pasado el Pochó pudo haber tenido una presencia regional mucho más amplia, sea como un ritual, como una danza o como una representación dramática en otros contextos del área maya. El mismo *Diccionario Maya Cordemex* pareciera apuntalar este aserto al señalar que hasta la segunda década del siglo XX, en un poblado denominado Tinum había un "baile que se danzó con cantos" bajo el nombre de *Pochób* (Vázquez, 1980: 660). Un dato semejante fue señalado por Georges Reynaud, en 1928, quien, citando al abate Carlos Esteban Brasseur, de Bourbourg, traductor y difusor del Rabinal Achí, en 1862, hizo notar un comentario que este último formuló en la *Introducción* que escribiera al antiguo texto maya: "En Yucatán ---

---

muchos de ellos son descendientes de inmigrantes extranjeros (incluso los que tienen alguna ascendencia maya, han abandonado totalmente la lengua indígena en generaciones anteriores).

indicó entonces el abate---, el *Poc hob* era la danza de los amantes y de los novios: se acostumbra aún y se baila con mucha vivacidad. El *Zayí* o *Tapir* es, por el contrario una danza grave y seria, solo ejecutada por los viejos; llevan palmas en las manos, y hacen reverencias respetuosas al jefe de la orquesta que ocupa el centro del espacio" (Reynaud, 1928, en UNAM, 1979 [1955]: 127). René Acuña, por su parte, da cuenta también de la existencia de una danza denominada *Pochób* en Yucatán, la cual fue referida por Juan Pío Pérez, en su libro *Costumbres, leyendas y tradiciones de Yucatán*, en 1848: El libro, dice Acuña, "Describe algunos bailes y farsas escénicas presenciadas por el autor en su infancia. En Kabah recuerda haber visto los bailes *Balam*, el *Xtob* y el *Zay*, y dice que eran muy diferentes entre sí. También explica que el *Pochób* era un tumultuoso baile de jóvenes, mientras el *Zay*, el más circunspecto, estaba reservado a los venerables ancianos" (Acuña, 1979: 58). De igual forma, Patricia Henríquez señala que entre los quichés, cakchikel, tzutuhil y chirtí de Guatemala también se practicaban danzas como "el Tocotín, el Pochób, el Sayí o Tapir, el Güegüecho o Patzca, la última de las cuales todavía se representa" (2003)[18].

En el mismo *Diccionario Maya Cordemex* la palabra *Pochó* o *Pochób* es analizada conforme a numerosas derivaciones morfofonológicas, las cuales abren un interesante campo de estudio, pues en la semántica del término están implícitos significados que van desde agravio, insulto, maléfico y blasfemia, hasta envilecimiento, desprecio y desacato, además de nociones afines a las de otros

---

[18] Cuando me encontraba concluyendo este trabajo, Ella Fany Quintal, investigadora del área maya peninsular contemporánea, me comentó que recientemente Mary Cen, uno de los miembros del equipo de investigación que coordina, había concluido un ensayo sobre el carnaval de una comunidad de Campeche, en el cual suelen organizarse un conjunto de comparsas denominadas *pochóbes*. Este dato resultó sumamente revelador, pues me confirmó que, efectivamente, este tipo de dramas en el pasado tuvo una mayor difusión en el área maya de tierras bajas, tal y como lo atestiguan las escasas referencias que actualmente tenemos de él, y que, muy probablemente, aun existan algunas otras manifestaciones dramáticas de este corte en comunidades que todavía no han sido estudiadas. Veamos aquí algunos datos del trabajo de Mary Cen:
"Otra de las atracciones del carnaval de Dzitbalché son los pochóbes, esta comparsa esta formada por hombres de todas las edades y en los días de carnaval aparecen 8 comparsas de 10 miembros, aproximadamente. En el carnaval de este año pude observar a un grupo de pochóbes bailando en las afueras del pueblo, eran hombres con ropas de mujer y pantalones, tienen la cara cubierta con un sabucán y otros con un paliacate, su apariencia es desalineada, y saltan y se golpean entre ellos, los acompaña un triciclo con una grabadora y bailan y brincan al ritmo de la jarana y piezas musicales de cumbia". Los datos que reporta la autora indican que estas comparsas se realizaban no sólo para festejar el carnaval, sino para "ahuyentar el aire malo... del terreno, de las cosechas, de la parcela". A decir de una maestra local, estos personajes visten de "malos", de "feos", se ponen "hipiles" y pantalones "ridiculizando al hombre y a la mujer maya", así como capuchas y cosas de paja para espantar: "es como el espantapájaros americano que dicen", "los pochóbes son para espantar al mal"; "salen a bailar a las calles todos los días desde el sábado en la tarde [...] participan en el desfile de bando, el domingo, el lunes y el martes salen a bailar y terminan todos pintados porque ellos si les tiran de cosas y les hacen... porque asustan a la gente [...] son puros hombres y no tienen coreografía, nada más saltan, brincan y se tiran al suelo, hacen como que se están golpeando unos con otros y la música es maya...su jarana y eso bailan, no cantas solo hacen como que te asustan". En *Diario/Reporte sobre el carnaval de Dzitbalché, Campeche*. Proyecto Etnografía, Equipo Península de Yucatán, Línea Procesos Rituales, INAH, 2006.

contextos lingüísticos mayas, como la de despuntado, mellado o deshecho (*Idem*, 1980: 660 y 661).

Finalmente, quisiera referirme a una asociación lingüística que no podemos obviar ni pasar por alto, sobre todo si recordamos la profunda influencia que los distintos grupos de filiación náhuatl tuvieron en la zona antes de la conquista española. Me refiero aquí a la posible relación del término *Pochó* con la palabra náhuatl *Pochótl*, que en la definición de Santamaría es asumida de la siguiente manera:

> (*Del azt. Pochótl./ Ceiba pentandra, Gaertn.) Nombre vulgar con que se conoce, en Méjico, una gran ceiba corpulenta y bella, como la ceiba típica, de la cual se diferencia solamente porque produce un algodón amarillento, menos blanco que el de aquélla, pero igualmente brillante. Como todas las bombáceas, es propia de las tierras cálidas del trópico* [...] *El nombre casi se ha hecho genérico para designar las ceibas* (Santamaría, 1988c [1942]: 505).

Remì Sinëon, por su parte, en su *Diccionario de la Lengua Náhuatl o Mexicana*, se refiere al *Pochótl* en el siguiente sentido:

> *S.[Bombax ceiba], árbol hermoso y grande, de cuyas raíces se sacaba un jugo que se utilizaba como febrífugo (Hern.). Proporciona una excelente madera para la construcción <Pochóte>. En s.f. Pochótl significa padre, madre, jefe, gobernante, protector (Olm.); ma ihuicpatzinco tihuian in tlatoca cihuapilli, in ma yuhqui Pochótl, ahuahuetl, ma itlaltzinco titocehualhuican (Car.), situémonos cerca de nuestra reina, es un Pochótl, un ahuehuete, pongámonos a su sombra* (Sinëon, 1977: 389).

Pero, ¿por qué traer esta definición a nuestras discusiones? Sin el ánimo de querer forzar una asociación injustificada, quisiera comentar que el contexto de relaciones interculturales que ha prevalecido históricamente en la región de Tenosique, no nos permite afirmar que el vocablo Pochó tenga antecedentes esencialmente mayas. Por el contrario, es ineludible observar que las connotaciones nahuas del término *Pochótl* sugieren también una mayor cercanía con los contenidos de la propia representación dramática al poner de manifiesto, por ejemplo, el elemento vegetal al que hace alusión el nombre (ceiba o Pochóte), o el carácter sagrado que este árbol tuvo en suelo mesoamericano (como bien sabemos, esta relación semántica aun prevalece entre algunos grupos mayences del área). ¿Existió en el pasado algún elemento mítico o religioso que vinculara al Pochó con los contenidos aludidos en esta última definición y que hoy ya no podemos observar claramente? ¿Es la ceiba sagrada y todas las representaciones míticas asociadas a este elemento una parte subyacente del olvidado discurso religioso sobre el que antiguamente se sustentaba el Pochó? Evidentemente, la posibilidad de que esta vertiente de análisis tuviera mayor sustento daría un estrepitoso giro de timón a nuestras actuales indagaciones y a muchas de las posibles conclusiones, porque nos permitiría identificar un contexto religioso de origen para la representación, sin embargo, hasta el momento nadie puede aportar

más datos al respecto, por lo cual necesitamos mucha cautela para encaminar cualquier posible inferencia o conclusión.

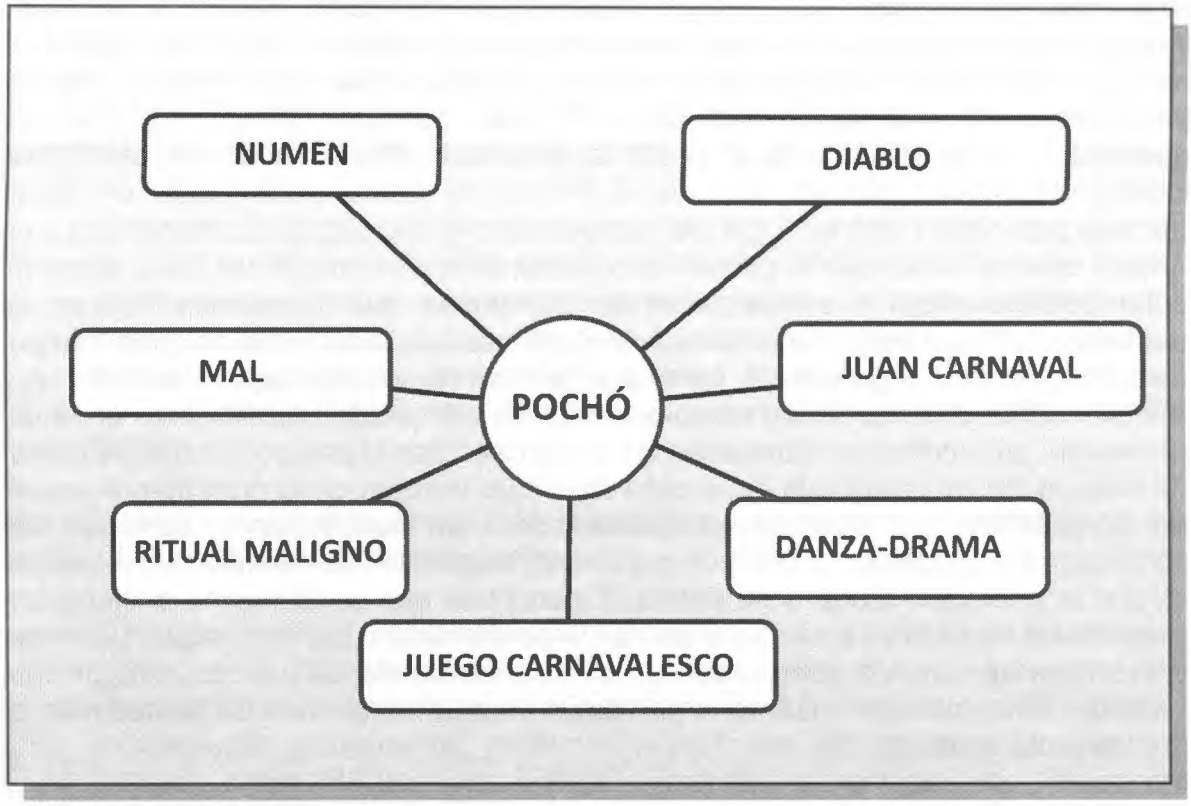
Pero más allá de este nivel de significaciones, es importante mencionar otro que interpela fundamentalmente a las representaciones populares y que se construye en el ámbito de una discursividad multideterminada por la vida cotidiana, por la permanente reconstrucción del conocimiento, por las emociones mismas generadas en la práctica ritual y por la dinámica generativa de las creencias locales. Habíamos hablado de que el Pochó es hasta cierto punto un ritual parareligioso que tiene su lugar de reproducción y recreación permanente en el ámbito de una fiesta que la población considera hasta cierto punto laica, ajena al culto católico oficial o a cualquiera de los demás que prevalecen hoy en la población[19]. Y que es un ritual ajeno a la lógica de la discursividad del gran tiempo de la religiosidad hegemónica, pero que se inscribe en ella bajo el velo de una relación contradictoria, donde no sólo es sancionado positivamente como un ritual necesario, sino como un ritual riesgoso y marcado por el peligro. Desde mi punto de vista el Pochó alude a la dimensión ritual que irrumpe en el gran tiempo anual de la población, el cual se estructura como un contradictorio complejo de continuidades paralelas (o tiempos paralelos), según sea la dimensión del tiempo al que la población aluda o se remita. Es un ritual que en sí mismo encierra un viejo drama basado en una modalidad de la confrontación del tigre-jaguar y ciertos personajes humanos o semihumanos, en un contexto donde fuerzas antagónicas basadas en el mal amenazan a la población durante un periodo de tiempo más o menos prolongado.

Efectivamente, el Pochó surge cada año en el imaginario colectivo como un rito parareligioso donde se cree que el mal es liberado, el peligro se hace presente y el temor se instala en lo más profundo de las conciencias. Según el sector social del que se trate, el Pochó, además, emerge como una entidad polisémica que lo mismo es representada en su carácter numinoso, sobrenatural y misterioso, o bajo una supuesta condición de deidad (algunos, los menos, afirman, por ejemplo, la existencia de un dios Pochó) o entidad sobrenatural. Así, mientras que para una parte de la población el Pochó es tan solo un juego carnavalesco, divertido y secular que se entrecruza con la transgresión social y con el quehacer festivo de mesurados excesos (previo a la cuaresma), para otros es la substanciación del peligro, de lo pernicioso y de lo sagrado, es decir, la concreción de un ritual ciertamente maligno en el que el diablo mismo pasea simbólicamente por las calles (por supuesto que no es casual que esta figura tenga una representación materializada en los personajes de diablos que recorren las calles durante la danza, incluidos los mefistofélicos cojóes que portan caretas de enigmáticos demonios).

---

[19] La mayoría de la población de Tenosique es católica pero, como sabemos, en las últimas décadas se han diseminado en todo el sureste mexicano, sobre todo en Chiapas y Tabasco, una gran cantidad de grupos religiosos de filiación protestante que han transformado radicalmente el mapa de la religiosidad institucionalizada en la zona, lo cual es posible también observar en las comunidades de la Cuenca Baja del Usumacinta.

DIMENSIÓN SEMÁNTICA DEL POCHÓ



El Pochó indudablemente tiene un carácter numinoso, enigmático e inefable para la población, frente al cual la gente no tiene muchas explicaciones ni sensaciones claras: es, evidentemente, un ritual, es una representación o drama, pero también es algo que está más allá de las palabras y que generalmente no se desea identificar o asociar plenamente con el mal o lo diabólico, aunque esta relación prevalezca como sustrato del ritual y la conciencia. Sin embargo, cuando se mata al Pochó al final del carnaval esta acción se simboliza explícitamente con el acto de expulsión del mal de la población en una última danza que se realiza en torno a una hoguera, así como en la quema de una efigie que lo representa, aunque esta sea llamada Juan Carnaval. En la sucesión sintagmática de la fiesta el monigote o efigie antropomorfa definitivamente es la substanciación final del Pochó, de "algo" ambiguo e informe que durante uno o dos meses ha estado presente en la localidad, de aquello que generalmente se identifica como "la danza", pero que al final emerge como un recordatorio de que el mal también tiene cuerpo y, más aun, forma humana. En estos términos el Pochó, además de ser un espacio de lo numinoso, lo sobrenatural, lo misterioso y de lo demoníaco, es la representación y substanciación misma de lo que se teme, de lo liminal, del peligro y del juego cotidianamente prohibido.

En síntesis, no toda la población piensa y vive el Pochó de la misma manera. Más aun, no todos comparten las mismas creencias ni todos conocen los diversos aspectos que el Pochó internamente encierra. Para unos es una danza lúdica y enigmática que les brinda un peculiar sentido de pertenencia comunitaria, un espacio de liberación social y una identidad en torno a un difuso e impreciso pasado indígena; para otros es un complicado ritual que implica cierta devoción, comportamientos específicos, normas y sanciones, formas particulares de participación y un excesivo gasto de energía. Por lo regular, la gente vive de manera más directa uno u otro perfil de la representación, y sólo algunos se encuentran permanentemente en ambos lados. Lo que si es común a todos los sectores es que, aunque de una u otra manera comparten siempre con absoluta intensidad cualquiera de sus rostros, a ninguno de ellos les preocupa reproducir una manifestación cultural de la cual en lo general desconocen la profundidad de su sentido.

LA EXÉGESIS ETNOHISTÓRICA Y ARQUEOLÓGICA:
una revisión crítica de fuentes

Si bien Manuel Bartlet aventuró sin mucha fortuna algunas aseveraciones sobre los antecedentes históricos del Pochó, por otra parte tuvo la virtud de reconocer que la información con la que contaba sobre este complejo ritual no le permitía construir una interpretación sobre los contenidos visibles del drama. En tal medida asumió exponer tan solo una breve descripción sobre los aspectos principales de la representación, dejando para otros investigadores la tarea de profundizar en la exégesis de esta manifestación.

Desde 1926 a la fecha el trabajo de Bartlet ha sido una referencia obligada en todos los artículos que se han escrito en torno al Pochó, los cuales, no obstante que algunos de ellos han sido elaborados por investigadores del campo antropológico, casi todos han sido publicados fundamentalmente en revistas de divulgación masiva o se han quedado en documentos institucionales internos.

El reto de construir una interpretación sobre este interesante ritual fue retomado a partir de 1980, fecha en la que el antropólogo Roberto Williams visitó la población para elaborar un pequeño documento encargado por una revista de circulación nacional. A partir de entonces empezaron a surgir algunos textos cortos en los que, además de aportar datos sobre el desarrollo de la representación, se dieron a conocer exégesis sucesivas no solo sobre sus supuestos orígenes sino también en torno a su trama narrativa. Paradójicamente, la trascendencia de estos trabajos no se manifestó propiamente en el terreno de la discusión histórica o antropológica, pues ninguno fue presentado en los foros académicos, sino principalmente en el ámbito comunitario mismo, dentro del cual poco a poco se empezaron a construir interpretaciones o explicaciones populares sobre los antecedentes y el sentido del Pochó.

Como mencionamos en apartados previos, la población de Tenosique es el resultado de una amplia mixtura cultural que con los años desterró de su ideología social el sentido de pertenencia a un grupo étnico específico y, por consiguiente, su sentido de indianidad. Por el contrario, hoy los habitantes de Tenosique se reconocen como una población no indígena, lo cual es perfectamente evidente para cualquiera que visite esta ciudad, aunque con ello no niegan sus posibles filiaciones culturales anteriores. La necesidad de construir un discurso sobre un pasado histórico memorable, en el cual se busca realzar la veta indígena maya, ha hecho que los tenosiquenses integren, sin embargo, una exégesis sobre su pasado, en la cual cada vez están más presentes los argumentos vertidos desde la academia.

Siendo el Pochó una manifestación de posibles antecedentes indígenas (cualquiera que estos hayan sido), y dado el acceso que los habitantes de la ciudad han tenido a los artículos que se han difundido, con el tiempo se han terminado por construir distintas versiones populares que tratan de explicar no

solo las características inherentes del ritual del Pochó, sino, hasta cierto punto, su propia historia local, la cual se ha impregnado de un verdadero halo de misticismo.

Cuando uno trabaja en la población no resulta difícil encontrar personas que ofrezcan a los visitantes relatos sumamente abigarrados sobre la representación del Pochó, en los cuales no solo se encuentran mezclados los datos de los distintos autores, sino interpretaciones propias de los mismos narradores, así como extrapolaciones de carácter esotérico. La página web denominada *Tenosique. com*, que sirve a la población para desarrollar un poco de vida social por medios electrónicos, es un ejemplo de esta tendencia a difundir textos elaborados sin ningún rigor argumental, los cuales son conformados a partir de materiales escritos por otras personas, sin que siquiera se les aluda o por lo menos se les cite. Tal situación puede apreciarse claramente en su sección destinada a la Danza del Pochó, la cual contiene información poco sistemática, además de confusa.

Pero, si bien podemos afirmar que muchas de las abigarradas exégesis de la población han terminado por conformar verdaderas ficciones literarias o extraños trasuntos históricos, también debemos de reconocer que en parte esto se debe a que la misma información que ha sido proporcionada por los especialistas adolece de profundos errores tanto de carácter histórico como etnológico. Efectivamente, el seguimiento detallado de los principales textos que se han escrito para documentar lo relacionado con el juego del Pochó permite realizar una deconstrucción del proceso mediante el cual dichos textos han contribuido a diseminar opiniones y datos poco consistentes y, a menudo, mal fundamentados.

La mayoría de estos trabajos han intentado dar explicaciones históricas sobre la representación ritual sin llevar a cabo, por ejemplo, un esfuerzo mínimo por ahondar en las fuentes documentales de épocas anteriores. De esta manera, no solo han realizado afirmaciones temerarias, sino que han creado una innecesaria nube de humo sobre un conjunto de hechos sociales que requieren otro tipo de explicaciones. Lo mismo podemos afirmar respecto a la semántica que encierra el mismo proceso dancístico, al cual se le han atribuido significados totalmente improbables o metodológicamente incorrectos. Dicho en otras palabras, desde 1926 hasta la fecha ha persistido en el ánimo de los investigadores la tentación de explicar el Pochó por una vía etnohistórica o arqueológica, sin que hasta el momento se hayan trazado verdaderas rutas de investigación en cualquiera de los dos sentidos.

Roberto Williams, por ejemplo, visitó Tenosique en 1980 para describir la representación a partir de un conocimiento personal y directo del carnaval. Derivado de esa estancia de trabajo de campo elaboró un pequeño artículo en el que no solo describe algunas de sus principales características, sino que afirma, a partir de una somera comparación, que la antigüedad del Pochó puede remontarse hasta el periodo Olmeca:

Este juego o danza del Pochó es la única en el país de clara filiación olmeca, por el papel que desempeñan los tigres, es decir, los míticos jaguares olmecas. La danza se ha conservado con pocas variantes en Tenosique, debido, en gran parte, a la situación geográfica de esta población ribereña del río Usumacinta que limita con Guatemala (Williams, 1980: 48).

Williams da por hecho que la existencia de un personaje en el Pochó como el tigre y la realización de esta representación en el contexto del área maya implican una operación mecánica de asociación histórica y de reproducción cultural ininterrumpida producto del supuesto aislamiento regional de la población. Por supuesto, no hay nada más alejado de la realidad que esto último.

En este mismo artículo, Williams brinda, además, la versión de un mito cuya difusión no se encuentra realmente generalizada entre la población de Tenosique, el cual no solo habla de una tribu antecesora que huye de la crueldad de su dios en un tiempo impreciso, sino también de un viejo culto al dios Pochó, el cual es identificado con el diablo:

En cuanto al significado de la voz Pochó persiste la creencia de que quiere decir diablo. Los nativos de Tenosique cuentan que una tribu primitiva llamada cojó era hostigada frecuentemente por el dios maligno Pochó. El grupo luchaba tenazmente para destruir el poder de esta deidad del mal; para ello se servía de las antiguas vasallas del Pochó: las pochoveras que se habían unido a la tribu a causa de la crueldad de su señor. Este, viéndose abandonado, salía a buscar nuevas mujeres.

La tribu en cuestión aprovechó el abatimiento y la soledad del Pochó y, en compañía de las pochoveras, sale a buscarlo. Los rastreadores llevan consigo varios tigres que les servirán para atacar al dios. La peregrinación dura varios años, pero no se habla del desenlace; solamente se dice que el dios Pochó se pierde en la inmensidad de las aguas del Usumacinta para regresar al año siguiente. Esto acontece el martes de carnaval.

En nuestro país son muchas las danzas que han perdido su sentido original. La forma ha llegado a predominar sobre el fondo. Afortunadamente, esto no ha sucedido con la danza del Pochó, que ha llegado hasta nosotros como una herencia de la cultura olmeca (Williams, 1980: 49-50)

Con todo lo interesante que puede resultar la existencia de un mito de esta naturaleza, es importante señalar que ni éste es de conocimiento general, ni tampoco es factible determinar ahora que tanto ha encontrado eco en algunos pobladores, a partir de su difusión impresa. Considero más bien que este relato es un caso atípico dentro de la narrativa que prevalece en torno a la representación, el cual, sin embargo, por su rareza, vale la pena tenerlo en consideración como parte del material que debe ser analizado particularmente.

La versión de Roberto Williams es exactamente igual a la que el señor Druzo Ramírez diera a conocer en su monografía sobre la ciudad de Tenosique al final de la década de los setenta, no quedando claro quien de los dos en realidad recabó este relato, ni si éste verdaderamente tuvo un origen popular. Para Druzo Ramírez, sin embargo, el Pochó más bien tiene un antecedente maya que, sin decir cómo llega a dicha conclusión, es propio de su natal Tenosique:

> *El Pochó es una danza de origen Maya, autóctona del Municipio de Tenosique, Tabasco, que la gente ejecuta en carnestolendas, tiene su origen en la fundación misma de Tanab-Cité hoy Tenosique.*
>
> *Antes de describirla haremos síntesis de la que significa: Una tribu primitiva "El Cojó" ha sido molestada por un dios maligno, "El Pochó" la tribu trata de destruir el poder de éste cuyas vasallas o pochoveras han hecho causa común con el Pochó, obligadas por la maldad del Dios. Estas lo abandonan y el Dios viéndose abandonado deja sus reales para buscar nuevas vasallas o ver de qué manera reconquista las anteriores. La tribu aprovechando el abatimiento momentáneo del Dios jura peregrinar con las pochoveras hasta encontrarlo y matarlo; pero antes han cazado y domesticado tigres que harán las veces de perros de caza (presa) y los servirán tanto en las luchas contra El Pochó, como para procurarse alimento con la caza.*
>
> *La peregrinación es larga y tienen que buscar estaciones de varios años (esas estaciones serán representadas por las casas en las que bailen)... Pero digamos algo del momento de disfrazarse para luego explicar la danza y con ella terminar la leyenda* [...] (Ramírez, s.f.: 16)

Parcialmente distinta a la versión de Roberto Williams, sobre todo en cuanto a su forma narrativa, el relato de Druzo Ramírez deja ver, además, su convicción de que la danza del Pochó tiene un correlato directo con el mito que nos presenta. En estos términos, la danza es la representación de una historia sagrada que el pueblo de Tenosique desarrolla cada año en medio de un escenario festivo de carnestolendas, el cual es asumido como un verdadero ritual religioso cuyo sustrato temático es la confrontación de un antiguo pueblo indígena con su dios principal, el Pochó, al cual abandona.

Dado que Druzo Ramírez como Roberto Williams omiten señalar en general la fuente de su trabajo, y dado que esta versión no la hallamos presente en los datos que Bartlet nos aportara sobre la representación, ni tampoco encuentra paralelo en ninguna otra variante de la narrativa popular comunitaria, he considerado pertinente asumir cierta distancia y reserva con respecto a estos materiales en tanto que no tengamos alguna certidumbre sobre su originalidad real en el contexto del poblado.

Por otro lado, y posteriormente a estos trabajos, a mediados de la década de los ochenta, Leticia Rivera, investigadora del Instituto de Cultura de Tabasco, dio a

conocer un pequeño documento en el que, al igual que sus predecesores, brinda una descripción somera del juego del Pochó, tal y como éste se llevaba a cabo en 1986, así como un breve análisis en torno al mismo, como parte de los actividades de estudio que realizaba entonces en el II Seminario de Investigación de la Danza, dirigido por Jas Reuter. Derivado de su experiencia de investigación y, sobre todo, convencida también de que el Pochó era una dramatización de ciertos mitos de los antiguos mayas, no dudó en establecer un parangón entre esta representación y la narrativa que encierra el Popol Vuh, pues consideraba que los personajes de la danza tenían claros antecedentes prehispánicos.

Desafortunadamente, y sin mediar explicación alguna en su ensayo, Rivera identifica a los personajes de la representación con algunos seres mitológicos del famoso libro sagrado, además de afirmar que estos supuestamente tenían como entidad reverencial al dios Pochó. El texto se convierte, así, en una mixtura de ideas poco claras, que pasan por alto preguntas básicas sobre los antecedentes históricos de la representación, sobre los procesos culturales inherentes a la transmisión oral del conocimiento y, particularmente, sobre la propia estructura ritual de esta inobjetable dramatización:

> [*El juego del Pochó es una*] *danza-drama de carácter mítico, mágico y lúdico que conserva rasgos prehispánicos por su indumentaria, música, danza, tema, argumento, etc., y aunque actualmente es guardada por un grupo cultural mestizo, en este lugar hubo asentamientos de las culturas: Olmeca y Maya, además del Zoque y Chontal y aun cuando no podemos precisar a qué grupo cultural pertenece, si podemos dar constancia de su origen prehispánico debido a los personajes que intervienen en el juego, que son: Pochoveras (doncellas de las flores o vasallas del Dios Pochó) que son las encargadas de conservar el copal encendido y vigilar el templo donde este dios esta representado. Ellas reciben el encargo de los Cinco Señores para que bajen a la tierra y ayuden a los tigres que están siendo vencidos y para cumplir su cometido surgen entre flores en el sitio de la batalla como se verá más tarde. Los Cojóes son los hombres de maíz (que en el juego representan a los hombres de madera) y los Tigres (Príncipes Balam o Jaguares, que son representantes de los Dioses en la tierra), más el dios Pochó (dios del bien y del mal), que no se ve pero esta presente en todo el juego y en los jugadores. Esto podemos saberlo debido a la leyenda de los Cojóes que nos narra cómo sucedieron los hechos* (Rivera, 1986 ms.: 1-2).

Basándose en un testimonio que aparentemente le proporcionaron en 1983 un par de ancianos del poblado de Tenosique llamados Cosme López, de 77 años, e Isabel Cámara, de 102, Leticia Rivera establece, además, una serie de relaciones entre los personajes del Pochó, los seres mitológicos del Popol Vuh y ciertas deidades ancestrales, sin distinguir los niveles específicos del análisis ni la manera en que se surgen las correspondencias entre ellos.

Los cojóes –nos dice en su documento-- *son criaturas superiores de la naturaleza en quienes los dioses han depositado rasgos positivos y negativos; el dios maligno llamado Pochó ayuda a los hombres de madera para que no sean destruidos porque los dioses mandaron a los tigres (príncipes-Balam) para eliminarlos; en varios combates salen victoriosos a veces los cojóes, a veces los tigres; el grupo de pochoveras actúa ambiguamente, primero como enlace entre Pochó y los seres terrestres y, después, como elemento mediador entre cojóes y tigres* (Rivera, 1986 MS.: 4-5).

Y más adelante agrega:

Al recoger sus pasos desandan su vida de actos reprobables, y destruyen a la vez dentro de sí mismos al dios Pochó. Lo cual se simboliza en el recurso de quitarse las máscaras en el mismo sitio, de ir arrojando en una carrera por varias calles las vestimentas vegetales que constituyen la indumentaria de los cojóes. Se trata, así, de un retorno a la inocencia mediante un acto de purificación (Rivera, 1986 ms.: 5-6).

Finalmente, comenta:

Aun cuando no hemos encontrado en la mitología Maya una deidad de nombre Pochó, la transmisión colectiva del juego, su organización, los instrumentos musicales que intervienen, la reiteración de las escenas de danza y el atuendo de los cojóes no tienen, que sepamos, antecedentes europeos, salvo algunos como los sombreros de palma y, en el caso de las pochoveras, las blusas y faldas.

La indumentaria tan vegetal de los cojóes, la presencia de los tigres y los combates entre grupos de personajes, permiten reconocer un claro parentesco con los mitos de creación del hombre entre los Mayas, tal como se narran en el Popol Vuh, donde aparecen los dioses, los balam (jaguares) y los diferentes hombres que experimentalmente son creados por los dioses (hombres de barro que se resquebrajan, hombres de madera de corazón muy duro, y finalmente hombres de maíz que por su inteligencia pueden significar una amenaza para los mismos dioses (Rivera, 1986 MS.: 6-7).

No obstante las diferentes inconsistencias que el texto y la investigación muestran reiteradamente, el documento de Leticia Rivera ha sido uno de los trabajos que más han influido entre maestros, investigadores, periodistas y población en general, pues sus argumentos han sido multicitados desde entonces, ya sea en los medios de comunicación, en la conducción de las actividades del propio carnaval de Tenosique, entre escolares y docentes e, incluso, en documentos que han sido elaborados por algunos escritores que, dadas sus indudables carencias, han firmado como autores de tales conceptos. "Los hombres de madera", "los hombres de maíz", "los hombres de barro", las "doncellas de las flores" y los tigres, jaguares o "balames" se han convertido en un *leit motiv* dentro de un discurso

popular incomprensible que no busca la razón en sus premisas sino una justificación para refrendar la riqueza de una herencia cultural maya, basada en la ambigüedad de su significado.

Para terminar este comentario he incluido aquí el relato popular al que Rivera alude en su texto, el cual fue narrado por los dos ancianos ya mencionados, documento en el que es factible observar nuevamente una indudable presencia de contenidos legendarios provenientes del Popol Vuh, creencias populares presuntamente contemporáneas sobre la existencia de un dios Pochó y pasajes que tan solo existen en el testimonio de ambos narradores. Frente a este contexto discursivo, resulta importante preguntarse ¿cómo pudieron integrarse todos estos datos y episodios en el relato de ambos personajes sin que el resto de la narrativa popular o testimonial de la zona los registrara paralelamente?

Leyenda de los cojóes

Cuando los dioses crearon el mundo crearon también al hombre y entonces hicieron un hombre de barro que se resquebrajó, pero luego hicieron uno de madera que sobrevivió, más su corazón era tan duro, que irritó a los dioses y decidieron destruirlo. Entonces los hombres de madera huyeron y los dioses llamaron a los Príncipes-Balam y los enviaron a la tierra a destruir a los hombres de madera. Balam descendió con sus siete hermanos y cada quien con su ejército por separado comenzó la tarea; hubo luchas encarnizadas, hasta que los hombres de madera idearon cómo apaciguar a los tigres.

Sacrificaron a un joven guerrero en una ceremonia y con su cuerpo formaron la caja que cubren con la piel de venado para darle resonancia, después con carrizo y cera virgen de la montaña forman un pito, cuando el tambor de caja y flauta de Pochó ya están listos, piden ayuda al dios Pochó quien convierte a los instrumentos en mágicos y les dice que esperen siete días y siete noches y la séptima con luna llena salgan a luchar acompañados de sus instrumentos, a los que no deben dejar de tocar en toda la batalla.

Así se hizo y la música surtió el efecto deseado haciendo que los tigres bailaran en vez de pelear, pero los hombres de madera fascinados ante los movimientos tan armoniosos, decidieron jugar con ellos antes de matarlos con sus cerbatanas, tomando lianas con las cuales hacían caer a los tigres, causando la hilaridad de sus compañeros, primero los cansarían para después matarlos, cuando estaban a punto de lograrlo se dieron cuenta que los músicos habían dejado de tocar; de pronto, el pito y el tambor, dejaron salir una extraña melodía que hizo surgir a las doncellas de las flores o pochoveras, las que protegieron a los tigres cubriéndolos con sus banderas rojas. Los tigres se recuperaron y vencieron a los hombres de madera, reuniéndolos en un claro de selva y los entregaron a los dioses quienes decidieron convertirlos en árboles, cubriéndose así la tierra de bosque.

Los dioses crearon después al hombre de maíz, cuya destreza e inteligencia era de su agrado, pero el dios Pochó, aliado de los hombres de madera, los veía con rencor; y un día que ellos salieron de cacería bajo a la tierra para convencer a mujeres y niños, para que realizaran una escenificación de los sucedido a los hombres de madera, para con ello agradar a los dioses; las mujeres aceptaron pero ellas contaron a los hombres de maíz lo sucedido. Ellos preocupados lo consultaron con los Cinco Señores, quienes vieron en esto una trampa, pero como el Pochó era un dios poderoso, los demás dioses aconsejaron a los hombres celebrar una vez al año a los antiguos hombres de madera, vistiendo como ellos y bailando y tocando su música sin parar, sin tomar alimentos y al finalizar la fiesta deberían regresar sus pasos por todos los lugares recorridos y quemar la indumentaria usada, porque de lo contrario quien no cumpliera lo señalado, sería cobrado como víctima por el dios Pochó (deidad del bien y del mal, el que tiene la mitad blanca y la mitad negra) (Rivera, 1986 MS.: 8-10).

Un trabajo distinto es el que presentó Tomas Pérez Suárez en la revista *Arqueología Mexicana* en 2003, en el cual encontramos datos de interés para documentar posibles relaciones históricas que pudieron existir entre la representación del Pochó y ciertas manifestaciones rituales e iconográficas del poblado de Palenque. Desafortunadamente, su inclinación por articular apresuradamente una tesis conclusiva sobre los antecedentes del Pochó, lo llevaron a realizar distintas aseveraciones totalmente insostenibles que tan solo contribuyen a hacer más densa la cortina de humo que se ha creado en torno a este ritual. Efectivamente, al igual que los demás autores es partidario de la tesis prehispanista que trata de ver la continuidad de la representación a lo largo de los siglos. Lamentablemente, y con muy poca fortuna en la demostración, Pérez deriva esta conclusión de una asociación de datos totalmente inconexos e incompatibles, que parten de la definición misma del vocablo Pochó. Luego de referir la connotación del término que brinda el Diccionario Maya Cordemex, la cual a mediados del siglo XIX aludía a un "baile vedado" o "mitotada de indios con sus tunkules", asume que por tal hecho es factible afirmar que "la danza es de origen prehispánico pero que sin duda fue reelaborada y readaptada en tiempos coloniales y especialmente, al menos en el caso de Tenosique, después del descubrimiento de la zona arqueológica de Palenque, en 1784" (Pérez, 2003: 62).

Siguiendo con su artículo, más adelante hace notar un dato verdaderamente interesante para la reflexión histórica sobre la danza que es el hecho de que uno de los personajes de la representación, con todo y su atavío de tigre, mantiene grandes paralelismos con la imagen de los jaguares representados "en numerosas vasijas mayas del periodo Clásico, en el *Códice de Dresde* y especialmente en una jamba del santuario del Templo de la Cruz en Palenque" (Pérez, 2003: 64). Para respaldar su afirmación muestra tres ilustraciones de igual número de jaguares que aparecen en las vasijas mencionadas y en la "lámina 8 del *Códice de Dresde*", que muestran una flor en la cabeza de cada felino (a quien el autor se

refiere como "patrono del inframundo"), tal como acostumbran llevar hoy los tigres del carnaval de Tenosique, siendo parte de su indumentaria característica. Este rasgo también aparecerá en la representación iconográficas del "dios L" que se encuentra grabado en "la jamba este del Templo de la Cruz en Palenque", como parte del tocado que el personaje lleva en la cabeza (*Idem*, 2003: 64).

Imágenes aludidas por Tomás Pérez (2003), pp 62-67.

Indudablemente, el hallazgo no deja de llamar la atención por los posibles contenidos que podrían estar presentes en un rasgo tan particular del felino de Tenosique, el cual podría ser, aunque de manera totalmente hipotética, un elemento de proyección hacia el pasado de, por lo menos, uno de los personajes del juego del Pochó. La polisemia que rodea a la figura del jaguar o del tigre en Mesoamérica, nos obliga, sin embargo, a ser prudentes con las representaciones

contemporáneas de estos felinos, pues sus rasgos asociados evidentemente se han retroalimentado de manera permanente según el contexto cultural del que se trate, lo cual nos enfrenta por supuesto a rasgos constantes o invariantes que se han reproducido a lo largo del tiempo, pero también a prestamos, sustituciones, diluciones, variantes o resemantizaciones en sujetos, objetos y relaciones. Desde mi punto de vista, la presencia de este elemento en el Pochó, al igual que los vocablos que designan al ritual en su conjunto, al personaje masculino del cojó o al instrumento musical que este mismo porta todo el tiempo en su manos (el shiquish), forman parte de una estructura de relaciones que se sirve de elementos particulares en permanente transformación, algunos de los cuales mantienen una apariencia y un contenido primigenio, mientras que otros han ido cambiando en razón de la vigencia general y la necesidad de reproducción que ha tenido la manifestación en cada tiempo y espacio específicos. Siguiendo estas premisas, si bien la figura del Tigre y el resto de los elementos mencionados pueden ser mudos testigos de una antigüedad posible de la representación, desafortunadamente carecemos de los bases para poder ir más allá en cuanto a la semántica de la misma, pues, además de que ésta por lo regular se construye y reconstruye generalmente en razón de una gran cantidad de variables diacrónicas y sincrónicas, los elementos identificados pueden corresponder a diferentes épocas y culturas aun no determinadas. En concreto, ¿es suficiente la afinidad que aparentemente se observa entre el tigre de la representación y los jaguares arqueológicos para poder afirmar que la representación del Pochó en su conjunto es una manifestación ritual de carácter prehispánico? En mi opinión, me parece que no es posible y que no vamos a tener respuestas, asociaciones e inferencias adecuadas hasta que no se emprendan investigaciones específicas de tipo etnohistórico.

Por otra parte, Tomás Pérez Suárez no pudo dejar de sucumbir ante el encanto y la tentación de la exégesis "creacionista o fundacionalista" al afirmar, páginas más adelante, y otra vez de manera conclusiva, que la danza descrita por él en párrafos anteriores ("lo escenificado") en general tiene el siguiente significado:

> [...] *representa un momento de armonía previo a un conflicto; viene luego el ataque de los tigres y el exterminio de los hombres de madera, con el consiguiente caos, y, en un tercer momento, se regresa nuevamente a la armonía. Esto recuerda el mito de los cinco soles, especialmente el exterminio por jaguares de los gigantes que habitaron el nahui océlotl (4 jaguar). También se asemeja a la destrucción de los hombres de madera por las fieras del monte, según el Popol Vuh. En fin, se trata de una danza que coreográficamente simboliza la destrucción de un mundo anterior y la regeneración de un mundo nuevo* (Pérez, 2003: 65-66).

Con la misma libertad que se otorga Leticia Rivera, Pérez Suárez vuelve a hablar de los cojós como "los hombres de madera", de la posible vínculación entre el Popol Vuh y la dramatización del Pochó y, por si fuera poco, de que la danza es una representación simbólica de carácter apocalíptico y regenerador.

Para concluir su artículo, el autor nos ofrece unos párrafos que, si bien aportan algunos datos interesantes sobre ciertos hechos festivos de la cercana población de Palenque, en lo general me parece que incurren en graves confusiones o tienden a contradecir sus propios argumentos. Pero antes de analizarlos conozcamos la primera parte de los datos:

> *El descubrimiento de Palenque en 1784, aconteció en un ámbito en que la prohibición de manifestaciones religiosas de origen prehispánico había empezado a relajarse, producto del espíritu ilustrado que flotaba en el ambiente de la época. En esos tiempos, en que gobernaba Carlos III, cuando los carnavales comienzan a gozar de gran auge en España y en sus colonias y es precisamente en este tipo de celebraciones, aunque de manera velada, donde tendrá cabida nuevamente una serie de antiguos mitos mesoamericanos.*
>
> *La pervivencia de estas ideas paganas en "el costumbre"* [...], *el soborno a las corruptas autoridades eclesiásticas y civiles de la época colonial* [...] *y gracias a las libertades religiosas y a la necesidad de diversión que demandaban los tiempos ilustrados de finales del siglo XVIII y principios del XIX, así como a otras vicisitudes históricas ocurridas a partir de la Independencia, en el sureste mexicano se ha conservado esta danza, con cierta raigambre prehispánica pero bailada no por indígenas sino por ladinos y mestizos de Tenosique, Tabasco* (Pérez, 2003: 66-67)..

A contracorriente de las aseveraciones del autor, Juan Pedro Viqueira ha demostrado a partir de la documentación histórica, que el mundo ilustrado del siglo XVIII más que relajar la normatividad que pesaba sobre las prácticas festivas populares, las reprimió sistemáticamente al amparo de la ley, estableciendo todo tipo de prohibiciones para aquellos actos que sobre todo transgredieran el orden público o callejero. Las disposiciones centralistas del gobierno colonial fueron implantadas en primer lugar en la ciudad de México, donde el rechazo a las celebraciones más importantes, como "el carnaval; las fiestas religiosas; los coloquios, posadas y jamaicas; las pulquerías; los espectáculos callejeros y los paseos" (Viqueira, 1987: 138), se hizo manifiesta:

> *Con respecto a estas diversiones, las autoridades virreinales no tenían ni una opinión, ni una política únicas. Por el contrario, establecían una jerarquía entre ellas, que iban desde las francamente nocivas a las beneficiosas para la sociedad. Esta jerarquía reflejaba en buena medida la de los grupos sociales que gustaban de dichas diversiones. Así, el carnaval en el que participaban, sobre todo los indios de las afueras de la ciudad, fue la diversión combatida con más tenacidad, mientras que los paseos que eran del agrado de la elite y de los ilustrados fueron constantemente alentados* (*Idem*, 1987: 137).

El despotismo ilustrado no podía reformar la sociedad capitalina sin transformar a fondo sus calles que eran su espacio fundamental. Es por esto que luchó por arrancarlas de las manos del pueblo para acabar con el desorden que en ellas reinaba, y por volverlas agradables y acogedoras a la elite colonial. Además los virreyes pensaban que si recuperaban el dominio real y eficaz sobre la calle, esto significaría obtenerlo también sobre todas aquellas actividades y diversiones que se efectuaban en ella y en sus prolongaciones (*Idem*, 1987: 138).

Las ordenanzas implantadas para prohibir el carnaval y otras manifestaciones festivas de carácter público se mantuvieron a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX, y solo hasta mediados de éste último siglo la celebración de carnestolendas logró empezar a florecer nuevamente, sin llegar a alcanzar los niveles de organización e intensidad que tuvo a principios del siglo XVIII. Tales disposiciones no abarcaron solamente las expresiones materiales de culto reflejadas en rituales y fiestas, sino que también se extendieron a los sistemas de representaciones sagradas y a las manifestaciones religiosas alternas de los indígenas.

En 1802 los indios de la parcialidad de Santiago Tlatelolco obtuvieron una licencia para "salir a gritar" en los tres días de carnestolendas, claro está que bajo la condición de que no entrasen a la ciudad, de que los hombres no se vistiesen de mujeres y éstas de hombres, de que no hubiese embriagueces y de que se retirasen todos a la hora de las oraciones. La autorización no debe sorprendernos demasiado, los poderes no tenían nada en contra de que los indios organizaran festejos en días de carnaval siempre y cuando no hubiese desorden alguno y no se realizasen ni ceremonias sospechosas de paganismo, ni ritos de inversión social, es decir, siempre y cuando se extirpara de los festejos, todo aquello que constituía la esencia misma del carnaval (*Idem*, 1987: 147).

Aunque es probable que las disposiciones coloniales del virreinato pudieron haber encontrado cierto relajamiento en lugares tan distantes del poder central como Tenosique, es claro que la supuesta continuidad del Pochó a lo largo del siglo XVIII y XIX no fue impulsada por las condiciones imperantes durante el siglo de la ilustración, pues, más que un periodo de libertades, fue un periodo de confinamiento y erradicación de prácticas populares. Tal situación, por supuesto, tan solo resulta hipotética, pues ningún argumento brindado por Pérez Suárez nos permite constatar la reproducción social de la representación del Pochó a partir de la época prehispánica o en el periodo colonial y mucho menos la historia de sus avatares.

En la segunda parte de sus argumentos trata de sustentar varias ideas, algunas de las cuales no solo me parecen confusas, sino totalmente contradictorias respecto a sus afirmaciones precedentes. En este sentido, y luego de sistematizar las ideas expresadas en su trabajo, identifico los siguientes planteamientos:

1) que la danza del Pochó *también* se realizaba a mediados del siglo XIX en Palenque, lo cual supuestamente puede constatarse a partir de las imágenes que Claudio Linati y Jean-Fréderick de Waldeck nos legaron desde entonces.

2) que las semejanzas entre el tigre del Pochó y los jaguares del periodo clásico que se hallaron en Palenque no se deben a una continuidad cultural que mantiene vigentes los rasgos del felino desde la época prehispánica, sino a una situación coyuntural que deriva del descubrimiento de Palenque.

3) que los rasgos de la indumentaria del personaje del tigre del Pochó se inspiraron en realidad en la iconografía del dios L del Templo de la Cruz en Palenque, el cual lleva una piel de tigre sobre su espalda.

4) que la indumentaria aparece poco antes o a raíz del descubrimiento arqueológico de Palenque en 1784, lo cual da a entender que es en este periodo en el que el autor sitúa los antecedentes por lo menos de la figura del tigre en la representación (no llega a afirmar que los moradores de Palenque introdujeron al personaje del tigre en la representación, aunque así parece sugerirlo).

5) que el silbato que actualmente lleva el tigre del Pochó es una sustitución del cigarro que porta el personaje de la representación arqueológica.

Estas aseveraciones se desprenden de los dos párrafos siguientes, en los cuales, como lo señalé previamente, Pérez Suárez trata de articular una lógica conclusiva:

> *Sin embargo, en la primera mitad del siglo XIX también se realizaba [la danza] en los carnavales de Palenque, Chiapas, como puede constatarse en las imágenes que en esos tiempos dieron a conocer Claudio Linati (1828) y Jean Frederick de Waldeck (1832). No contamos con información que nos aclare si la danza se bailaba en toda la región o si después de la anexión de Chiapas al territorio mexicano se difundió desde Palenque hacia Tabasco. Lo que si parece seguro es que las similitudes del atuendo del tigre con las imágenes del Jaguar del Lirio Acuático del Periodo Clásico, no se deben a una ininterrumpida continuidad iconográfica desde esos tiempos. Creemos que el atuendo se inspiró, después del descubrimiento oficial de Palenque (o quizás desde mucho antes) en el atavío que ostenta el personaje de la jamba este del Templo de la Cruz. Este porta la piel de jaguar de manera similar y de su tocado pende una flor. Por su parte, el cigarro que porta en la boca fue confundido o sustituido por el silbato que ahora utilizan.*
>
> *Dicha escultura, cuya imagen fue reproducida por muchos de los exploradores del sitio, estuvo empotrada algún tiempo en casa de un particular, donde lo conocieron John L. Stephens y Frederick Catherwood, en 1840. Posteriormente, junto con la otra jamba fue empotrada en la*

fachada de la iglesia del pueblo de Palenque, donde permanecieron ambas hasta 1952, cuando fueron trasladadas a su lugar original en la zona arqueológica (Pérez, 2003: 66-67).

Como puede verse en el texto, el autor del relato no solo asume que los rasgos del tigre en el Pochó surgen en la danza a finales del siglo XVIII, luego del descubrimiento arqueológico de Palenque, sino que nos deja pensar que el único personaje que puede establecer una filiación con el pasado prehispánico de la representación en realidad fue creado varios siglos después, y específicamente en Palenque. Bajo estas consideraciones vale preguntarse ¿cuáles son los supuestos que lo llevan a considerar a esta manifestación como un ritual cosmogónico de fundación y refundación si el único elemento que encuentra alguna asociación posible con este contexto es el del tigre-jaguar? ¿Podemos estar de acuerdo en que estos argumentos parecieran negar la tesis prehispanista que intenta sostener con anterioridad? ¿Existió anteriormente la danza del Pochó sin el personaje del tigre? De ser así, ¿como es que considera la relación entre los contenidos supuestamente cosmogónicos de la danza y el entramado mitológico del Popol Vuh?

Imágenes aludidas por Tomás Pérez (2003), pp 62-67.

Por otro lado, y como lo indiqué en el apartado sobre la matriz transrregional del Pochó, me parece improbable que la representación haya sido un patrimonio exclusivo de la ciudad de Palenque y que de ahí se haya trasladado hacia otros lugares, como el autor lo llega a considerar cuando se pregunta si "después de la anexión de Chiapas al territorio mexicano [ésta] se difundió de Palenque a Tabasco" o ya existía en el resto de la región. ¿Porqué de Palenque hacia otros lugares y no de cualquier otro sitio, por ejemplo? ¿Acaso por la existencia de los

testimonios de Linati y de Waldeck de mediados del siglo XIX? ¿O por la iconografía arqueológica encontrada en el sitio?

Pese a que no coincido con sus argumentos, vuelvo a reconocer, sin embargo, que los datos que nos aporta tienen un indudable valor para continuar la búsqueda de nuevos materiales documentales en torno al Pochó, los cuales deben permitirnos esclarecer un poco más sus antecedentes históricos y regionales. De igual manera, no estoy seguro de que las imágenes de Linati y Waldeck correspondan propiamente a una representación del Pochó en Palenque, aunque me parece que la existencia de estos personajes en el carnaval de esta ciudad, en el siglo XIX, permite considerar, por lo menos, la existencia de una representación aparentemente cercana a la primera. Mi escaso optimismo sobre este punto deviene sobre todo de pensar que, si bien hoy ya no es posible encontrar representaciones en la zona de Tabasco que involucren al tigre o al jaguar ---salvo las del Usumacinta---, el registro etnográfico de las dramatizaciones del contiguo territorio de Chiapas y de Guatemala nos permite entender que el repertorio dancístico que incluye a estos personajes es en realidad muy variado. En lo personal me inclino a pensar que el Pochó, ya sea por la estructura ritual y dramática que observa o suponiendo que éste tenga realmente antecedentes coloniales, se encuentra más cercano a la Danza del Tigre reportada por Carlos Navarrete en 1971, la cual prevaleció como parte del culto al dios Kantepec, en la comunidad chontal de Tamulté de las Sabanas, hasta el siglo XVII (sobre este punto véase mi trabajo intitulado *Entre la épica, el drama y la historia: versiones chontales de la conquista de México* (2006), en el cual analizo detalladamente los contenidos del documento colonial dado a conocer por el arqueólogo guatemalteco en relación con otra representación de esta misma comunidad).

En cuanto a la última aseveración de Tomás Pérez, respecto a que muy probablemente el pito que actualmente usa el Tigre es un elemento que sustituyó al cigarro que porta el Dios L de Palenque, me gustaría tan solo recordar que una de las características de la parafernalia mesoamericana de los hombres-tigre u hombres-jaguar, todavía vigente en el mundo indígena, es que éstos a menudo llevan como parte de su atavío pitos y tabaco simultáneamente, los cuales tienen una función muy precisa que varía de un contexto cultural a otro. Los hombres-tigre pueden ser, además, representaciones de naguales que en determinadas circunstancias cambian su aspecto para acechar y enfrentarse a los hombres por el gusto de comer carne humana.

Evidentemente, no voy a establecer aquí una relación entre los tigres del Pochó y los naguales del resto del ámbito mesoamericano, pero si quiero llamar la atención de que no es casual que aun en las poblaciones indígenas y mestizas contemporáneas se mantenga viva esta asociación del tabaco y los pífanos con los hombres que portan pieles de tigre, pues tanto unos como otros son utilizados para cumplir alguna función simbólica o ritual prescrita ya sea por una condición mítica o legendaria o por el lugar que ocupan en un entramado ritual específico. Por ejemplo, un mito recogido muy recientemente en la zona Pame, menciona que, para que un nagual pueda sorprender a su presa éste requiere

necesariamente echarse encima una piel de tigre, cargar un poco de tabaco y llevar su pequeña flauta para anunciar a los demás naguales el lugar en el que éste ha encontrado carne humana para saciar su hambre (Comunicación personal de la antropóloga Meztli Y. Martínez).

En síntesis, me parece que, aunque no tengamos el contexto de significación preciso tanto del tigre perteneciente a la danza del Pochó ni el del personaje de Palenque, al parecer no resulta casual que uno y otro muestren, como parte de su parafernalia ritual, alguno de estos elementos, respecto a los cuales nos queda la tarea de analizar su particular campo de significación. Lo que no se puede hacer es establecer estas correspondencias transhistóricas entre elementos pertenecientes a contextos culturales tan diferentes.

Por otra parte, todos los trabajos que hasta ahora he comentado han sido estudios originales que se han realizado a partir de observaciones directas en campo o por medio de indagaciones de archivo. A este grupo de trabajos también tendríamos que sumar la breve investigación que Barbro Dahlgren realizara como curadora del Museo Nacional de Antropología, en 1970, la cual concluyó, más que en un documento, en la integración de una pequeña colección de objetos rituales pertenecientes al Pochó, que hoy forma parte del acervo cultural maya de la Subdirección de Etnografía de dicho recinto.

Desafortunadamente, y como señalamos al inicio de esta sección, estos trabajos que hemos analizado, han dado pie a la redacción de nuevos artículos en los que no solo se reiteran los argumentos hasta ahora mencionados, sino que aparecen datos mezclados de todo tipo de fuentes para generar historias verdaderamente fantásticas sobre el ritual del Pochó en Tenosique. Tal es el caso de documentos como el que a continuación presento, en el cual aparecen datos del ritual contemporáneo asociados con versiones mitológicas de dudosa legitimidad, inferencias analíticas apresuradas o deducciones infundadas de corte etnohistórico, mezcladas todas ellas en el mismo coctel literario. Pero quizá lo más lamentable de todo es que con el tiempo no solo se ha hecho común reproducir el texto de Bartlet sin siquiera citarlo, sino también los materiales e interpretaciones de los investigadores aquí referidos. Así, pues, frente a los diferentes caminos que han seguido los investigadores para encontrar los antecedentes y el sentido inherente a la dramatización del Pochó, se ha impuesto permanentemente un interés paralelo por sumar todos estos discursos con el objeto de eliminar la polisemia de la representación e instituir un solo discurso lógico y coherente, aunque fantasioso y falso, que elimine la noción de hipótesis de cada parte de la explicación. Finalmente, y con base en lo que hasta aquí hemos expuesto, que el lector juzgue por si mismo el siguiente trabajo:

> *Fiesta de raíces prehispánicas como "El Pochó", y coloniales, como "los Blanquitos", mantienen vivas las tradiciones de la comunidad de Tenosique* [...] *Entre las costumbres peculiares de esta región hay una que se distingue por el hecho de que ha conservado, a través de tantos años, sus*

caracteres primitivos, a pesar de sus complicadas ceremonias; esta costumbre consiste en una danza denominada "El Pochó", que se lleva a cabo durante los días de carnaval, principiando el 20 de enero, día de San Sebastián. El carácter mítico de esta danza es indudable y se considera que sus orígenes se remontan al tiempo anterior a la Conquista, ya que los indígenas la practicaban como parte de una ceremonia religiosa del culto a sus dioses. Cuando los conquistadores convirtieron a los indígenas al cristianismo, esta danza siguió ejecutándose, pero desde entonces la relacionaron íntimamente con la religión católica, aunque sin formar parte del culto, y es así como se conserva hasta nuestros días.

El Pochó consiste en una serie de danzas y otras ceremonias ejecutadas al compás de una música melodiosa y triste, producida por un pito hecho con caña de carrizo, acompañado de tambores; todo esto simboliza la purificación del hombre a través de la lucha entre el bien y el mal. Los personajes de estas danzas son los "cojóes" (hombres), las "pochoveras" (doncellas) y los "tigres". Según el argumento, los cojóes son criaturas superiores de la naturaleza, en quienes los dioses han depositado rasgos positivos y negativos; el dios maligno llamado Pochó desea la destrucción de los hombres y envía a los tigres a eliminarlos; el grupo de pochoveras actúa ambiguamente, primero como enlace entre el Pochó y los seres terrestres, y después como mediadora entre cojóes y tigres. Los tres grupos de personajes deciden finalmente "recoger sus pasos", es decir, desandar su vida de actos reprobables, y destruir con ello, dentro de sí mismos, al dios Pochó. Esto último se simboliza con el hecho de quitarse las máscaras en el mismo sitio donde, al ponérselas, habían absorbido sus rasgos negativos, y de ir arrojando, en una carrera por varias calles, las vestimentas vegetales que constituyen el vestuario de los cojóes. Se trata, entonces, de un retorno a la inocencia mediante un acto de purificación.

[...] *Hay que mencionar que existe un personaje llamado "capitán" (anteriormente era conocido como "juez"), que se encarga de conservar la tradición y el fuego sagrado, y de que se lleven a cabo todos los ritos correspondientes. Para nombrar al "capitán del Pochó" la comunidad se pone de acuerdo sobre la persona en quien recaerá el nombramiento del año siguiente, que es siempre un indígena renombrado, y luego se da cita tumultuosamente frente a la casa del elegido, arrojando al techo piedras, botellas, naranjas y otros objetos. El propietario sale a la puerta y anuncia que acepta el cargo. Por último, al llegar la noche la gente se instala en la casa del capitán saliente para asistir a la "muerte del Pochó", que desde ese momento cae gravemente enfermo. Esta ceremonia se desarrolla como un velorio, donde se recuerdan los incidentes de la temporada mientras se consumen tamales, dulces, café y aguardiente, todo esto acompañado por el ritmo de los tambores, durante toda la noche del martes. Al despuntar la mañana del miércoles de ceniza, el toque de los tambores se va haciendo más lento y finalmente calla ante la muerte del Pochó, así que todos se despiden hasta el próximo año* (López, 2001).

Epílogo: seguramente más de uno de nuestros autores se habrán visto reflejados en cada una de estas líneas.[20]

[20] Otros documentos de características semejantes son los que fueron elaborados por Ortiz (s.f.), Tepate (s.f.) y los autores del la introducción al documento de Bartlet de 1984.

EL CICLO RITUAL DE LA DANZA:
un proceso de celebraciones en cuatro tiempos

Aunque parecería fácil explicar el ciclo ritual del Pochó, esto no resulta tan sencillo si consideramos una peculiaridad que subyace en la relación existente entre el carnaval de la población y el juego propiamente dicho. En efecto, el tiempo del Pochó es el tiempo más sagrado que tiene el carnaval, el cual se contrapone al otro tiempo que lo acompaña, el de la fiesta en su conjunto, pues este tiene un carácter esencialmente lúdico, liberador y transgresivo. Cuando me refiero a su carácter sagrado no hablo tan solo de una metáfora o de ese plano místico o mítico al que otros autores se han referido, sino de que el Pochó en sentido estricto instaura un orden de religiosidad paralelo que solo es comparable al de los hechos rituales que anteceden o continúan al carnaval mismo. Al igual que el resto del carnaval, el inicio del Pochó está relacionado tanto con la fecha de celebración de San Sebastián como con la entrada de la cuaresma. Ambas fechas son demarcadores de un tiempo que se suspende y otro que lo reinicia, los cuales corresponden a ciclos litúrgicos mayores, uno de los cuales corresponde al *propio* de los santos y el otro al de los tiempos.

El carácter de sacralidad de la danza del Pochó se encuentra definido por su relación de oposición y complementariedad con las celebraciones dedicadas a San Sebastián y el Miércoles de Ceniza, pero, sobre todo, por su función liberadora de un tiempo excepcional en la cadena de los acontecimientos anuales, asociado al peligro, al mal, a lo diabólico, a lo pernicioso y a la muerte. El Pochó apela a lo sagrado pues su principal característica es la de vincular a la población con una noción fundante y abstracta del cristianismo, la cual se encuentra basada en el reconocimiento de la lucha permanente entre el bien y el mal, además de instaurar un orden paralelo que potencializa el sentido de liberación, divertimiento y exceso que conlleva el carnaval mismo. El Pochó forma parte de un tiempo de inversión en el que cualquier cosa que suceda puede resultar riesgosa o mortal; es un tiempo de violaciones en donde la primera transgresión es la liberación del mal. No es casual, por consiguiente, que uno de los personajes centrales de la representación sea precisamente la figura de un diablo, la cual se simboliza a través de un jugador que viste con una indumentaria específica o por medio de aquellas máscaras alusivas a este mismo personaje que portan algunos de los cojós.

Paradójicamente, el tiempo del Pochó es un tiempo sancionado por la imagen del santo carnavalero, San Sebastián, quien con su poder y su gracia vigila y protege a los jugadores todos los días del juego. San Sebastián es "la contra" del mal, como se llega a decir, dentro de un juego que en principio pertenece al diablo. Así como la fiesta de San Sebastián abre las actividades generales del carnaval, de igual manera da pie al inicio de las del Pochó, pues permite sancionar positivamente la participación de cada miembro de la representación. No todos los que intervienen en el Pochó son partícipes de estas creencias ni tampoco asumen concientemente esta división de los tiempos, sin embargo, sus principales

organizadores han estado muy cercanos a esta imagen y mantienen viva esta gama de supuestos en el juego.

San Sebastián es, así, una figura emblemática en el ciclo temporal del Pochó. Marca el inicio de la celebración, sanciona la intervención de los jugadores, los protege frente al riesgo y acepta que estos se conviertan o se transformen para sumarse a un acto que en principio es totalmente contrario al espíritu que rige la vida cotidiana del pueblo. El santo asume dicha función al aceptar en su mismo novenario marcar el inicio del carnaval el día de la "enharinada" o, mejor dicho, en el baile de harina. Dicha ceremonia no solo crea una condición de aceptación pública del tiempo que llega o se inaugura, sino que crea un relajamiento en los rigurosos comportamientos de los participantes en su novenario, al trasladar uno de los rituales más importantes de apertura del gran tiempo del carnaval a su propio espacio de celebración.

Para mucha gente de Tenosique, San Sebastián no solo es el protector de quienes intervienen en general durante la fiesta, sino particularmente de los que lo hacen en la representación del Pochó. Es una imagen que lucha contra las calamidades y tragedias e, incluso, en algún relato apasionado y místico, es el mismo fundador del carnaval. Los siguientes relatos muestran un poco la manera en que la población asume la relación entre San Sebastián y el Pochó. En ellos hay todo tipo de creencias, suposiciones, experiencias y convicciones, las cuales son mucho más fuertes y ricas en los barrios en los que se ha asumido la capitanía de la danza, como el propio Pueblo Nuevo, en donde radica hoy el altar del santo carnavalero:

> *Aquí en esta casa comienza la danza del Pochó; aquí está el Señor San Sebastián. Aquí comienza el diecinueve en la noche el baile de harina, ya después la pintadera. Antes se hacían muchos bailes aquí, en ese salón que se llamaba la Gloria; esa noche de la víspera se comenzaba todo. En la Gloria festejábamos antes los carnavales, el baile comenzaba el diecinueve y terminaba el veinte de enero. Ese día que se dice aquí vulgarmente la pintadera de aceite* (Carmen Landeros)

> *Pues yo lo que se es que dicen que él* [*San Sebastián*] *es el patrón del carnaval. Cuando hay veces cae el sábado la velación, el domingo ya juegan los cojó, que ya es el primer domingo de carnaval* (Candelaria Cantú, 1987).

> *El 19 en la noche, como a eso de las nueve de la noche, yo hago mi rezo. O sea la noche de la velación* [*de San Sebastián, la víspera*]. *Terminando el rezo pues ya empieza la pintadera. O sea que él es el que comienza el carnaval. Unos se tiran harina, otros huevos, otros se tiran agua... Eso es el 19 en la noche. Y hace muchos años, el día 20, seguía la pintadera, pero ya con pintura de aceite* (Fragmento de una entrevista de Blanca Ramírez a Candelaria Cantú, en 1986).

A la hora de esa pintadera era que nosotros nos poníamos pintos de todo, de todos colores, y la harina, y era un desorden ahí [con] *ese santito. Y por eso se le nombra el Señor San Sebastián, el día 20 de enero, porque dicen que ese era el carnavaleño. Esa Guadalupe Luna era la que lo tenía,* [pero] *cuando ella cayó lo recomendó a sus hijas* [...] *Por eso es que ella* [Candelaria Cantú] *lo festeja todo el tiempo; ese es el tiempo en que se abre el carnaval* (Vidáura de Célis).

Ya le vuelvo a repetir, el Señor San Sebastián es una cosa muy grande, [por eso] *tenemos una fe sobre él que hemos venido transmitiendo. Es un santo muy milagroso y cuando no se hacen las cosas a como es hay muchos problemas* [...] *Hubo un señor que se accidentó en el juego y él le pidió de corazón* [...] *que hiciera que se compusiera. Se resbaló y se llegó a "abrir" la columna; y la mamá de doña Candelaria lo talló, porque la señora sabía tallar ventosa, que decimos. Lo cura y se compuso el señor. Gracias al Divino Señor volvió a caminar. En eso está que nosotros hemos agarrado mucha fe en ese santito* [...] *Aquí vienen de San Miguelito, del centro, de muchas colonias, siempre el mero día de la pintadera; vienen aquí* [porque San Sebastián] *es un santo que esta arraigado aquí en el barrio; mucha gente le tiene afecto, hasta el padre ha llegado a hacerle misa.* (Vidáura de Celis).

El [San Sebastián] *fue que comenzó el carnaval, él empezó a pintar y puso su bandera a las doce de la noche, pusieron la bandera de San Sebastián, la pusieron del carnaval. Por eso es que él empezó ese juego* (Fragmento de una entrevista de Blanca Ramírez a Isabel Cámara, en 1986).

El 19 es la velación de él, inicia el baile de harina. El 20 es el mero día de San Sebastián, aquí lo festeja mucho la gente. Todos pueden ir a la velación, puede uno llevar su veladora, porque él es el que inicia el carnaval. Entonces la obligación de nosotros con la danza es pasar a la casa de él y bailar, y ya de ahí adelante. Nosotros pasamos los domingos ahí, ahí estamos. Pasamos porque la señora [Candelaria Cantú, la dueña del santo] *lo pide. Dice ella "ahí esta el dinero", pero aparte ya sabemos nosotros que nos toca la danza y todo mundo sabe que él* [(San Sebastián)] *inicia el carnaval. Ahí se empieza todo* (José Reyes Corzo).

La señora Candelaria me mandó a buscar y fuimos y bailamos afuera y ahí pidió ella que bailáramos adentro donde esta el altar del Señor. Nada más entraron cinco cojós y dos pochoveras; ahí bailamos donde está el altar de él. Dice ella que era una promesa que ella tenía. Nosotros pasamos nada más a esa casa, pero no quisimos ningún dinero. Aunque ella nos daba, le digo: "No, cómprele una veladora al Señor". Nosotros hemos pasado siempre, siempre (José Reyes Corzo).

Empieza ese día porque hace mucho tiempo, justo ese día, hizo una aparición por allá por Pueblo Nuevo. Entonces, como quien dice, este

carnaval, esta fiesta es para él y empieza la víspera del 20, a sea el 19 de enero (Anónimo).

[*Actualmente*] *se conserva una ermita, una casa particular donde esta el santo; le hacen una velación, va la gente y reza, sobre todo los de Pueblo Nuevo, pero ya no como en tiempos de los chicleros. Esto tuvo su origen en la época de los chicleros, que precisamente venían a visitar al santo para darle las gracias por su protección durante la temporada en la selva, porque todo el que se iba a la selva se tenía que encomendar a su mejor santo o a dios. ¡Imagínese no´mas las adversidades que se podían encontrar allá en medio de un paisaje inhóspito como es el selvático! Entonces tenían que tener una creencia muy fuerte, una fe religiosa muy grande y a eso se debía que venían los chicleros y ya ellos eran los que apoyaban la celebración del santo* (Felipe Ramírez).

El tiempo del Pochó inicia, pues, con la celebración dedicada a San Sebastián, y aunque todo el pueblo asume que el carnaval empieza el 19 de enero, el tiempo ritual en realidad comienza el día 12, con el primer novenario al santo. Evidentemente, aquí tenemos que diferenciar entre la acción colectiva propia de la fiesta y los ritos preparatorios que anteceden al carnaval. El novenario de San Sebastián en principio es un proceso ritual de carácter religioso, dedicado a celebrar una imagen específica del santoral católico en un espacio doméstico, cuya devoción lo coloca esencialmente como un culto de barrio. Sin embargo, y dado que la confluencia de esta celebración con el carnaval no es casual ni en Tabasco ni en España, este vínculo convierte a dicha devoción en un asunto colectivo de naturaleza comunitaria, el cual involucra no solo al resto de los barrios, sino también al conjunto de la población de Tenosique, aunque no todos lo reconozcan ni asistan a su celebración.

En síntesis, frente a lo ojos de la comunidad San Sebastián abre los días de carnaval, aunque su culto sea más bien circunscrito a un número acotado de personas. El novenario no solo es parte de la celebración religiosa de San Sebastián, sino un rito católico que antecede, en primer lugar, a una celebración (el carnaval) que tradicionalmente ha sido laica y desenfrenada en otras partes del mundo (no esta por demás recordar que en Tenosique el carnaval es mucho más contenido); y, en segundo, es anterior a un ritual que simboliza la liberación del mal en la población (el Pochó), el cual instaura un orden alterno al del carnaval de naturaleza casi religiosa, aunque estructuralmente forme parte del primero (del carnaval). Desde este punto de vista, la fiesta de San Sebastián es, simultáneamente, un acto de apertura (el Introito del Carnaval) y un acto que sanciona el paso de los jugadores a ese estado alterno que viven de manera excepcional.

El primer domingo de carnaval se instaura un segundo momento dentro del tiempo del Pochó. Es el más importante de este ciclo y el objeto mismo de su existencia. Para simbolizarlo los jugadores portarán una bandera roja a lo largo de este periodo y la población sabrá que el mal ha penetrado a la fiesta. Para mucha

gente esta noción es tan solo una alegoría o una creencia sin fundamento, pero para otros una advertencia de los riesgos que éste implica. Para la gente que no asume el Pochó bajo esta concepción, éste es fundamentalmente un escenario de diversión, que sin embargo respetan porque intuyen que muy probablemente representa algo más que una simple fiesta jocosa. Los que creen que el Pochó implica algo pernicioso, asumen que es necesario actuar conforme a las costumbres que han aprendido año con año con el objeto de no invocar el peligro o, en caso extremo, incluso a la muerte. No obstante esta dualidad de actitudes, es un hecho que toda la población de Tenosique conoce la idea de que el Pochó es algo maligno y que esta asociado con el diablo, lo crean o no.

> *La danza la maneja el diablo. En la historia de la danza ahí debe de andar el diablo con nosotros. Cuando he tenido voluntarios los visto de diablos, me los llevo con los cojós y ahí va la danza completa: tigres, cojós, pochoveras y el diablo. Cualquiera que guste puede salir de diablo, pero no de gorila* (José Reyes Corzo).

> *La bandera roja significa el peligro, la blanca la paz, es paz para el pueblo. Cuando termina el carnaval ya se esconde la roja y se saca la blanca* (Julián Baños, entrevista con Blanca Mendoza).

> *Dicen que* [*este juego*] *es de la cosa mala, del diablo. Es un juego del diablo. Por eso tienen que recoger sus pasos, para que se retire de ellos* [de los jugadores] (Flora Jiménez en entrevista con Blanca Mendoza).

> *Cada año en carnaval tiene que morir una persona. Y es que dicen la "antividad"* [*los antiguos*], *como mi papa, que el carnaval es cosa del diablo, es un juego del diablo* (Anónimo).

> *Bueno vamos a tratar de resumir esto. Se dice que la danza simboliza una lucha entre el bien y el mal, el mal esta representado por una fuerza que no se ve, es una fuerza abstracta, pero que la gente siente que hay un mal. En la danza se usan dos banderas, la bandera roja que es símbolo de guerra, de sangre, de odio, de coraje, de todo eso, y la bandera blanca que es la tranquilidad, la paz, la armonía. Cuando se inicia la danza se desenvuelve la bandera roja y durante todos los domingos hasta el martes de carnaval va a estar esta bandera, símbolo de que están en franca o abierta guerra en contra del mal, que en este caso lo representa el Pochó, que es un dios maligno* (Felipe Ramírez).[21]

¿Cómo surge esta concepción sobre la naturaleza diabólica del ritual? ¿Es una noción que ha acompañado al Pochó permanentemente o fue integrada a partir de la instauración del mismo carnaval (recordemos que ya en los carnavales

[21] Incluí en este apartado diferentes testimonios que muestran opiniones distintas sobre el mismo hecho, pero que coinciden en afirmar el carácter maligno del ciclo temporal tanto del carnaval como del Pochó.

europeos existía también esta vinculación entre el carnaval y lo maligno)? ¿Es una concepción asociada a un ritual que en el pasado formaba parte de algún culto indígena? ¿Es una noción que fue impuesta por la iglesia en el pasado para condenar ya sea el carnaval, la danza del Pochó o alguna manifestación de culto pagano? Como quiera que haya sido, lo que resulta evidente es que el Pochó hoy esta asociado a una serie de representaciones ideológicas cuyo sustento doctrinario esta más relacionado con la religiosidad judeocristiana que con alguna forma de religiosidad alterna.

Resulta paradójico que el tiempo del Pochó este vinculado tanto al ciclo de Navidad como al de la cuaresma, pues introduce un elemento de negación doctrinario a nivel comunitario en su manera de asumir el ciclo religioso mayor del *propio de los tiempos*. Efectivamente, más allá del sentido histórico y local que encierra la fiesta del carnaval, ya sea en general o en particular en Tenosique, no resulta fácil explicar porqué después de la Navidad se da ese paso de la comunidad hacia un estado de liberación del mal en donde la figura emblemática es el diablo, el cual es asumido además con cierto grado de permisibilidad a partir de la misma sanción que el propio San Sebastián establece en la víspera de su celebración. De un tiempo sagrado como el de la Navidad, se pasa a otro de igual naturaleza donde la figura emblemática invocada es el Mal, para llegar a uno más que da continuidad al primero, la Cuaresma, el cual gira también en torno a la figura de Jesucristo. Esta es una lectura posible de la sucesión de los tiempos en Tenosique.

El tiempo del Pochó es hoy, por consiguiente, un estado transitorio de transgresión social ligado a una fuerza numinosa y obscura, caracterizada y definida plenamente con base en los preceptos canónicos establecidos en los dogmas del catolicismo, los cuales son asumidos en mayor o menor medida por la población. En este sentido, vale la pena comentar que esta noción del mal no se encuentra asociada, por ejemplo, con conceptos o entidades malignas propias de los viejos sistemas de representaciones indígenas, como los duendes (antiguos dueños de la tierra, en la definición chontal), ixtabay, los naguales o los brujos (las cuales aun se mantienen en la zona), sino con el mundo sobrenatural propio del cristianismo.

La segunda etapa del ciclo del Pochó tiene una duración variable cada año, que puede oscilar entre tres y seis semanas, dependiendo del número de domingos que queden establecidos entre el 20 de enero y la cuaresma, e incluye además tanto el día de la Candelaria como el lunes y la mitad del martes de carnaval. En este periodo la representación del Pochó tiene un carácter diurno, iniciándose cada domingo entre las 10 u 11 de la mañana, para concluir alrededor de las 4 de la tarde. Conforme avanza el tiempo del carnaval la participación de la gente en el Pochó se va incrementando notablemente hasta alcanzar su apogeo el último domingo y, por supuesto, el martes previo a la cuaresma. Al igual que en el resto de Tabasco, estas jornadas, junto con la del lunes intermedio, son conocidas popularmente como "los tres días", pues en ellas se desarrollan las actividades de mayor trascendencia de toda la fiesta.

Un caso particular en este periodo es el de la celebración del día de la Candelaria, durante el cual los jugadores suelen recorrer las calles como si fuera cualquier domingo de carnaval. No se sabe porqué se celebra este día, pero nadie duda en participar y mucho menos los capitanes y los músicos. Julio Caro Baroja y Claude Gagnibet han señalado ya la importancia que esta fecha tiene en los carnavales del sur de Europa, pues muchas poblaciones asumen este día para iniciar el ciclo de celebraciones previo a la cuaresma. Desde este punto de vista no estaría de más ahondar en la trascendencia que esta fecha ha tenido en el contexto regional o analizar, por ejemplo, el carácter que adopta el tiempo ritual del Pochó en la sucesión de los acontecimientos festivos comunitarios, pues, después del largo periodo de recordación de los muertos de noviembre en Tenosique (periodo excepcional de 30 días, solamente comparable en suelo mesoamericano con el dedicado a recordar a los antepasados en Morelos, que también se extiende entre septiembre y noviembre), viene un mes más de celebraciones dedicado al ciclo navideño, el cual concluye precisamente el día de la Candelaria; para ingresar posteriormente en el tiempo tanto del carnaval como del Pochó, el cual demora cerca de un mes y medio o más (si consideramos el periodo del novenario de San Sebastián), y llegar finalmente a la cuaresma.

En Tenosique, el día de la Candelaria marca el fin del ciclo navideño, pues ese día se tiene por costumbre entregar a los "niños dios" que fueron robados el 24 de diciembre del pesebre a sus dueños y hacerles fiesta. Muchos de esos niños permanecen "escondidos" o "perdidos" por más de un año y otros son regresados inmediatamente:

> *El 24 de diciembre o el 6 de enero los familiares o amigos de alguna persona, cuando el dueño de la casa no se da cuenta, roban el Niño Dios del Nacimiento dejando dicho en un papelito que para el día dos de la Candelaria se pide un rezo y una fiesta o nada más el rezo. Pero aquí como a la gente le gusta mucho la fiesta, casi un noventa por ciento de ella la hace y hay baile, comida y refrescos. Pero hay gente más tranquila que no acostumbra las fiestas. Entonces esa gente nada más hace un rezo e invita un refresquito o algo a los invitados. De cualquier manera se hacen gastos: que el café, que los panes, que el refresco.*
>
> *Pues como ve el día de la Candelaria ya esta dentro del carnaval. Yo no entiendo bien esto de los santos, pero el carnaval tiene que ver con ese día, pues caiga el día que caiga, bailan los cojós el día de la Candelaria. ¿Por qué? No sabría explicarle, pero eso es lo que uno conoce y lo que me confunde en cuanto a que si el carnaval tiene que ver con la religión o no. La Candelaria, San Sebastián, el Niño Dios, los cojó, los disfrazados...¡Todo se revuelve ahí durante estos tiempos de carnaval!* (Federico Ramírez).

Cuando Claude Gaignebet observó el carnaval en Francia, hizo notar que en el mundo rural europeo no era posible comprender la fiesta del carnaval si no se partía de los ciclos populares con los que la gente medía los principales eventos

del año, los cuales se fijaban cada cuarenta días (Gaignebet, 1984: 7-8). Y, en efecto, cuarenta días después de la Navidad llegamos al 2 de febrero, e igual número de días más tarde se instaura lo que el autor llama la primavera popular, es decir, alrededor del 10 de marzo. El dos de febrero, día de la Purificación de la Virgen y de la Candelaria, es, así, la fecha más temprana posible del martes de carnaval, y una de las celebraciones más importantes que marca el fin del ciclo estacional de invierno (*Idem*, 1984: 8-9). Caro Baroja, por su parte, ha señalado que esta misma fecha fue asumida en el norte de España como el primer día del carnaval (1979 [1965]: 45), mientras que en diferentes partes de México esta fiesta empezó a celebrarse, durante la Colonia, desde principios del mes de febrero, no solo en las ciudades sino también las mismas comunidades indígenas (Díaz Muñoz, 1976: 86-87).

En fin, aunque me parece que no es necesario forzar una interpretación respecto a esta peculiaridad festiva de la representación del Pochó en Tenosique, creo que ésta puede ser una de las rutas de análisis para intentar esclarecer el punto, pues las relaciones históricas de la celebración de la Candelaria y el carnaval son verdaderamente complejas.

El tercer periodo del tiempo del Pochó es sumamente corto pero especialmente importante en el ritual, pues implica un acto expiatorio por parte de todos los danzantes para eliminar de sus cuerpos las investiduras que les permitieron vivir y disfrutar temporalmente un juego maligno y peligroso, ligado con el poder del diablo. Para sustraerse de él no es suficiente con el simple hecho de concluir regularmente la danza, por el contrario, poseedores de un cuerpo contaminado por el mal, los jugadores tienen que danzar frenéticamente el martes del carnaval, en la plaza central, para conjurar el tiempo y la maldad de sus cuerpos y transitar de esta manera hacia un nuevo estado de equilibrio, similar al que dejaron atrás el primer domingo de carnaval. Para tal efecto, los cojós deben pasar de la bandera roja hacia la blanca a mediodía del martes e indicar con ello que la ceremonia destinada a "recoger los pasos" se ha iniciado. Los jugadores se despojan así de una parte de sus atavíos, sobre todo de sus máscaras y comienzan una alocada carrera por las calles para desandar el camino que anteriormente siguieron y recoger sus pasos. Quienes participan en este recorrido vuelven atrás para visitar las diferentes casas y lugares del pueblo en los que ese día representaron la danza, hasta llegar a la casa del capitán del Pochó, donde bailan por penúltima vez en el carnaval. Desde que salen de la plaza central hasta que llegan a casa del señor Corzo Reyes, los jugadores realizan una danza frenética y paroxística que los sume en una catarsis agotadora, en la cual no todos participan. Entonces la representación se transforma y en su lugar queda una danza exaltada y vigorosa que solo concluye hasta que ésta se realiza frente a la casa del capitán. Durante la carrera los jugadores gritan agitando las banderas blancas para expulsar lo que aun queda de impuro en sus cuerpos. Solo los más jóvenes llegan realmente al final de la carrera.

La consumación del ritual del Pochó pasa, sin embargo, por dos episodios más que ponen fin a esta tercera etapa: la primera es la última danza que los jugadores

realizan para matar al Pochó y, la segunda, es la quema ritual del mismo, en la que todos los que intervinieron, y aun permanecen en el sitio, arrojan a la hoguera sus atavíos. De esta manera las fuerzas del mal que están asociadas al Pochó son expulsadas de la comunidad y con ello todos los riesgos y peligros que conlleva para la población esa inexplicable invocación demoníaca que año con año se efectúa en el contexto del carnaval.

La recogida de los pasos y la muerte del Pochó son, pues, dos momentos culminantes en la vida del carnaval y, particularmente, en el tiempo del Pochó. No toda la gente asume ambos ritos, pero, al igual que las creencias que circundan al Pochó, todo mundo sabe que en algún punto del pueblo éste es quemado al finalizar el día. Generalmente, los jugadores le confieren mayor importancia al acto de recoger los pasos que a la muerte del Pochó, pues saben que el primero se encuentra directamente relacionado con cada uno de ellos, mientras que el segundo es un asunto que depende fundamentalmente de los capitanes y los músicos. Finalmente, me parece importante mencionar que, cuando la gente se refiere al proceso de recoger los pasos, pone especialmente de manifiesto todas las creencias que existen en torno al carácter maligno del Pochó, pues, aunque no las asuman plenamente, todos las repiten ya sea como experiencias personales o como testimonios indirectos. Los párrafos siguientes expresan algunas de las ideas más comunes sobre este punto:

> *Cuando uno sale de cojó no es obligación salir todos los domingos del carnaval. Lo que si es obligación es salir el último día a recoger los pasos, porque dicen que luego espantan y una serie de cosas que dicen las personas. Por fuerza uno tiene que salir, pues uno les cree a las personas que son mayores, que han vivido.* (Victor Manuel Mandujano).

> *Según la creencia que existe, según se sabe, esta danza esta concedida a lo que se llama el diablo, a la cosa mala. Para ello se recogen los pasos, porque si no se recogen la persona puede tener un accidente, se enferma o cualquier cosa así. Es cosa del diablo. Ahora no he sabido de personas a las que les suceda algo, pero en otros tiempos si se supo que mucha gente se enfermaba o tenía calamidades y miseria; sus cultivos no se daban debido a que jugaban en la danza y no recogían sus pasos* (Luis de Celis).

> *Corrí todo [para recoger los pasos]. No solo yo corrí, corrimos miles de gentes, o sea que todos los que nos disfrazamos ahora en el carnaval corrimos. ¡Ay! Estoy retecansadísima. Ya ve que cantidad corrimos. Y es que tenemos que ir siguiendo a la caja y a veces corren demasiado rápido. Vamos sonando latas y todas esas cosas, ya sin las máscaras. Si pasamos por el Centro de Salud decimos: ¡Que se mueran los del hospital! Si pasamos por la casa de un comercio: ¡Que se mueran los del comercio! Y así vamos gritando puras cosas de ese tipo* (Anónimo).

> *Después de que se recogen los pasos le gente se vuelve a reunir en la casa de donde salió. Algunos se retiran y a los demás se les da su convivio, su*

comida y luego se retiran a sus casas para regresar en la noche a quemar el Pochó, para que no haya problemas. Cuando yo empecé a observar este juego, a la media noche del martes de carnaval, que es el último día, se recogían todos los shiquishes, las caretas, todo lo que era basura. Entonces se habría una zanja, un hoyo que se dice; se le echaba vino, se le echaba comida, ahí se amontonaba todo eso y a media noche ¡Oiga!, a las doce se "tocaba a caja", a un son. Pero mire, era una tristeza... De veras, yo recuerdo muy bien, porque estos sentidos no los he perdido gracias a dios, los tengo muy razonables. Bueno, ahí estaba la gente, dando la vuelta [alrededor de la hoguera], bailando, pero ya sin careta, sin nada. Luego se actúa ese Juan Carnaval para terminar como quien dice esta actuación (Vidáura de Célis).

Aunque hayan jugado un solo domingo este año tienen que desandar sus pasos, porque ya le digo que el costumbre es que el que no recoja sus pasos se enferma y tiene problemas en el año. Es una creencia que se trae a la larga. Todo el mundo y yo vamos a jugar el martes para recoger los pasos. Hasta yo me llevo la flauta y el otro el tambor porque también participamos. [...] *Aquí existe una costumbre muy especial desde hace muchos años que consiste en que cuando la gente recoge los pasos gritan en la calle para que no les pase nada, le gritan a otro: ¡Que se muera el sheriff! ¡Que se muera! Así le gritan para que no les pase nada, así van salvando su compromiso y a nadie le pasa nada. Es una creencia que tenemos en la población y así se entiende. Encuentra a otro y así le gritan, que se muera, hasta que llegan a la casa del capitán. Cuando llegan, hasta le echan piedras y le gritan ¡Que se muera el capitán! Eso es señal de que te siguen queriendo, que no quieren que te pase nada. Yo allá en mi casa de Chivo Negro tenía que subir a barrer la casa porque le tiraban piedras bastantes. Desde entonces, ¿ya cuantos años tiene y no me ha pasado nada? Pero ellos mismos espantan, dicen que queda un eco de un pito que es el dios Pochó, que anda por ahí. Por eso dicen ¡que se muera fulano! ¡que se muera ese!, para que no le pase nada en el año* (José Reyes Corzo).

Yo me vine a seguir al Pochó porque tenía que recoger mis pasos. Vivo en el barrio del Cocoyol, allá cerca del Centro. Yo estuve en el recorrido del Pochó y salí como cojó. Vine a recoger los pasos porque sino después lo asustan a uno. Mi papá siempre viene conmigo, pero ahora yo vine solo. No podía dejar de venir porque el año pasado, por no recoger los pasos, me espantaron. Después de terminar [la danza] en el parque, ahí me regresé. Luego, en las noches escuchaba que me llamaban, que me decían "¡uh, uh, uh!"; así estuve mucho tiempo, me dolía la cabeza.

Yo ya no podía salir solo. En la noche no podía caminar por ahí. Entonces, hice el recorrido desde el Centro hasta la casa del Corzo para recoger mis pasos; yo solito. Ya no era carnaval pero lo hice. Me vine caminando por cada lugar que paso el Pochó. Después de eso me dejaron de espantar.

Por eso, este año me vine a recoger los pasos. Mi mamá me dijo que no dejara de venir, que no me podía enfermar de nuevo (Daniel Olán, 8 años).

En 1926 Manuel Bartlet dio cuenta ya de la importancia que tenía para la comunidad el recoger los pasos y así liberar a los jugadores del peligro emanado de su participación en el Pochó. Aunque no ahondó demasiado en las creencias que rodean a la danza ni reportó el carácter maligno que hoy se le atribuye, pudo detectar la trascendencia de este acto y de las posibles consecuencias de su omisión:

> *El martes de carnaval, en las primeras horas de la tarde, después de la jornada ordinaria de la mañana, vuelven a tomar el traje de paisano y salen todos, precedidos por las Pochoveras y acompañados solo por el tambor, a recoger sus pasos, acto que consiste en recorrer rápidamente todos los lugares en que han actuado durante la temporada. El que no asiste a esta ceremonia está condenado a morir sin ver otro carnaval* (Bartlet, 1940 [1926]).

A diferencia del proceso festivo que sigue el carnaval en su conjunto, para el cual el Domingo de Piñata es una marca definitiva de la clausura de la fiesta, en el Pochó este momento se encuentra más bien ubicado el Miércoles de Ceniza. El inicio de la Cuaresma, en efecto, marca la terminación de este periodo extraordinario y descontamina a los fieles que intervinieron en la danza. El ritual de impostación de la ceniza en la frente se suma, así, a los ritos de liberación y expulsión de las fuerzas del mal propias del Pochó. Muchos jugadores pasan directamente de la de la danza que se realiza para el cambio de banderas en el parque central, el martes de carnaval, a la ceremonia religiosa del miércoles de ceniza en la iglesia. Sin embargo, quienes cumplen todas las fases del ritual de expiación o purificación que observa el Pochó, pasan por ocho fases claramente definidas: la danza del cambio de banderas en el centro del pueblo, el cual es un acto diurno de liberación colectiva; el rito individual de recoger los pasos recorriendo todos los lugares de la población en los que se realizó la representación; el rito de imprecación (cuya característica es ser un rito de inversión) para brindarle protección a los miembros de la población; la danza final en la casa del capitán; el lanzamiento de piedras a la casa del capitán para liberarlo del mal y del peligro; la incineración de los atavíos para despojarse de los objetos contaminados por el mal; la quema o muerte del Pochó en la misma hoguera, y con ello la expulsión definitiva del mal de la población; y, finalmente, la impostación de la ceniza en la frente de los jugadores en la iglesia.

Un dato interesante es que, según los relatos de la gente, anteriormente, cuando la quema del Pochó se llevaba a cabo a las doce de la noche, el capitán de la danza solía marcarles una cruz en la frente con la ceniza que había quedado de la fogata, la cual contenía los restos tanto de los atavíos que habían sido arrojados a las llamas por los jugadores, como los del mismo Pochó, encarnado en el monigote de Juan carnaval. En 1987 todavía me tocó observar esta ceremonia en el barrio de Pueblo Nuevo, la cual se llevó a cabo alrededor de las siete de la

noche y se concluyó tres horas más tarde. Al finalizar la ceremonia, la capitana de ese entonces tomo las cenizas del suelo y marcó una cruz en la frente de los danzantes que habían llegado hasta el final del día.

> *A las doce de la noche se mataba el Pochó. Entonces se bailaba la bandera [blanca], se bailaba y se bailaba. Entonces, todo el equipo que carga el cojó, la hoja y todo eso, se quemaba y se quemaba Juan Carnaval. Se quema a las doce de la noche para amanecer miércoles de ceniza. Entonces, la capitana, al terminar el cojó, con esa ceniza que queda de él, se le hace una cruz a cada cojó para que amanezca con la cruz de ceniza, para que no le caiga peste, que le decían antes. Si no quemaba el Pochó, si no quemaba el Juan Carnaval, había peste y se morían muchos* (Anónimo).

> *El Miércoles de Ceniza van las personas a la iglesia a ponerse una cruz de ceniza y ya terminó el carnaval y entra Semana Santa* (Flora Jiménez en entrevista con Blanca Mendoza).

Así como el rito de la "enharinada" de San Sebastián o Baile de Harina marca el inicio de las acciones carnavalescas en Tenosique, con lo cual se busca proteger a los jugadores durante la representación del Pochó, la impostación de la ceniza en su frente al inicio de la Cuaresma no solo establece el final de ese periodo maligno, sino que purifica el cuerpo de los danzantes para reincorporarlos al mundo ordinario bajo una nueva condición de espiritualidad. Efectivamente, no pareciera ser una casualidad que en ambos casos los danzantes sean ungidos físicamente para transitar de una etapa a la otra, en ritos colectivos afines y complementarios: el primero, es un rito colectivo que se lleva a cabo por la noche, en una ermita dedicada a un santo específico y tiene como fundamento liberador la harina o el talco, símbolo general del inicio de los actos festivos, de la diversión, el juego y los posibles excesos, el cual se conjuga con la llamada pintadera que se efectúa el día siguiente; el segundo también es un acto comunitario que se realiza en la iglesia, basado en la unción de la ceniza que se coloca en la frente de todos los feligreses, la cual simboliza el luto que se instaura a partir de este día hasta la Semana Santa en torno al cuerpo de Cristo. Sin embargo, no olvidemos que en décadas anteriores la primera ceniza era la que provenía de los mismos elementos del Pochó que eran quemados durante la noche anterior, con la cual se marcaba una cruz en la frente de los jugadores, que simbolizaba tanto el luto inicial de la Cuaresma como el acto específico de expiación de todos los males liberados en el pueblo durante la época del carnaval.

ACTIVIDADES CENTRALES EN EL JUEGO O DANZA DEL POCHÓ

INTROITO: TIEMPO DE ABDUCCIÓN

Novenario de San Sebastián.

Celebración del Baile de Harina en el pueblo.

Celebración de la víspera de la fiesta de San Sebastián y el Baile de Harina en el barrio de Pueblo Nuevo.

Celebración de la fiesta religiosa de San Sebastián en el barrio de Pueblo Nuevo.

TIEMPO DE PELIGRO Y LIBERACIÓN DEL MAL

Baile dominical del Pochó con la bandera roja.

- Proceso de atavío de los jugadores
- Llamada matutina del tambor ("caja") para prepararse para la danza
- Reunión de los jugadores en la casa del capitán
- Recorrido de los danzantes por el pueblo bailando el Pochó
- Baile en la plaza central
- Retorno de los jugadores a la casa del capitán de la danza
- Comida ritual colectiva para los danzantes

Baile del Pochó con la bandera roja el día de la Candelaria.

Baile del Pochó con la bandera roja durante los llamados "Tres días".

TIEMPO DE EXPIACIÓN Y DESCONTAMINACIÓN

Baile final del Pochó en la plaza central para el cambio de banderas (aparición de banderas blancas en la danza).

Ritual colectivo para recoger los pasos.

Imprecaciones de los jugadores en el camino

Descontaminación de la casa del capitán

Baile en la casa del capitán de la danza para concluir la recogida de los pasos.

Última comida colectiva para los danzantes.

Danzar para matar al Pochó.

Quema o muerte del Pochó.

TIEMPO DE PURIFICACIÓN

Miércoles de ceniza.

INSTITUCIONALIDAD Y COSTUMBRE:
entre el poder municipal y el poder del pueblo

Actualmente la danza del Pochó depende de tres instancias organizativas claramente identificadas, las cuales, en mayor o menor medida, interactúan conjuntamente durante el carnaval para que la representación se lleve a cabo: el aparato municipal, a cargo del alcalde, el Comité de Festejos, dirigido por un funcionario público del cabildo, y la Capitanía de la danza, en la cual participan dos o tres responsables. Para analizar este aspecto quisiera centrarme aquí, primero, en las dos instancias mencionadas inicialmente, para pasar posteriormente a describir la tercera en un apartado posterior.

El año en que Manuel Bartlet detalló por primera ocasión los aspectos organizativos de la danza no mencionó en ningún momento que ésta se llevara a cabo junto con otras actividades. Más aun, su interés era específicamente dar a conocer al Pochó como una peculiar manifestación cultural de Tenosique, por lo cual omitió revisar otros aspectos festivos del carnaval, si es que estos existieron entonces. La Capitanía era, pues ---según la descripción que nos brinda---, la instancia específica encargada de organizar todas las acciones relacionadas con la danza, y esta tenía un carácter marcadamente popular, auto regulativo e independiente. Más aun, por el escaso número de jugadores que intervenían entonces, y por el mismo sentido de la narración, es factible suponer que la representación se encontraba ligada a los sectores más populares de la población, los cuales incluían un componente indígena de volumen impreciso, difícil de determinar (quizá a esta condición social se refiera Bartlet cuando menciona que el nombramiento de la representación se hacia año con año a un "indígena caracterizado").

Como ya comentamos previamente, el crecimiento de la población ocurrido en Tenosique desde 1926 hasta la fecha generó una transformación radical en la estructura social de la población, que se vio reflejada por supuesto en la misma estructura de organización festiva de todo el carnaval, la cual hoy responde a las condiciones de una celebración no indígena, abigarrada, compleja, multitudinaria, de temporalidad prolongada y, particularmente, de dimensión municipal (con todo lo que esto implica actualmente). Esta situación ha establecido el predominio de las instituciones gubernamentales en la dirección y organización de la celebración, incluido el Pochó, lo cual, si bien no ha borrado la estructura pre-existente de la Capitanía, si ha logrado subordinarla y, hasta cierto punto, constreñir sus funciones.

Por las propias características de la población, la Capitanía, por su parte, hoy depende totalmente de la intervención del municipio, pues, debido a las dimensiones que actualmente ha adquirido la representación de la Danza, le es literalmente imposible cumplir con todos los compromisos que ésta supone en un tiempo tan prolongado de celebración y con tantos jugadores en el escenario

ritual. Dicho proceso se ha vuelto irreversible en tanto que el carnaval en su conjunto, y el Pochó como parte del mismo, han adquirido una notable y abrumadora popularidad, tanto en la región como en el resto del estado, debido a que han sido convertidos, por la vía del discurso ideológico hegemónico de las instituciones gubernamentales y privadas, en un símbolo emblemático de Tenosique y de la misma entidad (sobre este aspecto volveremos más adelante); discurso que los medios de comunicación han alimentado, así como la propia sociedad civil.

En cierta forma, el Pochó es hoy una manifestación que no sólo es reproducida con especial cuidado por parte de las autoridades de la población, bajo el discurso de la autenticidad y el valor patrimonial que encierra (lo cual es técnicamente correcto), sino como un instrumento generador de recursos que fortalece las iniciativas turísticas emprendidas en años recientes para alentar la circulación de capitales dentro de la región. Bajo este enfoque la intervención de las instancias municipales se ha vuelto cada vez más importante en la acción de preservación de una manifestación considerada a todas luces enigmática, espectacular y culturalmente sorprendente, la cual, en su momento de mayor efervescencia ritual, exige un dispositivo gubernamental muy amplio para controlar lo que puede llegar a ser un catártico performance social.

Si bien la Danza del Pochó no deja de ser una actividad más dentro del carnaval de Tenosique, ésta, sin embargo, es considerada como una actividad especial y, en parte, la más apreciada a los ojos del pueblo. Tal situación le ha conferido un espacio particular de negociación social y, por supuesto, una serie de consideraciones por parte de todas las autoridades del cabildo. Hoy la Capitanía del Pochó sigue siendo asumida por músicos y personas entusiastas de los barrios, quienes generalmente son designados por acuerdo de los miembros del Comité de Festejos. Ellos por lo regular deciden quien asume la titularidad de la misma cuando el capitán principal en turno asume separarse de su compromiso, sufre alguna contingencia o fallece. El relevo de los capitanes no responde, por consiguiente, a una periodicidad específica, ni a una norma particular, sino que es totalmente ocasional y suele realizarse después de largos periodos de tiempo.

El presidente del Comité de Festejos sabe que el Pochó implica una responsabilidad particular. Bajo este precepto tiene la obligación de garantizar que la representación se lleve a cabo sin complicaciones durante el tiempo que dure el carnaval. En la fiesta no puede haber más de una Danza del Pochó, por lo cual es requerible que el funcionario y su comitiva permanezcan pendientes de su desarrollo para dirimir cualquier conflicto que se genere entre los jugadores, en los barrios o con el grupo de capitanes. Aunque no siempre se concreta este principio de apoyo, el Comité de Festejos tiene que colaborar permanentemente con los organizadores de la danza, verificar que cuenten con los instrumentos musicales que necesitan y con los atavíos correspondientes; debe apoyarlos económicamente para adquirir los alimentos que se distribuyen entre los danzantes cuando estos llegan a la casa del capitán, tanto al principio como al final de los días de juego. En distintas administraciones municipales los músicos

han sido apoyados con salarios que cubren las jornadas en las que intervienen en el carnaval. De igual forma el municipio ha contribuido eventualmente a conseguir las hojas de plátano, castaña, cañita, tulipán y bugambilia para los cojós cercanos a la Capitanía.

El Comité de Festejos también tiene entre sus responsabilidades avalar oficialmente a los capitanes del Pochó y otorgarles un permiso por escrito para que estos lleven a cabo cada domingo y los tres días de carnaval sus actividades correspondientes. Y aunque toca a la Capitanía de la Danza ver por el cumplimiento de cada uno de los actos relacionados con la representación del Pochó, el Comité de Festejos comparte dicha responsabilidad en tanto que 1) debe garantizar el libre tránsito por los espacios públicos que domingo a domingo recorren los jugadores con los capitanes, músicos, amigos, familiares y demás espectadores; 2) debe establecer cierta coordinación con las demás instancias del gobierno municipal para apoyar el desarrollo del carnaval y la danza con servicios adecuados de salud, sanidad y protección civil, entre otros; 3) debe mantener un cuerpo permanente de seguridad pública para vigilar, controlar y, en su caso, castigar cualquier tipo exceso que implique sobre todo agresiones y violencia; 4) debe coordinar la difusión del carnaval y la danza en los medios masivos de comunicación; y 5) debe organizar al equipo técnico que se encarga de recibir a los jugadores cada vez que llegan a la Plaza central del pueblo y al malecón en medio de las máximas manifestaciones de regocijo colectivo.

El carnaval de Tenosique es una celebración en la que las autoridades locales buscan mantener a toda costa el control de los posibles excesos que se pudieran presentar en una fiesta en la que la diversión, la ludicidad y el placer tratan de ser reafirmados por la población como un eje rector de sus acciones festivas. Bajo esta premisa no sólo contribuyen a que la experiencia festiva se organice, se apoye y se promueva por medio de las instituciones municipales, sino que mantiene estrictos controles en la realización de diversas actividades donde potencialmente el conflicto, la violencia y el desorden pueden aparecer debido a la catarsis social que se genera durante ciertos momentos.

Los actos de apertura del carnaval relativos a los bailes de harina (sobre todo la guerra que se establece entre los jóvenes) y la llamada "pintadera", que se celebran el 19 y 20 de enero; los bailes populares que se realizan en los barrios para recabar votos entre las candidatas a reinas; las reuniones de los jóvenes en los bares nocturnos, discotecas y antros locales en las noches de carnaval; los recorridos por las calles del Pochó cada domingo; la tumultuosa representación de la danza en la plaza central al término de dichos recorridos; el cambio de banderas que se efectúa durante los "tres días" de carnaval; y la recogida de los pasos por parte de los jugadores en la fase conclusiva de la fiesta, son actividades que se encuentran plenamente reguladas y vigiladas conforme a un dispositivo de seguridad permanente que el municipio mantiene rigurosamente a lo largo del carnaval para evitar todo tipo desmanes individuales o colectivos.

Dado el poder transgresor que el Pochó encierra potencialmente en sus diferentes acciones, y debido a la inevitable presión social que la gente genera para hacer de esta manifestación un escenario fundamentalmente de juego, diversión y agotamiento festivo, las autoridades municipales han establecido como norma la presencia de algunos policías uniformados en todos los recorridos que se efectúan con la danza para intervenir cuando las tensiones generen algún tipo de confrontación o disturbio. Bajo esta premisa la policía tiene el mandato de garantizar que el Pochó se lleve a cabo conforme marcan los cánones no escritos de realización de la danza; mantener dentro de ciertos límites el desorden permitido; intervenir en las riñas callejeras que se presenten, incluso entre los mismos jugadores; resolver las confrontaciones provocadas entre grupos de cojós pertenecientes a ciertos barrios, calles o familias; vigilar que la gente que acompaña a los danzantes respete el escenario de representación ritual; evitar que la gente o los danzantes arrojen objetos que pudieran causar alguna lesión; y apoyar a los capitanes del Pochó cuando estos lo soliciten, entre otros aspectos.

El interés que la danza ha suscitado a lo largo de los años entre propios y extraños, ha creado entre los pobladores de Tenosique, y, sobre todo, entre las autoridades municipales, un discurso de carácter patrimonialista que busca la reivindicación y la preservación de lo "culturalmente propio", así como el fortalecimiento de las manifestaciones "tradicionales". En este tenor, el Comité de Festejos ha establecido como un principio de las celebraciones que la Danza del Pochó se lleve a cabo en la población sin que los jugadores modifiquen la estructura de representación que le es propia, la cual en general es conocida por todos los habitantes del lugar a partir de su experiencia de participación como cojó, tigre o pochovera alguna vez en su vida. Aunque este precepto no ha podido sostenerse del todo, de cualquier manera ha dado lugar a que la policía intervenga cuando algún jugador viste con atuendos notoriamente diferentes a los que habitualmente llevan los tres personajes aludidos, o cuando, como sucedió en el pasado, alguna persona trata de introducir algún nuevo atavío.

En efecto, la prohibición reglamentaria que pesa sobre estas conductas implica la imposibilidad de participación de la gente en el Pochó y el rechazo a cualquier innovación parcial o radical en la danza. La gente todavía recuerda que a finales de los años ochenta algunos jóvenes adoptaron la idea de modificar el elegante sombrero rodeado de flores que ha llevado durante décadas el cojó, por un espectacular y pronunciado cono de listones multicolores a la usanza carnavalesca. Frente a este hecho, las autoridades municipales no sólo adoptaron, años después, la polémica decisión de pedir a los jugadores se abstuvieran de modificar cualquier aspecto relacionado con la danza, sino que impusieron la prohibición (so pena de sanción) de adoptar dichos sombreros en la representación, lo cual solamente se podía hacer en el contexto de las comparsas.

Un caso similar es el relacionado con otro conocido personaje que hizo su aparición en Tenosique en la década de los noventa, cuyo papel en la representación era el de un típico bufón ritual. Dicho personaje era un monstruo o gorila de impresionantes ropajes de henequén que muy fácilmente nos recordaba

al hombre salvaje de los carnavales europeos, cuya actuación exacerbaba el carácter lúdico de la danza. Pese a su notable aceptación entre la gente, las autoridades municipales tomaron la decisión de prohibir su aparición en el Pochó debido, por un lado, a un costoso accidente en el que algunos de ellos murieron desafortunadamente, y, por otro, a que no era un elemento propio del contexto ritual del Pochó. Hoy la policía tiene la indicación de no permitir la presencia de personas que porten los atavíos señalados, ni tampoco a aquellos que traten de innovar o modificar lo que en Tenosique se ha identificado como "tradicional" en la danza.

Por otra parte, la eventual popularización del carnaval de Tenosique y el crecimiento poblacional que se ha verificado en el municipio ha propiciado la necesidad de establecer un control cada vez mayor en las celebraciones, el cual se refleja hoy muy claramente en las disposiciones recientes del cabildo destinadas a delimitar el área en donde cada domingo los jugadores se concentran para realizar la representación más numerosa de la danza. En 2006 las autoridades municipales empezaron ha referirse a este espacio con el nombre de "Pochódromo", en franca alusión al zambódromo del carnaval de Río de Janeiro, para demarcar con toda puntualidad el *locus choristicus* de la representación, y también el ámbito de juego y diversión más importante del pueblo. Tales disposiciones pretendían separar a los jugadores de los espectadores y permitir que los primeros actuaran con mayor libertad y sin el acoso asfixiante de la muchedumbre. La realidad, sin embargo, ha mostrado que con el paso de los años el número de los propios danzantes se ha elevado tanto que no solo se ha incrementado la presión de los asistentes de fuera hacia adentro de la representación, sino que el Pochó se ha convertido en un gran centro de energía hiperquinética en el que los jugadores, particularmente los cojós, empiezan a superar las capacidades de ocupación del espacio que permite la plaza central del pueblo.

También el famoso Baile de Harina ha sido objeto de estas constricciones, pues su derivación en una auténtica guerra campal entre grupos juveniles para arrojarse talco, harina y huevos podridos, ha llevado a las autoridades a establecer un perímetro de tolerancia para que estos puedan divertirse, pero bajo la supervisión de la policía local.

Las regulaciones que giran en torno a la fiesta de Tenosique son, pues, una respuesta al fenómeno de transformación sociocultural y demográfico que se ha verificado en las últimas décadas tanto en el entorno de la población como en la misma localidad, la cual seguramente en muy pocos años tendrá que cambiar su condición de Villa a la de Ciudad. Los cambios previstos en el área para convertirla próximamente en uno de los dos o tres lugares de paso fronterizo más importantes del sur del país, augura indudablemente más modificaciones estructurales, un incuantificable pero notable aumento demográfico y la diversificación cultural de su población. Estas tendencias seguramente van a marcar el rumbo de la vida de Tenosique y por supuesto la de sus expresiones festivas.

Hoy todavía es factible ver cierta diferenciación entre la estructura organizativa global que asume el Cabildo para apoyar, normar y posibilitar la existencia de una representación ritual como el Pochó, y aquella, la Capitanía, que es regulada internamente por sus propios actores. Sin embargo, es muy probable que esta última poco a poco vaya cediendo su lugar a las autoridades del municipio, pues sus capacidades de control fueron previstas originalmente para un grupo ceremonial que a principios del siglo XX no excedía los 50 jugadores y un número quizá similar de espectadores.

En nuestros días el municipio y el gobierno del estado han encaminado sus esfuerzos para orientar a un importante número de turistas nacionales y extranjeros hacia Tenosique durante las principales jornadas del carnaval. Ha involucrado cada vez más a la población del lugar y los alrededores ---pasando por encima de diferenciaciones sociales--- en los actos relacionados con las representaciones más concurridas del Pochó. Ha hecho presidir estos últimos festejos a los miembros más importantes del Cabildo y, entre ellos, al presidente municipal y a su familia (así como a sus posibles invitados). Y ha logrado que los medios masivos de comunicación ocupen un sitio cada vez mayor en el escenario festivo. Frente a todos estos factores es previsible que en el futuro la estructura organizativa del Pochó adquiera características que hoy no es posible prever del todo (entre ellas las de carácter regulatorio), pues las fuerzas exógenas que ejercen presión sobre la representación del Pochó y el carnaval en su conjunto cada vez son mayores, además de que tienden a replantear cada año algunas de las condiciones estructurales que hoy sustentan a la celebración.

LA DANZA COMO UN ELEMENTO EMBLEMÁTICO E IDENTITARIO: de lo local a lo regional

Antes de abordar los datos que aluden a la representación como tal me gustaría comentar algunos aspectos relacionados con el papel que actualmente juega para los tenosiquenses y el estado de Tabasco la representación del Pochó. Anteriormente había señalado ya que la danza ocupa un lugar particular en los hechos de la vida anual del poblado y que, como parte de las actividades del carnaval, el juego del Pochó siempre es esperado por la gente con especial interés. Sin embargo, es importante también discutir el papel ideológico que a este se la ha asignado interna y externamente para convertirlo con el tiempo en algo más que un mero factor emblemático de una parte de la cultura tabasqueña.

Efectivamente, aunque no resulta claro para la población el sentido que la representación encierra ni tampoco su posible origen, el discurso institucional de carácter municipal y estatal, así como los medios de comunicación masiva (radio, televisión y prensa), incluido internet, han convertido esta manifestación social en una de las expresiones culturales más comentadas y significativas del patrimonio cultural contemporáneo de los pueblos indígenas y no indígenas de Tabasco. De esta manera es común observar cómo se le adjudica permanentemente un lugar especial en las trasmisiones televisivas y radiofónicas, en la difusión de imágenes de toda índole, en los comentarios anuales de la prensa escrita, en la folletería de las oficinas turísticas y en los textos oficiales de gobierno que habitualmente se elaboran para describir el patrimonio cultural regional.

Hoy es imposible que la cultura del estado sea referida y descrita por sus cronistas sin aludir a la representación del Pochó que se lleva a cabo en Tenosique. Tampoco es factible que ciertos eventos comúnmente organizados por las instituciones gubernamentales, como la Feria Anual de Tabasco, los encuentros y espectáculos dancísticos, y algunas Ferias municipales, se realicen sin la participación de grupos folklóricos que con particular orgullo imitan y reproducen coreográfica y musicalmente la danza. Más aun, para difundir información sobre la representación, las instituciones han editado en innumerables ocasiones el texto intitulado *El Pochó*, de Manuel Bartlet, el cual se ha convertido en un documento canónico para todo aquel que desee conocer algo sobre este peculiar drama.

Frente a la ausencia de información existente en torno al Pochó, numerosas plumas han escrito, así, todo tipo de versiones periodísticas para ensalzar la profundidad histórica que supuestamente le es inherente; para resaltar su carácter prehispánico, mítico y ritual; para alimentar la especulación en torno a un aparente resabio cultural olmeca, maya o chontal; y para destacar su carácter enigmático, místico y esotérico. De esta manera se ha contribuido ha crear una idea folklorizante de la representación que no sólo exotisa y limita su comprensión, sino que abre las puertas para que los amantes de lo esotérico articulen discursos y promuevan conductas cercanas a los nuevos cultos New Age, y para que las

instituciones ofrezcan todo tipo de opiniones y versiones sobre la representación, aun cuando estas carezcan de fundamento.

No es claro cuando inició este proceso, sin embargo, es factible afirmar que durante la década de los sesenta ya se había consolidado este interés por la representación como tal y por conceptualizarla como un hecho cultural especialmente relevante, tanto en Tenosique como en el resto del estado. En nuestros días es totalmente habitual que grupos académicos de danza folklórica integren en sus repertorios la escenificación del Pochó, y que ésta sea representada en centros culturales y artísticos de otros estados del país e, incluso, en teatros y foros extranjeros.

Por supuesto, este interesante proceso ha repercutido y se ha retroalimentado todo el tiempo en Tenosique. Para los pobladores del lugar la danza es indudablemente un referente identitario por medio del cual se reconocen y además construyen una parte de su sentido de comunidad. Así, el Pochó les otorga cierta especificidad ante sí mismos y ante el resto de los pueblos de la región. Los muestra como detentadores de una tradición aparentemente única, exclusiva, extraña y misteriosa; como herederos de un viejo culto maya; y como ambiguos practicantes de un ritual que se desdobla en su carácter cuasi religioso y festivo.

Los habitantes de la población, por su parte, no dudan en afirmar de manera reiterada la exclusividad cultural del ritual y la danza, y con ello prefieren obviar y olvidar que ésta también se lleva a cabo en Boca del Cerro y Rancho Grande, aunque ésta última población asumió la representación a partir de las enseñanzas de viejos jugadores de Tenosique. En estos términos, la importancia ideológica que el Pochó tiene para la población de Tenosique es incuestionable, pues más allá del ritual, se encuentra presente en sus dichos, en sus creencias, en su discurso exegético y en su sentido de particularidad; también en el discurso político, en sus prioridades sociales y en sus consideraciones sobre el ordenamiento del tiempo y la organización de la vida no laboral. El Pochó y el carnaval son, en este sentido, algo que se espera, se vive y se lleva como un elemento propio y constitutivo a cualquier lado al que se vaya. Desde el punto de vista del ciclo anual de celebraciones, el carnaval de Tenosique ocupa un lugar primordial respecto a la Feria municipal, la fiesta patronal, los días de muertos y el ciclo de navidad, pues ninguna de estas celebraciones implica tantas expectativas de diversión y participación comunitaria, y mucho menos de interacción social regional.

Integrado al discurso de las artes, el Pochó ha sido reproducido también por grupos de danza académica pertenecientes a la comunidad, los cuales ha menudo suelen ser invitados a representar la danza en otros escenarios del estado, con la participación de los músicos y capitanes originales.

Finalmente, y como sucede en otras partes del país desde hace ya algunas décadas, el Pochó ha sido utilizado por las autoridades municipales para presidir una ceremonia de reciente creación destinada a presenciar la conclusión del

solsticio de invierno y el inicio del equinoccio de primavera en un ambiente natural de marcado misticismo. Dicha ceremonia tiene lugar a escasos kilómetros de Tenosique, en un sitio arqueológico denominado Pomoná, ubicado al lado del río Usumacinta, el cual fue objeto de estudios y trabajos de conservación y restauración en décadas recientes.

Desde su instauración, la ceremonia ha captado la atención de numerosas personas de la zona, las cuales acuden para disfrutar de la representación de la danza en un contexto que no sólo intenta relacionarla con el pasado prehispánico, sino con cierta concepción de la ciclicidad del tiempo cósmico y social, así como con el entorno cultural maya. Con toda razón también ha captado la atención de los seguidores de la filosofía *New Age* y de la *Mexicanidad*, los cuales también acuden en ciertos momentos del año a diferentes sitios de particular significado histórico, como las pirámides de Teotihuacan, Tepoztlán, Chichen Itza, etc., para reafirmar sus particulares concepciones energéticas de la vida y llevar a cabo todo tipo de rituales, ataviados con sus blancos ropajes, cintas y listones de intenso color rojo, y amuletos y objetos de particular simbolismo.

Por otro lado, y como señalamos al inicio de este apartado, el Pochó se ha convertido hoy en un complejo símbolo de carácter identitario por medio del cual se busca reafirmar cierta idea sobre los orígenes culturales de la danza y, por consiguiente de la población. Al identificarlo con un pasado indígena difuso pero al final de cuentas maya u olmeca, el discurso popular ha tratado de encontrar una explicación a su conformación cultural contemporánea, la cual, ante la ausencia de una visión histórica más amplia, se ha adherido a una concepción monoculturalista de su pasado. Esta situación resulta particularmente interesante pues, a contracorriente de las múltiples evidencias que denotan el inobjetable antecedente multicultural que tiene la población, la discursividad social ha tendido a fortalecer, en las últimas décadas, una imagen que reivindica la univocidad étnica maya y la indianidad como tal.

La ideología creada en torno al Pochó curiosamente se opone a la visión del multiculturalismo que deriva del propia carnaval, pues, como ya observamos con anterioridad, la celebración sintetiza no sólo las posibles influencias de estructuras rituales de tipo maya, como el Pochó, sino también otras de tipo afro americano y europeo. Más aun, dadas las particularidades geo-estratégicas e históricas del pueblo de Tenosique, así como su condición metafórica de puerto, encrucijada o sitio de abastecimiento para infinidad de inmigrantes, viajeros y trabajadores --- indígenas, mestizos y extranjeros---, resulta paradójico que la población haya elegido la veta de la indianidad como factor emblemático de su identidad, pues el carnaval en su conjunto constituye por sí mismo la suma de múltiples fragmentos de su historia reciente, la cual, por ejemplo, lleva implícita la marca brutal de la explotación extranjera.

SEXTA PARTE

DE COJÓS, TIGRES, POCHOVERAS Y OTROS PERSONAJES
jugadores, atavíos y parafernalia

En el momento en que Bartlet describió el juego del Pochó seguramente no se imaginó la importancia que éste iba ha adquirir en el transcurso de las décadas. Según sus propias palabras, durante la ejecución de la representación en 1926 intervenían entre 15 y 50 jugadores, los cuales correspondían a tres tipos de personajes: los cojós, los tigres y las pochoveras. En ese entonces el Pochó era un asunto de gente mayor, de personas adultas, que, vestidos con indumentarias singulares, recorrían el pueblo los días correspondientes a lo que aquí he denominado el ciclo del Pochó. Como lo señalé en el apartado sobre Tenosique, este número de jugadores era absolutamente consecuente con la población total con la que en esos años contaba la ciudad, la cual no ascendía a más de 2, 500 habitantes, aproximadamente.

Actualmente, todavía se mantiene en la memoria, sobre todo de los adultos, la idea de que en el pasado la danza involucraba tan solo a unos cuantos jugadores y que ésta por lo general se representaba al interior de las casas de quienes lo solicitaban, y no en las calles, como se lleva a cabo en nuestros días. Nadie dice porqué, pero señalan que en total intervenían doce cojós, doce pochoveras y doce tigres, entre los cuales había una "tigra" y un "tigrito", tal como refiere a principios de siglo veinte Manuel Bartlet.

A mediados del siglo pasado Tenosique experimentó un crecimiento demográfico considerable que hizo que la población pasara de 4,728 a 30,042 personas, factor que motivó la salida del Pochó de los espacios domésticos hacia la calles de la

ciudad. Era evidente: la representación no se podía hacer más al interior de las casas tan solo por el creciente número de jugadores que se fueron adicionando a la representación.

Ocho décadas después el panorama de la representación ha cambiado notablemente, pues no solo su población ha crecido de manera significativa, sino que también la dinámica cultural de la población se ha retroalimentado permanentemente introduciendo algunas variaciones tanto en la misma representación como en su particular campo de significados. Frente a los 30,042 habitantes que actualmente tiene Tenosique, el domingo y el martes de carnaval el Pochó puede llegar a reunir hasta 1,000 jugadores en la plaza central, 900 de los cuales generalmente son cojós, y los demás entre pochoveras y tigres. Indudablemente, resulta espectacular ver ese número de danzantes, sumados a toda la población expectante, la cual en los momentos de mayor intensidad festiva llegan a ser varios miles dentro del jardín central de la localidad.

No todos los domingos el Pochó cuenta con tantos asistentes. Como lo señalé en apartados previos, estos días reúnen a un mayor número de danzantes, pues forman parte del ciclo de los llamados "tres días" en los que la fiesta se exacerba y el carnaval llega a su ápice. Todos los domingos anteriores generalmente se cuenta con no más de quinientos jugadores, los cuales se van sumando gradualmente durante el día, hasta llegar a su máximo en el momento en que el contingente llega al centro de la población. Más aun, cuando los jugadores salen de la casa del capitán generalmente no son más de cincuenta los que ahí se reúnen, correspondiendo a otro número similar el grupo de los que al final de la jornada regresan nuevamente al punto de partida. Incluso, el acto de recoger los pasos, el último día de carnaval, es una ceremonia que si bien al comenzar incluye a mucha gente, muy pocos son los que en realidad llegan hasta el final, pues el recorrido es muy largo y extenuante, y son tan solo los más jóvenes los que pueden verdaderamente cubrirlo en su totalidad (siempre hay algunos adultos excepcionales que también lo concluyen).

Hoy no son ya los adultos los únicos en participar en el juego del Pochó. El tiempo ha hecho una verdadera invitación a todos los miembros de la población a incorporarse en la danza, lo cual no solo realizan con especial gusto y orgullo, sino también como parte de un rito de paso por el cual la mayoría transita por lo menos una vez en su vida. Aunque el tipo de personajes determina indudablemente la participación diferenciada de hombres y mujeres, el Pochó se encuentra abierto a la intervención de niños, jóvenes y adultos, tanto de la localidad como de comunidades vecinas, como Boca del Cerro, Rancho Grande, Estapilla y Arena Hidalgo, entre otros. De esta manera, es de todos conocida la participación que tienen los habitantes de ciertos barrios tradicionales de Tenosique, como Cocoyol, San Sebastián, la Trinchera, Pueblo Nuevo o el Chivo Negro, e incluso El Recreo, pequeño asentamiento ubicado en la otra orilla del Usumacinta, así como la del resto de la gente que reside en las nuevas colonias. Aunque generalmente no se les ve durante todo el recorrido, es común que los domingos y, sobre todo, en los tres días de carnaval, las pochoveras incluyan a guapas señoras de las familias

más acomodadas de la población o a funcionarios, comerciantes, ganaderos, maestros, médicos y todo tipo de profesionistas, junto con la gente más humilde, entre los grupos de tigres y cojós, bailando en la plaza central.

Si bien la organización del Pochó recae tanto en las autoridades del municipio como en la capitanía de la danza, la representación es un asunto que compete a la comunidad completa de Tenosique, la cual interviene en el juego de distintas maneras y, sobre todo, según tiempos y espacios particulares. Un aspecto que resulta interesante destacar aquí es que, entre los visitantes que participan en el Pochó de Tenosique, se encuentran los jugadores provenientes de la vecina comunidad de Rancho Grande, un grupo *sui generis* en el contexto general del carnaval, pues generalmente no se suman a la danza que se lleva a cabo en la ciudad, sino que por sí mismos llevan a cabo su propia representación en un circuito paralelo al de los jugadores locales. El grupo completo no excede de los 20 o 30 integrantes, todos ellos en edad infantil o juvenil, y cuenta con sus propios músicos, uno de los cuales funge como capitán.

En la mayoría de la población existe consenso en señalar que no hay ninguna obligación o compromiso para participar en la representación del Pochó, más que la voluntad personal de hacerlo bajo responsabilidad personal. Los jugadores que deciden participar pueden intervenir cualquier domingo y sumarse a la representación en el momento en que lo deseen. Sin embargo, al integrarse al grupo de jugadores deben acatar las normas explícitas o implícitas que por tradición son inherentes al Pochó o que ha establecido tanto el cabildo municipal como el Comité de Festejos del Carnaval para regular los actos festivos de toda la celebración. Pero así como cada uno asume la libertad y el derecho que tiene de participar, los jugadores también reconocen que existen ciertas prescripciones en el juego que de ninguna manera pueden eludir, como intervenir al final del carnaval, ya sea en el proceso de recoger los pasos o en la muerte misma del Pochó. De esta manera, y siendo conocedores de los tabúes que pesan sobre el juego, cada quien decide su grado de intervención tanto en la danza como en el ciclo general de recorridos por el pueblo que comprende el Pochó.

Paralelamente a esta mayoría, existe un grupo de personas más reducido en la población que comparte un conjunto de ideas y creencias en torno al Pochó, dentro del cual se considera que la participación de los jugadores en la danza entraña ciertas obligaciones. José Reyes Corzo, por ejemplo, actual capitán de la representación, asume que la tradición que el conoció entre las personas mayores supone la obligación de los jugadores de participar tres años seguidos, después de los cuales, si el jugador desea continuar, tiene que volver a repetir el mismo ciclo temporal. Viejo jugador y músico del Pochó, José Reyes relata que un día tuvo que dejar de cumplir los tres años y que en consecuencia adquirió una enfermedad de la cual no le fue fácil salir. Su hijo por el contrario, asume que eso es parte de ciertas creencias que el no comparte y que en su opinión se puede jugar cuantas veces se quiera sin que esto les afecte en modo alguno.

Generalmente quienes comparten estas creencias u otras ideas afines son personas mayores o aquellas que de alguna manera han estado mucho más cercanos a los hechos no solo de la organización sino también de ejecución de la danza. Son ellos los que por lo regular están más ligados a los capitanes y músicos o los que simplemente mantienen un vínculo más o menos estrecho con el Pochó. El año 2006, por ejemplo, entré en contacto con un médico que trabajaba en uno de los hospitales más reconocidos de Villahermosa, quien, siendo originario de Tenosique, cada año regresa a participar en la danza. Él era uno de aquellos personajes que no solo conocía en detalle los aspectos del Pochó, sino que junto con el resto de sus familiares compartía una serie de conocimientos sobre aspectos que hoy uno ya no puede ver más en la representación.

Tradicionalistas o no, todos los jugadores que intervienen en el Pochó lo hacen apegados a las normas que el propio juego establece, las cuales son vigiladas tanto por un juez como por los capitanes de la danza. Si bien no nos vamos a explayar aquí sobre estos personajes, pues lo abordaremos en el apartado siguiente, me interesa redondear que tanto ellos como los tres músicos que intervienen, de los cuales también hablaremos con mayor detalle más adelante, forman parte de ese oscilante número de agentes rituales que cada domingo asalta las calles de la población para llevar a cabo su imponente dramatización.

Por otra parte, quisiera mencionar que no es claro a partir de que año este grupo de personajes incorporó entre sus filas a dos nuevos actores, uno de los cuales ha dejado de tener participación hace no más de tres años. Me refiero, por un lado, a los espectaculares gorilas o monstruos que de pronto empezaron a recorrer las calles de Tenosique, al lado de los cojós, tigres y pochoveras, en parte cumpliendo la famosa función del *clown* ritual, y por otra, a la de los diablos, que generalmente acompañan discretamente a los jugadores. Ambos son personajes de la periferia dramática, es decir, son personajes que cumplen una función complementaria en el campo narrativo de la representación, más que un papel protagónico. Indudablemente, son tan visibles como los demás, pero su función es sobre todo la de alegrar y divertir a la gente, al margen del guión principal de los jugadores tradicionales.

Los gorilas y los monstruos eran particularmente divertidos y espectaculares, pues se hacían notar no solo por sus jocosas actitudes, sino también por sus vistosos atavíos. Todos ellos solían correr y correr por las calles espantando sobre todo a los niños y a las adolescentes, quienes reaccionaban con gritos y risas a su paso, mientras estos les arrojaban un poco de harina. Por algunos testimonios de algunos viejos de la comunidad, me da la impresión que estos personajes aparecieron muchos años después de que otros más, vestidos de osos, desaparecieran del contexto de la representación.

Los gorilas dejaron de aparecer en el carnaval de Tenosique debido a ciertos hechos funestos en los que algunos niños se vieron implicados, pues, debido a que sus trajes eran elaborados con grandes cantidades de ixtle ligeramente

pasado en diesel, el exceso de confianza hizo que ardieran en vida luego de que alguien les prendiera fuego a sus trajes en medio de una broma irresponsable.

Un lugar aparte tienen los diablos del Pochó, quienes con sobrada razón han tenido por lo menos en los últimos 40 años una presencia continua entre los personajes rituales de la danza. Manuel Bartlet no reportó en su texto la presencia ni de osos, ni de gorilas ni de diablos, sin embargo, por las colecciones del Museo Nacional de Antropología, recolectadas por Barbro Dahlgren, sabemos que este último personaje se encuentra en la representación del Pochó desde antes de 1970. Desde mi punto de vista, la participación de los diablos en el carnaval no es ni circunstancial ni tampoco azarosa, sino que por el contrario es un elemento más de reafirmación de esa concepción de malignidad que se impostó en el Pochó en algún momento de su historia reciente. Hoy no es difícil encontrar cada domingo al interior de la danza dos o tres jóvenes vestidos con el atuendo del diablo, además de algunos cojós cuya careta exhibe los rasgos evidentes de la figura demoníaca. ¿Cojós con rostros de diablos? En efecto, el inmenso repertorio de máscaras que se ha conformado en torno al cojó, desde hace muchos años incluye el rostro del diablo, tal como podemos verlo no solo en las caretas actuales, sino también en aquellas mucho más rústicas y elementales de 1970.

El *culmen* de la transfiguración mítica pude observarlo este mismo año (2006) en la verbena popular que se realizó junto al río Usumacinta, después de concluida la danza de cambio de banderas en el parque central (el martes de carnaval), pues al estar conviviendo con los jugadores ya desprovistos de sus indumentarias, pasó un silencioso e imponente cojó vestido con capa y sombrero negros, portando una espectacular máscara de diablo, con largos cuernos y aspecto desafiante. En ese momento no pude dejar de observar con sorpresa que en ese mismo lugar otros dos cojós reposaban con sus máscaras puestas, todavía portando las blancas banderas que marcaban el momento de expulsión del mal del carnaval, las cuales llevaban inusualmente pintado con rojo una cruz en cada una de ellas, como indudables símbolos de fe y de protección. ¿Había algo más que explicar en esos momentos?

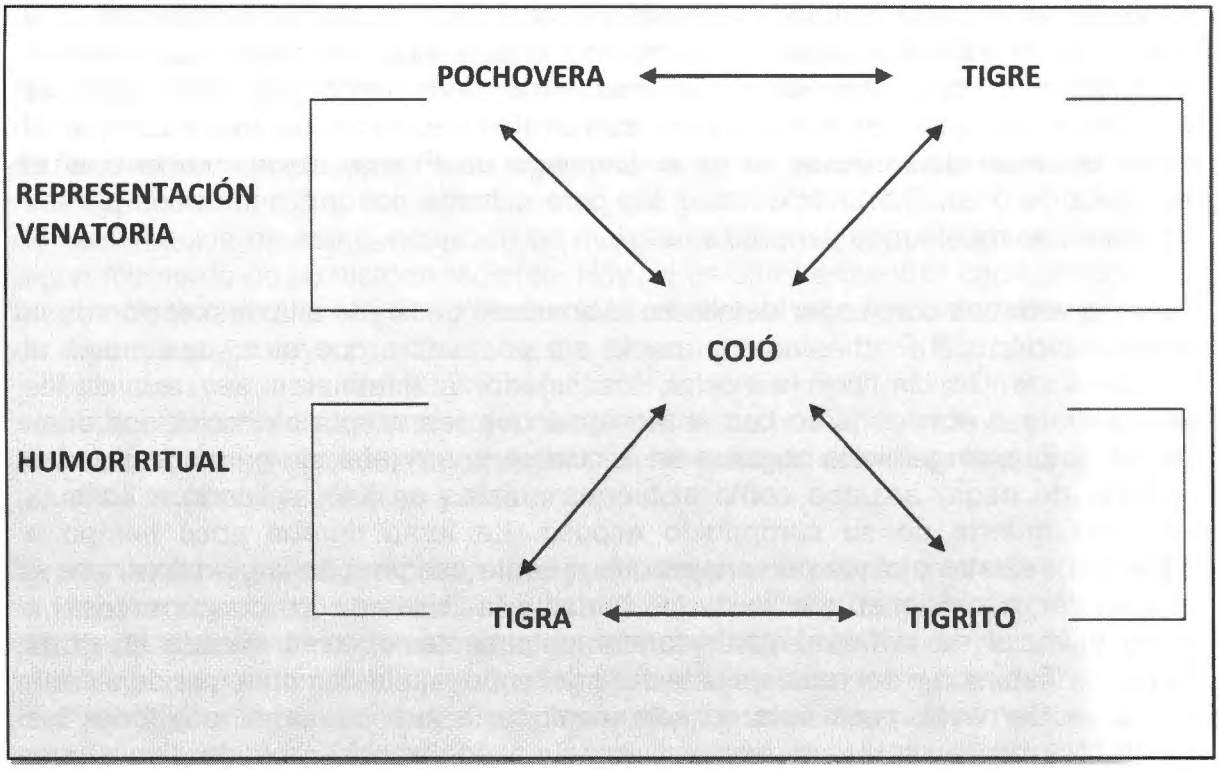
Cuando en el año 2000 pregunté al capitán y músico de la danza, José Reyes Corzo, si los diablos eran parte del escenario del Pochó, me contestó con absoluta naturalidad que cada año debían salir algunos de estos personajes, los cuales no deberían de ser más de dos o tres. Esta inesperada concepción y ratificación de su presencia confirmaban, así, las observaciones que había realizado desde 1987 sobre su continuidad, así como mis hipótesis sobre ese golpe de timón que había dado el Pochó hacia un sistema de representaciones basado en las categorías judeocristianas del mal y su encarnación y simbolización más visible en la figura demoníaca.

Finalmente, me parece importante hacer alusión a un acotado grupo de personajes que en general no son referidos ni en el texto de Bartlet ni en las crónicas de quienes han escrito sobre el carnaval de Tenosique, los cuales si bien tienen un carácter totalmente circunstancial y una participación efímera,

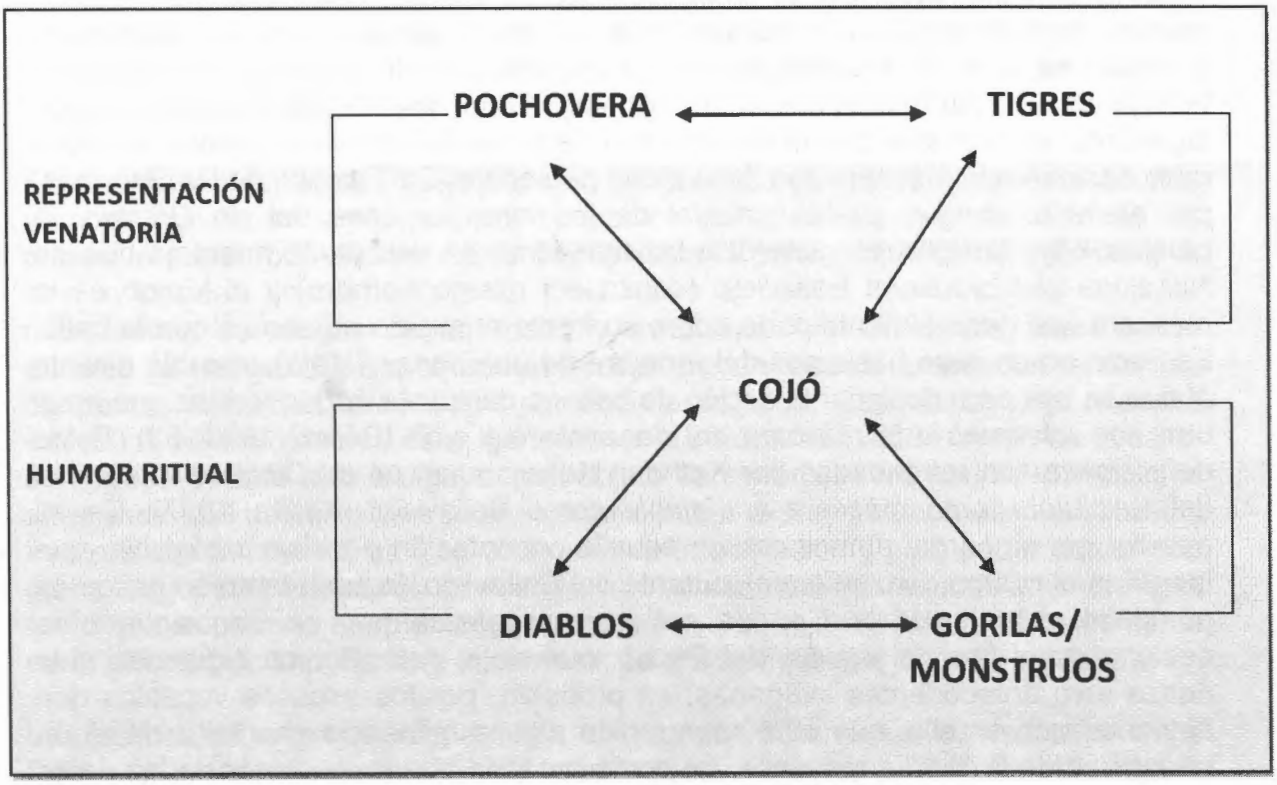
indudablemente están o han estado vinculados de manera ambivalente al final del ciclo ritual del Pochó. Me refiero aquí a las famosas viudas del monigote que simboliza a Juan Carnaval, al cual se le ha identificado con esa noción abstracta y sutil que substancializa al Pochó en el ritual de su muerte. ¿Es el personaje de Juan Carnaval una transfiguración simbólica o una simple metáfora del Pochó, así como de la extraña entidad sobrenatural que aparentemente emblematiza el diablo? Es muy difícil afirmarlo, sin embargo, lo que si resulta claro es que tanto el ritual como el ciclo del Pochó se encuentran totalmente vinculados con las actividades de conclusión parcial del carnaval en su conjunto (recordar que el cierre definitivo de la fiesta se da el Domingo de Piñata), razón por la cual el monigote de Juan Carnaval es asumido para culminar los actos iniciados por los jugadores un mes o mes y medio atrás.

Como lo veremos con mayor detalle en el apartado dedicado a la descripción de la representación del Pochó, anteriormente era costumbre que el martes previo al Miércoles de Ceniza, por la noche, los jugadores terminaran sus actividades quemando sus atavíos junto con el monigote que representa al Pochó o al Juan Carnaval. Al extinguirse la hoguera en la cual se le arrojaba, un grupo de jóvenes vestidos de negro actuaba como si fueran mujeres en luto, saliendo a llorar la supuesta muerte de su compartido esposo. La farsa duraba poco tiempo e implicaba a cuatro o cinco personajes que durante ese periodo fingían llorar por el deceso del monigote en medio de las burlas y las risas de los concurrentes. La razón esencial de la farsa recaía fundamentalmente, y como sucede en otras partes de Tabasco y del país, en la lectura del supuesto testamento que deja cada año Juan Carnaval, pues éste no solo involucra a sus viudas, sino a todos los integrantes de la danza, el barrio y, en su caso, la población de Tenosique. Actualmente, aunque esta farsa no se ha vuelto a realizar más, aunque sigue vigente en los recuerdos de la gente, la cual mantiene esa imagen difusa que asocia naturalmente a unos personajes con otros.

SISTEMA DE OPOSICIONES RELATIVO A LOS PERSONAJES DE LA DANZA DEL POCHÓ DE 1926



SISTEMA DE OPOSICIONES RELATIVO A LOS PERSONAJES DE LA DANZA DEL POCHÓ, 1986-2006



Para concluir este apartado voy a referirme ahora a uno de los aspectos que más ha llamado la atención de quienes han visitado el poblado y han descrito la danza, por ser una de las partes más visibles y sorprendentes de toda la representación. Efectivamente, cuando uno se enfrenta a los personajes del Pochó, no deja de impresionarle sobre todo la indumentaria que porta cada uno de los jugadores, particularmente la de los llamados cojós. Si bien para la gente de Tenosique el término cojó no alude más que al nombre con el cual hoy se conoce a este tipo de jugadores, es probable que el vocablo sea de procedencia maya-chontal, en cuyo caso designa a la máscara que lleva dicho personaje. En Tamulté de las Sabanas, por ejemplo, antiguo pueblo chontal de las inmediaciones del río Grijalva, la palabra *k´ojo* designa en general a las máscaras de uso ritual, mientras que en Nacajuca el *k´ojo* es el Bailaviejo (danza del mismo nombre) y el k´ojob es la máscara que generalmente porta sobre su frente el mismo personaje que la baila. Es decir, en un caso hablamos del nombre de una danza (*k´ojo*), vocablo distinto al que se usa para designar la acción de bailar o danzar (*a´kot*), mientras que en el otro nos referimos a la máscara del danzante o *k´ojob* (Pérez, 1998: 53). Estas definiciones son refrendadas por Katherin Keller, quien en su *Diccionario chontal* define *c´ojob* como máscara y *c´ojoble* como Bailaviejo (Keller, 1997). En mi opinión, sin embargo, ambos omiten aquella connotación de *k´ojo* o *c´ojoble* que identifica al mismo danzante o ejecutante del Bailaviejo, la cual, también desde mi punto de vista, es la que puede ser que prevalezca hoy en Tenosique para designar a un tipo de jugador del Pochó, que es el *cojó*. Por consiguiente, si la danza tuvo antecedentes indígenas, es probable, por los escasos vocablos que hoy subsisten en ella, que ésta haya tenido alguna influencia chontal o de algún otro grupo de la familia mayance, tal como parecen poner en evidencia los datos anteriores, así como los que provienen del *Vocabulario Tzeltal de Bachajón* (1965), el cual reporta la palabra *c´oj* con el significado de máscara, al igual que el *Diccionario Maya* (1980), que define *k´ohob* como disfrazado o enmascarado, es decir, el que porta la máscara o el disfraz, y el Diccionario Tojolabal (2000), que también incluye el termino *k´oj*.

Actualmente, el cojó sigue manteniendo la mayoría de los rasgos que Bartlet identificó en su atavío hace ochenta años, aunque, como a continuación veremos, es el personaje que más innovaciones ha introducido desde entonces. Originalmente, Bartlet describió a estos jugadores de la manera siguiente:

> *Los cojóes, son hombres disfrazados de un modo extraño. Las prendas principales del disfraz son: una tosca careta de madera con facciones regulares o grotescas, a la que se le ponen bigotes, barbas y cejas de cerda, túnica formada con un costal u otro saco construido con fibra ordinaria y polainas de 'sojol' o sea fragmentos secos de tallos de plátano. Generalmente llevan en las manos una caña de jimba, nombre con que se le conoce a la especie del bambú que se produce en Tabasco. La caña mide un metro cincuenta centímetros y dentro de su cavidad, cerrada por los extremos, ponen gran cantidad de piedritas, con lo que se forma un instrumento, que sirve para llevar el acompañamiento a la música. El Cojó*

es el personaje más importante, es el alma de la fiesta. Además de la participación que toma en el conjunto, al desarrollarse la farsa, está encargado de dirigir ironías al público y de ridiculizar los hechos y cosas de actualidad. Es una caricatura en movimiento. De aquí que complete su disfraz con sombrero caprichoso, esqueletos de paraguas, jaulas dentro de las que llevan un gato u otro animal, simulando un pajarillo, etc., etc. y de aquí también que los Cojóes deban ser siempre hombres de buen humor y de cierto ingenio (Bartlet, 1984 [1926]).

En nuestros días, el personaje del cojó es asumido por niños, jóvenes o adultos varones que llevan en su cabeza un par de pañuelos o paliacates, uno de los cuales lo pasan por encima de su frente hacia la parte posterior del cabello, y el otro lo colocan por debajo de su nariz hacia el cuello, con el objeto de tapar plenamente los rasgos de su rostro y evitar que alguien pueda identificarlos durante el juego. El anonimato del cojó es un asunto primordial entre los danzantes, situación que cuidan por encima de todo. Cuando un cojó necesita retirar los pañuelos de su cara, generalmente se aparta a algún rincón de la calle, con ayuda de otro cojó amigo, con el objeto de evitar que los demás lo vean o lo sorprendan. El anonimato sirve al cojó para poder explayarse con absoluta libertad frente a sus familiares, amigos o el resto de la población y para poder actuar con plena seguridad su papel dentro de la representación. Indudablemente, esta condición le permite adoptar aquella actitud que el cojó muestra públicamente, la cual, además de imponente y misteriosa, es altiva, vigorosa, jocosa y traviesa.

Los paliacates, además, le permiten al jugador distorsionar su voz para emitir frases y sonidos extraños, risas muy agudas, bromas o señales lascivas y provocadoras. Los cojós disfrutan el anonimato, pues a menudo gesticulan, bromean o mueven su cuerpo como no se atreverían a hacerlo en circunstancias habituales. Al cambiar su voz, también transforman su identidad, permitiéndose por consiguiente pedir algunas monedas a la concurrencia para comprar alguna cerveza o un refresco, arrojarles harina a los amigos, salir huyendo en medio de las multitudes o aventarles agua a las adolescentes a las que a menudo se dirigen en plan de mofa o galanteo.

Los paliacates sobre el rostro sirven también para evitar el roce directo de las máscaras sobre la cara, mismas que los cojós llevan todo el tiempo que dura el dominical recorrido. A diferencia de las caretas que describe Bartlet en su artículo, las que usan los cojós actualmente han dejado atrás esas facciones burdas y grotescas para dar paso a máscaras de estilos sumamente sofisticados, los cuales han ido variando con el paso del tiempo. Desprovistas ya de aquellas cejas, bigotes y barbas del pasado, hechas a base de cerdas naturales, hoy las máscaras muestran un refinamiento derivado no solo de los materiales que emplean para su decoración, sino de los mismos diseños faciales que los carpinteros locales han elaborado a solicitud de su numerosa clientela.

Aunque siguen prevaleciendo algunas de las formas que tenían las caretas antiguas, la tradición plástica de los mascareros ha terminado por combinar esos

elementos con rasgos provenientes de otros contextos culturales. Hoy la mayor parte de las caretas sigue manteniendo, sin embargo, la preeminencia de elementos antropomorfos en el rostro, dentro de los cuales son perfectamente identificables, como elementos constantes, los ojos, la nariz y la boca. La mayoría de las máscaras muestran cierto alargamiento de la barbilla y una frente generalmente larga o pronunciada. Dependiendo del diseño, algunas llevan cejas bien torneadas, pómulos resaltados, labios o narices pronunciadas. Otras tan solo dejan ver las cavidades de los ojos en medio una superficie perfectamente lisa y sin barroquismos. Ninguna exhibe orejas o dientes, y mucho menos incrustaciones de ningún tipo. Si uno las ve de frente, casi todas tienen cierta tendencia geométrica de naturaleza triangular o trapezoidal invertida, aunque algunas son más afiladas que otras.

Entre las que muestran rasgos de carácter zoomorfo –muy pocas en realidad—, algunas incluyen ciertos rasgos felinos o llevan barbillas pronunciadas hacia el frente, como si fueran tucanes. Otros exhiben narices gruesas y levantadas o la frente absolutamente desproporcionada.

Una máscara que es parcialmente distinta a las anteriores o a las de tipo antropomorfo, es aquella que muestra rasgos evidentes de diablo, en cuyo caso pueden aparecer cuernos pequeños o grandes en la frente, ojos saltones, ausencia de nariz, orejas pronunciadas, dientes y colmillos laterales, y una lengua proyectada hacia el frente.

Respecto a los diseños que ostentan los jugadores en sus caretas, resulta importante destacar aquí que hace muchos años quedaron atrás los tintes naturales, como el achiote, que los viejos cojós utilizaban para pintar sus máscaras. El advenimiento de los nuevos tiempos trajo consigo, por el contrario, técnicas distintas de decoración y, sobre todo, múltiples motivos para plasmar en la superficie de estos rostros de madera. Conociendo los diseños que han imperado en las últimas tres o cuatro décadas, es factible afirmar que la diversidad de motivos ha sido una de las dos constantes que han prevalecido desde entonces en las máscaras, mientras que la segunda es la aplicación de una base general de color para homogeneizar toda la máscara. Siguiendo un orden cronológico, después de los tintes naturales aplicados a la madera, empezaron a utilizarse pinturas vinílicas y de aceite, las cuales eran utilizadas todavía de manera un poco rústica. En los años ochenta sobrevino una interesante moda en la cual los jóvenes recurrieron a los pintores profesionales de vehículos para aplicar lacas automotivas sobre maderas perfectamente preparadas, lo cual le brinda un aspecto de impecabilidad a la máscara y de sofisticado brillo. Hoy es posible observar todas las técnicas posibles de aplicación de pintura, lo cual ha convertido a la careta en un verdadero fetiche, en algunos casos más o menos costoso. Así, un domingo de carnaval cualquiera, uno puede observar a los cojós portando máscaras de un solo color, cualquiera que este sea; con la tonalidad original de la madera y sin pintura; con esta misma característica pero con una cubierta de barniz transparente, lo cual las hace muy elegantes; con una base

homogénea de color pero con algún diseño sobre el rostro; y con diseños sumamente abigarrados y de naturaleza multicolor.

En cuanto a los motivos que comúnmente son impuestos en las máscaras, podemos clasificarlos en cuatro tipos: el primero incluye aquellas que llevan imágenes de moda, influidas por los medios de comunicación o por los acontecimientos de la época: figuras alusivas a grupos musicales (Kiss fue un grupo que impactó particularmente), equipos deportivos (UNAM, América, Guadalajara, etc.), personajes de la televisión (Batman, Superman, etc.), emblemas nacionales (como la propia bandera mexicana, la de Estados Unidos, Inglaterra o la de algún otro país), así como luchadores y catrines, entre muchos otros. El segundo abarca fundamentalmente aquellas máscaras con figuras geométricas, símbolos abstractos y combinaciones de colores. El tercero comprende figuras zoomorfas, como las de las águilas, tigres, mariposas, murciélagos, pericos, tucanes, serpientes y escorpiones; y, por último, encontramos un grupo de caretas con estampados de diablos, muertes, estrellas y rostros ensangrentados.

En el Pochó es común que un grupo de cojós porte el mismo tipo de máscara, lo cual indica su pertenencia a una misma calle, un grupo familiar, un barrio específico o, simplemente, a un grupo de amigos. De igual manera, es habitual ver sus máscaras con gafas encima y con algún letrero chusco en su rostro, o que cambien de máscara cada domingo para no ser identificados por algunos de los que se convierten en sus contrincantes de juego.

Las caretas de los cojós son elaboradas por mascareros o carpinteros de la propia comunidad. Su actual demanda ha hecho que proliferen quienes sobre todo en diciembre y enero se dedican a prepararlas. Las máscaras son fabricadas con madera de cedro, chacaste, ceiba, macuilí, amapola, jobo y mulato. Algunas llegan a ser de caoba, pero su acabado requiere mayor trabajo y herramientas apropiadas por la dureza de la madera. Los mascareros generalmente elaboran diferentes tipos de caretas para la venta, aunque algunas personas prefieren solicitarles diseños especiales, los cuales por lo regular no se llevan más de dos o tres horas en su preparación. La mayoría de los fabricantes de máscaras solamente elaboran el objeto como tal, pero no lo pintan. Esta segunda actividad la realiza el mismo cojó de manera rudimentaria o solicita a pintores de oficio concluir el trabajo, conforme a los recursos con los que cuente o según el diseño que requiera.

Algunos cojós que no cuentan con posibilidades económicas para comprar la máscara, suelen elaborarlas con papel y cartón, lo cual le da un acabado mucho más burdo a la superficie. Sin embargo, no es común observar este tipo de materiales pues la mayoría de los jugadores suelen conseguir madera para, en tales casos, hacerlas ellos mismos.

Además de las máscaras, el cojó lleva sobre la cabeza un gran lienzo blanco que pende hacia su espalda, la cual cubre sus brazos y sus piernas como si fuera una

majestuosa capa. No obstante que la costumbre ha establecido el blanco para este impresionante manto, algunos cojós suelen llevarlo de otros colores e, incluso, hasta de color negro, como el misterioso diablo que hemos descrito con antelación.

Sobre la cabeza porta un sombrero de palma de ala ancha, encima del cual lleva un conjunto de largas hojas de una planta denominada cañita, las cuales, dependiendo de su maduración y de la temporada, o son totalmente verdes o son moradas, siendo habitual para la época de principios de año la combinación de ambas. La cañita mide entre 20 y 25 centímetros y es amarrada verticalmente alrededor de la copa del sombrero, junto con flores de bugambilia morada, pascuas, tulipán rojo o amarillo, así como rosas anaranjadas o del color que designa su nombre. El resultado es un tocado multicolor sumamente llamativo que le confiere mayor altura a cualquiera de los cojós que lo usan.

Para colocarse el atuendo del cojó la mayoría de la gente viste pantalones de mezclilla, zapatos ordinarios y una camisa de manga larga de cualquier color. Encima de esta última se coloca una costalilla de henequén o de plástico, a manera de chaleco, así como un apretado faldón de hojas verdes de castaña, el cual le brinda un aspecto indudablemente arbóreo y vegetal. Las hojas de castaña miden generalmente entre 40 y 50 centímetros, dependiendo de la edad del cojó, y son enlazadas en una cuerda o lía de henequén que es amarrada alrededor de la cintura del jugador. La cuerda queda totalmente visible en el cuerpo del cojó, así como las hojas que penden de esa especie de faja de colores claros, la cual permanece todo el tiempo ajustada y tensa.

Hacia abajo, y a partir de las rodillas, el cojó luce un abundante conjunto de hojas secas de plátano (sojol), que durante la representación y en su caminar por las calles emiten un sonido inconfundible al tallarlas reiteradamente entre sí. Al igual que los cojós que observara Bartlet en su época, los de ahora siguen llevando esa famosa "jimba" que les sirve de instrumento, llamada shiquish, la cual es un palo hueco que proviene del árbol de guarumo, cuya longitud varía entre un metro y un metro veinte centímetros, aproximadamente. En su interior lleva semillas de una planta denominada chángala, para percutir en sus paredes cada vez que el instrumento es agitado por el cojó, y en sus extremos un par de bacales u olotes secos de maíz para obstaculizar e impedir la salida de las semillas.

El papel burlesco que juega el cojó a lo largo de la representación no ha variado tampoco en lo sustancial. Hoy como ayer sigue llevando consigo desvencijados paraguas, viejas muñecas, ositos descabezados, falos desproporcionados, vejigas de agua, bolsas de harina, iguanas, garrobos, pericos y lechuzas vivos, animales disecados y una que otra latita de metal o alguna pequeña alcancía para guardar sus recaudos.

> [...] *También llevan jaulas en las que han puesto un sapo, una iguana, una boa, un muñeco de trapo que dicen que es la reina, y en algunas ocasiones ridiculizan a algunas personas* (Ramírez, 1970: 16).

Cuando el cojó queda totalmente ataviado, su altura por lo regular aumenta cerca de 35 centímetros, debido al tocado que lleva sobre la cabeza, al igual que su volumen, el cual se ensancha, tanto por las hojas de castaña y el sojol de plátano, como por el mismo manto que pende sobre su espalda. Esta imagen y el shiquish que carga como si fuera un bastón de mando, son los elementos que lo hacen ver imponente, temible y también fascinante.

Pero si bien en la población se considera que el personaje del cojó debe ser asumido específicamente por hombres, cada año suele haber un número indeterminado de mujeres que por gusto se visten clandestinamente con los atavíos de este jugador, procurando no ser descubiertas durante el tiempo que dura la danza. A este propósito sirven los guantes de piel que algunos danzantes llevan durante el recorrido, los cuales además de ocultar sus femeninas manos, les confieren un aspecto más varonil.

Por otro lado, y contrariamente a los cojós, las pochoveras han mantenido la unidad de casi toda su indumentaria, la cual no ha variado desde el siglo pasado. La única diferencia importante que puede anotarse es que la edad de quienes asumen dicho papel se ha ampliado notablemente. Actualmente, participan mujeres adultas, tanto como adolescentes e, incluso, niñas muy pequeñas. Veamos que nos dice Bartlet, al respecto:

> *Las pochoveras son mujeres, generalmente de avanzada edad, que llevan un traje pintoresco, camisa con tiras bordadas a la usanza maya, falda amplia y larga de un color chillante, un gran paliacate rojo a modo de capa y por tocado, sombrero de palma, ancho, adornado con tulipanes naturales, hermosas flores del trópico, parecidas a las amapolas, pero más grandes* (*Idem*, 1984 [1926]).

A diferencia del tigre que participa en el Pochó, ni el cojó ni la pochovera son personajes con una identidad definida, ya sea al interior de la representación o fuera de ella. No son como aquellos protagonistas de las narraciones épicas europeas o como aquellos personajes de las confrontaciones míticas del mismo espacio maya, que tienen un nombre específico, un papel claramente establecido y un contexto de representación ritual con una trama más o menos precisa. Por el contrario, son personajes insertos en un drama cuyo significado hasta ahora hemos deducido sólo parcialmente, el cual se ha rodeado de un campo de significados en apariencia más o menos reciente.

La pochovera es un personaje silente e introspectivo. Contrariamente al cojó, no interacciona con la gente, pero su papel pareciera estar fundamentalmente vinculado al del primero. Es ella la que inicia siempre las acciones del ritual y también quien las concluye. Dentro del tiempo festivo del Pochó, este personaje anuncia el momento de su inicio, y con ello la liberación del mal, y también el que marca su terminación, durante el cambio de banderas. Aunque su nombre resulta ser un derivativo de aquel que designa a la representación en su conjunto, resulta

un misterio la razón por la cual es ella la que lo recibe. Quizá debemos de pensar que en el ritual es ella la responsable de dar cabida a las acciones y la encargada de delimitar tanto los hechos de la propia representación como los del ciclo general de la danza. Por lo demás, es el personaje menos relacionado con los tigres, pues, si bien suele bailar por un momento con ellos, la mayoría de las interacciones plasmadas en la trama de la representación establecen un vínculo entre los felinos y los cojós.

De manera semejante a la trayectoria del personaje de la pochovera, los tigres del *Pochó han mantenido cierta continuidad en casi todos los rasgos que los* caracterizan. Quizá haya que decir sobre este grupo de felinos que al iniciar el siglo XXI, y durante las fases más intensas del carnaval, su número llega a alcanzar alrededor de una veintena, aunque por lo regular, el resto de los domingos, nunca llega a ser más de diez. Por el contrario, y como lo va a hacer notar Bartlet enseguida, hoy ya no aparece en la representación el papel femenino del tigre (la Tigra, como la llamó nuestro autor), pero a cambio el rol del tigrito se multiplicó ampliamente:

> *La tercera clase de personajes, Los Tigres, son también hombres disfrazados, simulando felinos. Por toda ropa llevan un taparrabo; cubre la desnudes del resto de su cuerpo con una capa de barro amarillo líquido que se seca sobre la piel, en la cual de trecho en trecho, se pintan manchas negras, y por último, se cubren la espalda con una piel de jaguar (Tigre americano) que ha sido cuidadosamente obtenida, conservándole la cabeza, cola y las uñas. La cabeza de la piel debe cubrir la cabeza del 'Tigre' y los pies y manos de aquellas se cruzan sobre el pecho y la cintura de éste procurando dejar libertad de movimiento para los brazos y las piernas. Como complemento llevan una provisión de pequeños silbatos de carrizo pendiente de un hilo, y uno de ellos constantemente en la boca, para utilizarlo a la hora de la función. Los 'tigres' deben ser ágiles y fuertes. Por eso, generalmente son muchachos y hombres maduros. Hay entre ellos una 'Tigra' (aquellas gentes, forman lógicamente el femenino), con su 'Tigrito' un niño de 6 a 10 años, con la misma indumentaria bataclanesca, el cual desempeña un papel importante* (*Idem*, 1984 [1926]).

Pero si bien es muy importante su participación en el Pochó, generalmente no es fácil reunir a jugadores que quieran actuar su papel debido, en primer lugar, a que ya no es fácil encontrar pieles de este felino en las cercanías de Tenosique, y segundo, a que el personaje requiere mantenerse cubierto de *sascab* a lo largo de la representación. Dado que no siempre se puede contar con pieles originales, muchos jugadores las han sustituido con lienzos artificiales cuyos diseños simulan las de estos felinos. De cualquier manera no es nuevo que en la danza se sustituyan eventualmente las pieles, pues cuando Barbro Dahlgren estuvo en Tenosique en 1970, pudo rescatar para el Museo Nacional de Antropología una piel de venado que se utilizó entonces para sustituir a la de un tigre.

Cuando Manuel Bartlet analizó la representación del Pochó, no distinguió un motivo que hoy se encuentra presente en la indumentaria de los tigres, que es la flor de tulipán tropical que cuelga de su cabeza. Quizá el hecho podría parecer intrascendente, sin embargo, a partir de este dato y de la piel del animal que cubre el cuerpo de los danzantes, se ha tratado de establecer un parangón entre este personaje y los que aparecen en la iconografía maya prehispánica para demostrar la existencia de una aparente línea de continuidad cultural, por lo menos en la figura de este personaje. Otro rasgo interesante que llega a verse en la actualidad, no solo en el pecho de algunos tigres sino también en alguna parte del atuendo de los cojós, como el sombrero, es la presencia de pequeñas cruces latinas que acompañan su participación en el juego durante todo el tiempo.

Los tigres juegan un papel central en la representación del Pochó. Encorvados permanentemente y con la cabeza inclinada al frente, generalmente se desplazan con discreción, simulando los movimientos del felino. No hay ostentación ni protagonismo en su actitud, aunque en torno a ellos gira la mayor parte de las escenas más significativas del drama. Al igual que la pochovera, mantiene un gesto silente y expectante, sin embargo, en ellas suele haber ocasionales sonrisas y miradas altivas, mientras que en el tigre simplemente hay gestos de acechanza y de lejanía. Acaso el sonar de su pequeño pitillo sea el único rasgo sonoro de su actuación, la cual nos recuerda aquellos relatos tradicionales de brujos y naguales, en los que los hombres vestidos de jaguar suenan sus pitos para acudir por sus presas, las cuales suelen ser generalmente seres humanos. ¿Habrá existido en el pasado una relación entre estos personajes?

Indudablemente, la presencia de los tigres le confiere una cierta particularidad a este drama, pues su actuación permite asociarlos con los de otras representaciones que existen en el resto del área maya. Aunque no vamos a ahondar en este lugar sobre la presencia de los tigres en otros dramas de la zona, si quisiera dejar anotado aquí que la existencia de los tigres de Tenosique en la representación del Pochó, debemos ubicarlo dentro de un espectro más amplio de dramatizaciones rituales cuyo eje narrativo gira en torno al tigre-jaguar. Lo interesante de este sistema de representaciones, y también lo que lo hace sumamente complejo, es que a su interior no todas las dramatizaciones son semejantes: algunas muestran como sustento temático viejos mitos indígenas basados en un bestiario sagrado regional; otras expresan evidentes conflictos entre el hombre y el jaguar para refrendar antiguas expresiones de culto religioso; y unas más observan una clara influencia colonial, como la representación que tiene lugar en el carnaval de Tila, donde se genera un enfrentamiento entre el tigre y el toro. Como lo veremos más adelante, la representación del Pochó exhibe igualmente un conflicto entre los cojós y los tigres, la cual aun es posible reconstruir casi en su totalidad, pese a que en estos años ya no incluye todos los pasajes que la integraban en el pasado.

Quisiera concluir esta descripción aludiendo brevemente a dos personajes más que anteriormente ya he referido: los diablos y los gorilas. Los llamados gorilas hicieron su aparición en la representación del Pochó a finales de la década de los

ochenta y mantuvieron su presencia por espacio de 10 o 15 años. Los gorilas fueron la expresión más depurada del *clown* ritual, pues a diferencia de los cojós, estos personajes mantenían una participación más bien periférica respecto a la representación. Los gorilas no tenían asignado un lugar en la trama ritual del Pochó, más bien solían jugar con la población en los espacios cercanos de la danza, ampliando de esta manera el campo de incidencia de esta última.

Cuando interaccionaban con la gente, solían espantar a los niños más pequeños o perseguir animadamente a los de más edad. Jugaban con las adolescentes, quienes a menudo se prestaban para seguir sus bromas, o corrían alocadamente por las calles hasta caer rendidos en algún rincón. Muchos de ellos solían andar acompañados de otro joven que corría a su lado, jalando una cuerda que rodeaba el cuello del gorila, como si estos fueran los dueños del imponente animal. Al igual que el cojó, cargaba todo tipo de fetiches que solía abrazar, guardar o mostrar a la gente. También llevaba bolsas de harina y vejigas con agua, que durante los recorridos por las calles arrojaba a los espectadores, para producir una húmeda masa que escurría por su cuerpo. Todos los gorilas andaban solos o en parejas y generalmente no eran más de veinte en los momentos más álgidos del carnaval, por ejemplo, durante los "tres días".

El gorila oscilaba entre un simio y un monstruo, pues, de la máscara que se colocara, dependía la definición de un personaje específico dentro de este rango de identidades. Su atavío consistía, por consiguiente, en un gran disfraz que cubría desde sus pies hasta el cuello, incluidos sus brazos, hecho a base de henequén o de fibras de plástico. El disfraz era sumamente voluminoso, lo cual le daba un aspecto grotesco y temible. Algunos se vestían de negro, otros mantenían el color del henequén natural y algunos llevaban un traje semiblanco. Todos recorrían las calles acompañando al Pochó cada domingo y desaparecían del escenario a mediodía del martes de carnaval, después del cambio de banderas, en donde, al igual que los cojós, tigres y pochoveras, bailaban frenéticamente para expulsar el mal de sus cuerpos o, simplemente, para culminar la diversión.

Muy distinto ha sido el papel de los diablos pues, desde mi punto de vista, el lugar que ocupan se ha consolidado en razón de esa concepción que se ha construido en torno al Pochó, al identificarlo como una manifestación maligna. Me parece que no es casual el hecho de que hoy el capitán de la danza asuma a los diablos como algo consustancial a la representación y que de por hecho que este personaje debe estar presente en la misma. Como quiera que sea, los diablos forman parte de la representación por lo menos desde 1970 y hoy aparecen entre dos y tres de estos personajes en cada carnaval.

Generalmente quienes asumen representar estos papeles son adolescentes varones que visten un traje rojo entallado que los cubre desde los pies hasta la cabeza, el cual muestra el estereotipo habitual de la cola de chivo y los cuernos, además de un paño que les cubre el rostro. Comúnmente suelen deambular entre la concurrencia, jugar ocasionalmente con los cojós y, cuando aun había gorilas, solían recorrer las calles junto con ellos haciendo algunas bromas a los

transeúntes. Sin embargo, el diablo es mucho más mesurado que los gorilas. A veces se le ve caminando, otras, desaparece y vuelve a sumarse a la comitiva de jugadores de manera imprevista o se le ve al término del día acompañando a los jugadores cuando regresan a la casa del capitán del Pochó. Por lo regular también participan cada domingo hasta el martes del carnaval, día en el cual concluye su intervención.

DE JUECES Y CAPITANES:
una estructura popular de organización del Pochó

Anteriormente ya habíamos señalado que, debido a que el Pochó forma parte de las actividades generales del carnaval, sus actividades están normadas, en primera instancia, tanto por la reglamentación que el cabildo municipal ha establecido para la celebración de estas fiestas anuales, como por el Comité Organizador del Carnaval de Tenosique. El segundo, depende del primero, pero ambas instancias inciden de manera distinta tanto en el conjunto de las actividades festivas como en la propia celebración del Pochó. Dada la envergadura que con los años ha adquirido esta manifestación, actualmente la organización del Pochó sería totalmente impensable sin la intervención del gobierno local, el cual debe de regular y apoyar numerosos aspectos relacionados con el quehacer festivo. En este sentido, es totalmente visible su participación en la preparación y ejecución del programa de eventos del carnaval, en su difusión general a través de los medios, en el control de vialidades urbanas, en la implementación de medidas de protección civil durante el recorrido del Pochó, en el otorgamiento de algunos insumos para la representación de la danza y en la organización de las verbenas populares del malecón, posteriores a la terminación de los juegos dominicales, entre otros aspectos.

Pero si bien existe esta estructura organizativa que corresponde al orden municipal y urbano, desde principios del siglo XX, por lo menos, el Pochó ha dependido para su reproducción interna de un sistema organizativo propio, de carácter mucho más popular, el cual ha estado enraizado fundamentalmente en los barrios más antiguos de la población. Efectivamente, referido de manera sucinta por Bartlet y confirmado por los capitanes más recientes de la representación, el Pochó se ha sustentado en una mínima jerarquía de cargos dentro de la cual figuran un capitán general de la danza, un juez y tres capitanes más correspondientes a cada uno de los grupos ceremoniales que intervienen en ella: un capitán de cojós, un capitán de tigres y uno de pochoveras.

Esta estructura, sin embargo, no siempre se ha mantenido con el mismo rigor. Sobre todo no ha sido constante en lo que a las tres capitanías de grupos se refiere, pues, aunque de "dicho" pueden estar asignadas a alguien, de "hecho" se diluyen en la cotidianidad o aparecen difusas. La misma gente reconoce habitualmente al capitán general y al juez, pero a menudo desconoce si hay o no un capitán de grupo.

En mi primera incursión por la población en 1987, la responsabilidad de organización del Pochó se encontraba localizada en el barrio ribereño de Pueblo Nuevo, en el cual vivía doña Vidáura de Célis, capitana en ese entonces del Pochó, junto con don Carmen Landeros, quien además fungía como músico de la danza. Doña Vidáura había sido invitada por el señor Landeros, pues él requería de una capitana que le asistiera en la atención de los jugadores durante el carnaval. Según los relatos que me quedaron de entonces, Pocaluz, como

cariñosamente le decía la gente, había sido elegido o invitado por el municipio para asumir dos años atrás la responsabilidad de la representación, pues su condición de músico y su conocimiento de los actos festivos relacionados con el Pochó, lo hacían un buen candidato a dirigir la orquesta.

Doña Vidáura no era la primera capitana que tenía la danza. Ya anteriormente en el mismo barrio se tenía este antecedente, pues es claro que la estructura organizativa del Pochó exige la presencia de los dos o tres músicos que siempre acompañan la representación, del juez de la danza y de un capitán que asuma tanto las obligaciones masculinas del cargo como las femeninas. Cuando este rol lo asume un hombre, generalmente se apoya en su esposa y otros familiares y amigos del barrio para cubrir ambos aspectos. En el caso de las capitanas del Pochó, éstas asumen la responsabilidad en acuerdo con los músicos, quienes las apoyan para realizar diferentes tipos de gestiones o para conducir las actividades durante los recorridos por el pueblo.

Doña Vidáura fue capitana del Pochó por cerca de 10 años consecutivos. Cuando la conocí era una mujer de cerca de cincuenta años, esbelta, animosa, popular y de un carácter muy decidido. Todos en Pueblo Nuevo la reconocían como la capitana de la danza y contaba con el apoyo de sus hijos, familiares, amigos y vecinos. Ella vivía, además, en un área del poblado que durante muchos años se había caracterizado por su espíritu festivo, por sus antiguos centros de baile, por sus agrupaciones musicales, por sus comparsas y también por albergar en una de sus casas a la imagen de San Sebastián, el santo carnavalero. Por su cercanía a la ribera del río Usumacinta, y por su ubicación en las proximidades del embarcadero de Tenosique, Pueblo Nuevo era, además, un barrio que en el pasado había estado en contacto con todo lo nuevo que llegaba de fuera.

Cuando doña Vidáura aceptó ser capitana asumió la responsabilidad de una gran cantidad de obligaciones que en general se conocen por costumbre, porque ningún capitán se las trasmite al otro. Más todavía, generalmente los capitanes mantienen cierta rivalidad o mutuo desprecio, pues muchas veces se considera que la danza cambia de residencia porque las condiciones de organización ya no son las adecuadas. Así las cosas, el capitán vigente generalmente goza de un reconocimiento popular y de ciertas atenciones que en ese momento ya no tiene quien lo precedió.

Entre 1985 y 1995 doña Vidáura se mantuvo al frente del Pochó pese a un número importante de contingencias, como la de su menguada salud. A lo largo de esos años tuvo como parte de sus responsabilidades mantener el vínculo con las autoridades municipales para gestionar apoyos diversos en relación con la danza; asistir a los músicos permanentemente en el carnaval (con comida y bebida); designar a la persona que actuaría como juez cada domingo para vigilar a los jugadores (ella nunca utilizó esta denominación para designar a esa persona); disponer de su casa todos los días del carnaval en que los jugadores realizaban sus recorridos por el pueblo para que llegaran a ataviarse por la mañana en el solar trasero de su vivienda; elaborar la lista de los jugadores que participarían

cada día en el Pochó; vigilar que el cajero iniciara temprano el "toque de llamada" para convocar a los jugadores que iban a salir de su casa cada día de recorrido; preparar agua fresca y algunos alimentos matutinos; organizar a los jugadores para empezar el recorrido; adquirir los insumos necesarios para preparar los alimentos y las bebidas que se les repartían a los jugadores después de sus andanzas por el pueblo; y preparar las actividades finales para la quema y muerte del Pochó.

Cuando los jugadores dejaban la casa de doña Vidáura para iniciar el recorrido, empezaba la responsabilidad del otro capitán de la danza, don Carmen Landeros, quien, apoyado por el juez y el cajero, se encargaba de conducir a todos los jugadores por las calles, vigilando que estos desarrollaran la representación conforme a lo acostumbrado; que no se dispersaran o dejaran de participar en el juego; que no se propasaran con sus bromas y travesuras; que no arrojaran piedras o propiciaran disputas; que no dejaran de bailar en el escenario del Pochó; que los cojós no molestaran a las pochoveras; y que no danzaran sin los atavíos correspondientes. Él también se encargaba de trazar la ruta de ese día y de atender las peticiones de los vecinos para representar la danza frente a sus casas, comercios u oficinas; de ejecutar la música durante todas las horas que duraba el recorrido; y de recibir las donaciones que la gente en agradecimiento otorgaba a los músicos al concluir su breve actuación.

Una de las figuras de mando que se ha diluido gradualmente es precisamente la del llamado "juez del Pochó", el cual, aunque hoy sigue apareciendo en la danza ya no se le reconoce como tal, ni tampoco luce los atributos de su vieja investidura. Como bien lo recuerdan todavía algunas personas, el juez era la figura emblemática de la autoridad en el Pochó y para tal fin no solo vestía de manera singular sino que llevaba una vara de mando con atractivos adornos:

> *Además de este personal* [*–dice Druzo Ramírez en su monografía de Tenosique, refiriéndose a los jugadores –*], *hay un tesorero que dará cuenta del dinero o efectos recogidos, también tienen un Juez llamado "Juez del Pochó" que lleva un bastón de mando y dirigirá las dificultades que se presenten* (Ramírez, 1970: 17).

Francisco Damián Jiménez, habitante de Tenosique, recuerda también los distintivos del juez y algunas de sus funciones:

> *El capitán y el juez eran los que tenían la responsabilidad de los días de juego, de los domingos y de los tres días. Salía el juez con su bastón, con un lazo de cinta roja, y ya el último día era blanco. Al capitán y al juez lo nombraban los propios jugadores. El juez tenía una lista de todos, nadie podía salirse de ahí o irse a vestir por su cuenta, ni andar fuera de donde estuviera la música. Tenían que andar ahí hasta que terminaban; se iba con disciplina.*

Manuel Bartlet no reportó la presencia de este personaje. Más bien, habló de un solo capitán y de la manera en que habitualmente era elegido:

> *Concluida la parte anterior proceden a elegir al Capitán del Pochó para el año siguiente: el Capitán tiene a su cargo la misión de conservar el fuego sagrado; debe organizar los festejos procurando que se lleven a cabo con todos los ritos acostumbrados. Puestos de acuerdo sobre la persona en quien recae el nombramiento, que es siempre un indígena caracterizado, la designación se hace en una forma por demás curiosa: se sitúan tumultuosamente frente a la casa del electo y arrojan al techo piedras, botellas, naranjas y otros objetos. El propietario sale a la puerta y anuncia que acepta el cargo* (Bartlet, 1984 [1926]).

El texto de Bartlet hace suponer que el Capitán del Pochó era elegido cada año y confirma la concepción popular de que esta acción era pública y apegada a esa vieja costumbre. Hoy, sin embargo, las cosas ya no son así, y es claro que conforme pasan los años, se consolida cada vez más la intervención del municipio en la designación del sustituto. Indudablemente, quien asume hoy el cargo debe mantener un nexo muy estrecho con el cabildo, pues el Pochó ha trascendido el mero espacio de representación ritual para convertirse en un símbolo que los tenosiquenses tratan de refrendar como un patrimonio propio, independientemente de sus características intrínsecas. En nuestros días solo queda el recuerdo de las naranjas y las piedras arrojadas a la casa del capitán propuesto, como un hecho anecdótico y no como un mecanismo popular de elección. Los capitanes generalmente suelen permanecer en su cargo un importante número de años y los vistosos jueces han dejado su lugar emblemático, aunque no su función principal, que es la de mantener el orden al interior de la representación.

A finales de la década de los noventa un nuevo capitán asumió la dirección del Pochó, trasladando las actividades organizativas a una de las zonas periféricas de la población. José Reyes Corzo no solo fue elegido como el nuevo responsable sino también como músico de la representación. No era la primera vez que participaba como capitán de la misma, ya a finales de la década de los setenta había intervenido por primera ocasión, y ahora lo volvía a hacer participando como músico también. Como la organización generalmente es un asunto doméstico y de barrio, rápidamente designó a uno de sus sobrinos, hijo de su hermana, como cajero, y a su esposa y a su hermana como capitanas de las pochoveras. Siendo un viejo cojó y contando con una familia de jugadores, José Reyes comparte una gama muy amplia de conocimientos, ideas y creencias en torno al Pochó que expresa en cada una de sus pláticas y que comúnmente transmite a quienes se encuentran cercanos a él.

A sus 58 años de edad, ha estado vinculado con el Pochó desde los 10 años, edad en la que empezó a salir como cojó. En 1978 asumió la responsabilidad de la danza, dejándosela a Carmen Landeros y Vidaura de Celis, en 1985. Actualmente, tiene siete hijos y una hija, y todos participan de una u otra manera en la representación. Cuenta José Reyes que un ferviente jugador del Pochó y en ese

entonces miembro del cabildo, fue quien lo convenció de volver a participar como capitán. El lo apoyó para comprar la caja nuevamente y para adquirir algunos enseres que los jugadores habitualmente requieren y de los cuales el capitán debe disponer para apoyarlos cuando se lo pidan.

Según su propia cronología de vida, el empezó a jugar con un capitán llamado Julio Domínguez, del barrio de Cocoyol, hace cerca de cincuenta años, es decir, en la década de los cincuenta del siglo pasado, veinticinco años después de que Bartlet escribiera su monografía:

> *Ahí estuvo él como unos cinco años. Se enfermó y pusieron a otro de la misma colonia, se llamaba don Mariano Vázquez; nada más cambiaron dos calles. Ese señor estuvo como ocho años y de ahí cambió al barrio de Chivo Negro, donde estuvo tres años nada más, con un señor que se llamaba Carmen Vázquez. De don Carmen cambió con Fidel Sánchez, quien era un viejito ya muy grande. De ahí cambió con un señor joven que se llamaba Carmen Contreras, a Chivo Negro, en donde estuvo dos años. De ahí se dio otro cambio hacia Pueblo Nuevo, con una señora que se llamaba Rogelia Hernández, capitana de pochoveras durante muchos años. Esa señora capitaneó como cuatro años, pero tuvieron un problema porque ella jugaba de pochovera y puso a otro en su lugar y quien sabe que pasó, pero el caso es que los cojós lo apalearon y ahí cambió. Luego vino Luciano Magaña que estuvo nada más un año porque se portó mal con la gente, no supo convivir, la gente no quiso nada con él e hizo que lo golpearan. Ahí fue que agarré yo, pero como me fui a un rancho a trabajar de planta tuve que entregar la caja al ayuntamiento y ya pusieron a Carmen Landeros y a la señora Vidaura de Celis. Después de ellos lo agarré yo otra vez, hasta ahorita* (José Reyes Corzo).

FLAUTAS, TAMBORES Y SHIQUISH:
recuento de una vieja tradición musical indígena

Siguiendo una tradición secular que aun impera en el área, tanto la música del Pochó como su dotación instrumental forman parte de ese acervo cultural que ha dado forma a múltiples expresiones musicales verdaderamente ricas y sutiles, tanto en las tierras bajas como en el resto del área maya, el cual se basa fundamentalmente en instrumentos aerófonos y percusiones. Pese a que en los poblados del Usumacinta han influido diversos grupos y tendencias musicales, como la marimba, la guitarra, el violín y los conjuntos de música "tropical", la Danza del Pochó ha mantenido una de las pocas dotaciones instrumentales de tradición indígena que aun pueden escucharse entre las poblaciones de la zona. Efectivamente, solamente en Tenosique, Boca del Cerro, Rancho Grande y Quintín Aráuz es posible acceder a espacios de celebración donde la flauta de carrizo, por ejemplo, suele utilizarse, acompañada de ciertas percusiones, como los tambores de madera y los tinkules.

Una breve revisión sobre este punto nos indica que la tradición de cordófonos y aerófonos de esta zona incluye, en primer lugar, tambores de madera denominados *joben*, por los chontales del área, entre los cuales se distinguen dos tamaños que expresan el carácter dual con el que este grupo a menudo clasifica las cosas más valiosas y sagradas: el más chico es asumido como macho y el mayor como hembra. Ambos son cubiertos en sus extremos por pieles de venado o borrego, y tensados con cuerdas hechas a base de fibras naturales. Junto con estos tambores, los cuales son considerados en las comunidades indígenas como verdaderas reliquias propiedad de las imágenes, se emplea uno o dos pitos o flautas de carrizo de aproximadamente 20 centímetros de largo, que llevan en la embocadura una pequeña lengüeta de plástico sostenida con un poco de cera de colmena. Dichos instrumentos son utilizados para musicalizar las danzas que acompañan el proceso ritual de entrega de oblaciones a los santos durante las fiestas titulares, además de ejecutarse en los Velorios nocturnos que los chontales llevan a cabo en estos mismos contextos. Tanto los tambores como las flautas de carrizo todavía son empleados en la comunidad de Quintín Aráuz, durante las celebraciones titulares de la primera y la segunda sección del poblado, que se realizan en agosto para San Francisco el Peal, en una pequeña localidad del Usumacinta.

En el contexto de Tenosique las flautas y los tambores son utilizadas sobre todo en la época del carnaval, particularmente en la representación del Pochó y en la Danza de los Blanquitos. Si bien, como comentaremos más adelante, los tambores del Pochó han llegado a variar ocasionalmente al pasar la danza de un capitán a otro, en las últimas décadas siempre se ha regresado al tambor de parches y madera, y, por consiguiente, a ese sonido corto y sordo que es característico de la representación. Si retornamos a los testimonios de Bartlet, se pude confirmar que desde 1926 a la fecha se mantiene el uso ininterrumpido de

esta peculiar dotación, de la cual desafortunadamente no nos aporta mayores detalles sobre cada uno de los instrumentos:

> *El Pochó, según se ha dicho, es un juego carnavalesco, y consiste en una serie de danzas y otras ceremonias, ejecutadas al compás de una música melodiosa y triste, producida por un pito, instrumento hecho por una caña de carrizo, acompañado de un tambor. El pito es siempre tocado por un anciano, conocedor de todas las partes de la complicada música, que tiene que ejecutar durante la presentación, generalmente es un artista en su papel. El tambor esta a cargo de una persona que conozca el acompañamiento, la cual se encuentra más fácilmente.*

Cuando observé por primera vez el Pochó en la década de los ochenta, los músicos de la danza eran Carmen Landeros, ejecutante de la flauta, y Julián Baños, practicante de la "caja" o tambor. Ellos colaboraban con doña Vidaura de Celis, quien junto con don Carmen, eran los capitanes de la danza en esos años. Tanto Carmen Landeros como Julián Baños eran hombres adultos, entrados en los cincuenta años, originarios de Tenosique, que recibieron la responsabilidad de la ejecución de la música a la muerte de los señores Serapio Ke (pitero) y Carmen Méndez (cajero), los cuales vivían en la colonia El Recreo, en la otra rivera del río. Contaba don Carmen, a quien la gente le llamaba Pocaluz, que él había aprendido de don Serapio todo lo que sabía acerca de la música de la danza. De niño había participado en el "juego" como Tigrito y, posteriormente, como Cojó. De esta manera, y dada su cercanía con los músicos, no le fue muy difícil aprender las melodías más importantes que se ejecutaban en la danza, pues caminaba con ellos durante horas cada domingo de carnaval.

Años atrás, don Carmen había sido baterista y ejecutante de una marimba, además de ser músico de la danza de los blanquitos. Cuando ese año hablé con él, solo se dedicaba a tocar para el Pochó, pues esta actividad le consumía todo el tiempo del carnaval. En efecto, conforme a las viejas costumbres de celebración, don Carmen y don Julián tenían que participar como músicos durante cada domingo que duraba la fiesta, además del lunes y martes previos al miércoles de ceniza, y el 2 de febrero, día de la Candelaria. Sus recorridos por el pueblo duraban entre 6 y 7 horas, según el día, iniciándose por la mañana y terminando por la tarde. Solamente la noche del martes de carnaval los músicos ejecutaban sus notas después de caer la tarde para acompañar a los danzantes durante la llamada muerte del Pochó, la cual concluía con las notas cada vez más pausadas y tristes que tocaba el tambor.

> *A veces salimos a las ocho, a las nueve de la mañana, a las diez... , a la hora que lleguen los jugadores, porque luego se les dificulta recoger sus hojas, sus flores, se les dificulta mucha clase de ingredientes que se ponen ellos. Ahorita pues todo es vendido; antes no, todas las cosas que usaban se las regalaba la gente. Mañana usted va a escuchar la "cajita" tocando en la mañana, allá arribita, es para llamar*

a los jugadores, para que se reúnan, usted lo va a ver (Carmen Landeros).

Cuando don Carmen y don Julián tocaban para el Pochó mantenían en público una actitud seria y taciturna, que por lo regular contrastaba con los gritos y sonrisas de los jugadores y personas que acompañaban a la danza. Muy discreta y sigilosamente compartían una botella de alcohol de caña durante los recorridos, que bebían para soportar el intenso calor al que domingo a domingo se sometían al recorrer las calles. Ambos acostumbraban vestir de manera sencilla, aunque acompañados siempre de sus infaltables gorras de beisbolista y sus paliacates en el hombro o en el cuello.

En las visitas que realicé a Tenosique entre 1987 y 1993 pude apreciar que la "caja" que utilizaba don Carmen y su compañero había cambiado notablemente. El primer año don Julián había utilizado durante la danza un tambor redoblante de corte militar que, colgado al hombro, tocaba con dos baquetas de madera de manufactura industrial. Por el contrario, a principios de los noventa, la "caja" era un tambor de madera cubierto en sus extremos por dos parches de piel de borrego, tensados con cordeles de henequén y tocados con dos baquetas mucho más rústicas, igualmente de madera, mismas que llevaba un nuevo compañero de don Carmen Landeros.

Según don Carmen, tanto las cajas de madera como los pitos que tocaba eran elaborados por él mismo, con materiales que conseguía en la región. El pito era de carrizo, medía 25 centímetros, contaba con dos perforaciones en la parte inferior del frente de la flauta y llevaba una boquilla exterior hecha con cera de colmena y pluma de pavo.

> *Aquí tengo como cuatro o cinco pitos desde hace como cinco años, todos de carrizo. Mando buscar carrizo que me cuesta como cinco mil pesos* [(50 pesos actuales)] *y aquí los preparo con la cera. No hay problema. Cuando les pasa algo también los reparo. Ahora, el parche de borrego para el tambor aquí lo consigo; aquí matan mucho borrego para hacer pachanga, algún convivio o casamiento..., algún toro. Entonces, ya cargamos con la piel; la encargo para comprarla y aquí nosotros la curtimos* (Carmen Landeros).

Cuando don Carmen tocaba la flauta durante la danza, generalmente llevaba un par de pitos más en la otra mano para intercambiarlos durante el día. El pífano tenía un sonido agudo que se arrastraba a lo largo del carrizo, el cual por momentos se volvía lánguido y melancólico, y a ratos animoso y exaltado. Su sonido ha sido siempre característico en la población y toda la gente lo identifica cuando lo oye, pues de una u otra manera ha estado en contacto con sus melodías, ya sea como simple espectador o como miembro de la danza.

Un aspecto importante que resulta pertinente destacar aquí es que, aunque en Tenosique este instrumento musical ha sido conocido habitualmente como pito o flauta (al igual que en muchos otros lugares de la región), en las comunidades

chontales éste recibía el nombre de flauta Pochó (en Nacajuca, por ejemplo), distinguiéndose claramente del resto de las pitos de carrizo que también se usaban ceremonialmente, porque no llevaban cera de colmena ni la boquilla de pluma de pavo. La flauta Pochó era utilizada para acompañar, junto con el tunkul, los Velorios para los santos, y su música solamente la ejecutaban ciertos músicos que conocían esta tradición. Al igual que en la región del Usumacinta, hoy las flautas Pochó y los tunkules han sido casi abandonados en las comunidades indígenas, así como la interpretación de un repertorio musical específico que era ejecutado con este dúo instrumental. Estas flautas eran ejecutadas para reverenciar a los santos, los hachones sagrados (autoridades mitológicas de la comunidad) y a los viejos (antepasados), en una de las ceremonias más intimas e importantes de la vida comunitaria yoko winik.

Evidentemente, resulta sorprendente que un instrumento de tal importancia cultural entre los chontales, siga vigente en un contexto ceremonial tan peculiar como el de la danza del Pochó, la cual hoy es asumida por una población no indígena y refrendada de una manera tan singular. Ahora bien, la designación del instrumento en el contexto chontal y la existencia de este mismo en la danza, abren todo un campo de especulaciones sobre la denominación general que recibe la representación, pues indudablemente no es casual ni el nombre Pochó ni la existencia de esta dotación instrumental. Desde mi punto de vista, el vocablo Pochó que designa al instrumento o a la danza permiten plantearnos una serie de interrogantes cuya respuesta eventual podría empezar a darnos pistas sobre el sentido y los antecedentes culturales de esta manifestación ¿Es el Pochó realmente, como podría suponerse, una manifestación cultural de antecedentes chontales? ¿Fue una expresión ritual de este grupo que correspondió originalmente a otro contexto cultural o festivo? ¿Es una manifestación ritual que adopta el nombre a partir de la designación original del instrumento musical que la acompaña? ¿Es un simple y accidental traslapamiento histórico de nombres el que le confiere la designación a la manifestación ritual en su conjunto? ¿Puede considerarse una mera coincidencia la presencia de este instrumento en la representación?

Aunque todas estas preguntas abren una indagación específica difícil de concretar, estas posibles relaciones no resultan, sin embargo, fuera de lugar si además agregamos a estas reflexiones el hecho de que no solo la flauta nos remite a un campo de especulaciones posible, sino que este se alimenta con otro vocablo igualmente interesante que es el que designa a uno de los personajes principales de la representación: el cojó. Como ya lo hemos mencionado y analizado previamente, cojó es una voz maya con la que se designa a las máscaras rituales (en Tamulté de las Sabanas identifica simplemente a las máscaras en general y en Tecoluta se utiliza para nombrar las que los chontales emplean durante la Danza del Bailaviejo). El cojó, por consiguiente, es "el de la máscara" en Tenosique, y un elemento de reafirmación de otro posible antecedente chontal en la danza del Pochó, lo cual indudablemente abre una posible ruta de indagaciones que debemos de tomar en consideración a la hora de fundamentar cualquier análisis sobre este interesante complejo ritual.

Por otra parte, y desde una perspectiva musical, es importante destacar que en el contexto del Usumacinta solamente en Tenosique subsiste hoy este tipo de aerófono, el cual, muy probablemente en pocos años se mantenga tan solo en este lugar dentro del estado de Tabasco.

En cuanto a la música de la danza se refiere, Carmen Landeros señalaba en esos años que en la ejecución del Pochó se tocaban ocho piezas que él denominaba "Tiempos" o "Cambios" (aunque yo siempre registré en realidad tan solo siete de ellos)[22]. En sus propios términos, estos eran "La llamada", la cual se ejecutaba por la mañana de cada domingo y durante los denominados "tres días de carnaval" para reunir a los cojós, tigres y pochoveras en la casa de la capitana antes de iniciar la danza; "La bailada" o "Baile de pochovera", que era la primera pieza de la representación; el "Tumbo del tigre" y el Tumbo del cojó", los cuales se ejecutaban con posterioridad a "La bailada"; "La recogida de los pasos" que se tocaba únicamente el martes de carnaval cuando, llegada las doce horas del día, los jugadores debían regresar corriendo y bailando por el pueblo para expulsar el mal de sus cuerpos; "La muerte del Pochó", que según él tenía que tocarse a las doce de la noche del martes de carnaval para llevar a cabo la quema del Pochó, y con ello la muerte de Juan Carnaval (sobre esta ambivalencia entre la muerte del Pochó y la de Juan Carnaval regresaremos más adelante); y, por último, un tiempo más que no recibía ningún nombre, pero que se tocaba durante los traslados de la danza entre casa y casa en los recorridos semanales que se hacían por el pueblo[23]. Estas piezas implicaban tanto la participación de la flauta como la de la

---

[22] Aquí es necesario considerar que Carmen Landeros ya no tocaba en su tiempo el son correspondiente a la cacería del tigre y que el son de la Pochovera incluye dos partes musicales.

[23] En 1998, Juan José González Martínez publicó un pequeño folleto sobre la Danza del Pochó, cuyos datos habían sido recabados directamente entre los músicos y capitanes de la danza, específicamente Carmen Landeros, Vidaura de Celis y Julián Baños, quienes le brindaron la siguiente información sobre los sones e instrumentos de la danza:

"Partes o sones: 1) Llamada, 2) Son de pochóveras, 3) Son de cojóes, 4) Son del brinco del tigre, 5) Son del tumbo (o agarradera) de cojóes, 6) Son de la levantada de cojóes, 7) Son del cambio de bandera y 8) Salida (igual a la llamada). Nota: se indica generalmente el paso de un son a otro con breve toque de transición" (González, 1998: 2 y 4).

"Instrumentos: 3 flautas, 1 caja y bastones y sonaja de fabricación artesanal, silbatos de carrizo o comerciales de plástico.

a) 2 flautas: pitos o ´flautines´ de pochó fabricados por el propio músico: carrizo de 30 cm. Con dos orificios en un extremo y embocadura de 4 cm. Hecha de cañón de una pluma de pavo adherida al carrizo con una gruesa capa de cera negra natural.
b) 1 flauta o ´pito´, no originaria de Tenosique, adquirida en un mercado de artesanía; caña de 30 cm. 4 orificios alineados en un extremo y embocadura de pico con tapón.
c) 1 caja o tambor de dos parches, de 40 cm. de diámetro, aro de lámina con dos arillos de madera fijados con tornillos y tuercas; se toca con dos baquetas.
d) Bastones-sonaja o ´Shiquish´: hechos de palo de ´guarumo´(a veces de tubo de plástico y aun de cartón), de 70 a 1.10 cm. de largo, rellenos de semillas de platanillo (´chángala´) y tapados en sus extremos con trozos de corazón de mazorca (´bacal´).

caja, los cuales intervenían de principio a fin no solo de la danza sino también del carnaval. Por supuesto, a la largo de cada tema musical y, dependiendo del contexto ritual del que se tratara, podía enfatizarse más la participación de alguno de dichos instrumentos, pero ambos mantenían siempre un diálogo musical inquebrantable.

> *Tenemos cuatro tiempos de entrada: entramos la parte de la pochovera, después regresamos y terminamos; entramos a la parte del Cojó, que le llaman vulgarmente, y de ahí pues entramos a la parte del tumbo del tigre, y de ahí al tumbo del cojó. De ahí entramos a la parte donde bailan..., donde se recogen los pasos. Nosotros lo iniciamos con una bandera roja y ya para mañana vamos a estar con una bandera blanca* (Entrevista de Blanca Jiménez con Carmen Landeros).

> [*Las partes de la música del Pochó*] *son: "La entrada de la pochovera"; salen las pochoveras y entra el cojó, y cambia uno de tono. Entonces vuelven a entrar las pochoveras y vuelven a entrar los cojós, pero ya bailan todos juntos. Entonces en el primer juego que vamos a hacer entran las pochoveras, después, a su tiempo, entra el cojó, y luego ya salen* [*todos juntos*]. *Después ya entra a bailar el tigre, tiene su toque el tigre, ahí donde los tumba, en la cuerda los tumba...* (Entrevista de Blanca Jiménez con Julián Baños).

En una visita que realicé a Tenosique los primeros meses del año 2000 encontré que el cambio de capitanes que se había producido en la danza del Pochó había implicado también una sustitución de los antiguos músicos que había conocido, así como la de los instrumentos que éstos ejecutaban. José Reyes Corzo era el nuevo pitero de la representación y un viejo jugador y organizador de la misma. Al igual que Carmen Landeros, no solo era el músico principal del Pochó, sino que también actuaba como capitán y principal organizador de la danza a partir de 1999. El señor José Reyes Corzo era originario de Tenosique, tenía 52 años, era peón de albañil y vivía en una colonia localizada en la periferia de la población denominada *La vía*. Según su propio testimonio, don Carmen Landeros y Julián Baños habían dejado de intervenir en el juego porque los representantes del municipio ya no estaban de acuerdo con la manera en que éstos llevaban la representación y porque en últimas fechas intentaban cobrar alguna cuota cada vez que tenían alguna intervención.

Desde ese año que regresé a la comunidad hasta la fecha el señor Reyes Corzo ha sido acompañado en la ejecución de la "caja" por un joven de cerca de 24 años, Tomás Benítez, hijo de su hermana Dominga Corzo, el cual es permanente asistido por un compañero, quien sostiene permanentemente el tambor para su ejecución.

---

e) Silbatos o 'pitillos' de carrizo, de aproximadamente 10 cm. o comerciales de plástico" (*Idem* 1998: 4).

José Reyes aprendió a tocar la flauta de manera peculiar. A instancias de Antonino Vela, funcionario del ayuntamiento local, fue instruido por Luis Ke, hijo de don Serapio Ke, este último maestro de don Carmen Landeros, para aprender a elaborar los pitos de la danza y a ejecutar cada uno de los famosos "cambios" o piezas del Pochó. Y aunque don Serapio no le enseñó directamente, de cualquier manera tuvo la oportunidad de estar cerca de él cuando era más joven:

> *Un día estuve con Luis Ke desde las tres de la tarde hasta las siete de la noche aprendiendo a tocar la flauta y así fue como le hallé. Toda la familia de Luis Ke tocaba muy bonito. Tenía una hermana también que tocaba la flauta como si la tocara el papá.* [*Antes,*] *cuando el viejito* [*Serapio Ke*] *comía o tomaba su refresco yo agarraba su flauta y empezaba a practicar; yo ya le sabía bastante, lo único que no sabía eran unos cambios que no le podía dar. Luis Ke me acabó de enseñar esa misma noche. Al día siguiente ya tenía yo la flauta y también la tocaba* (José Reyes Corzo).

Serapio Ke fue el antecesor musical tanto de Carmen Landeros como de José Reyes Corzo, los cuales adoptaron con posterioridad un estilo propio en la ejecución de la flauta. Don Serapio tuvo en su hijo Luis Ke a un sucesor potencial en la música del Pochó, pero por razones poco claras éste no continuó la tradición de su padre, no obstante que interpretaba la flauta con la misma maestría que don Serapio. Cuenta el pitero, que en la época en que este viejo músico acompañaba al Pochó, el capitán de la danza era el señor Julio Domínguez y, el cajero, don Mariano Vázquez. Posteriormente tocó con el capitán Fidel Sánchez y con la señora Rogelio Hernández, en el barrio de Pueblo Nuevo.

Apegados al ritual que impone la danza, José Reyes y Tomás Benítez han asumido participar también en cada una de las etapas por las que pasa el Pochó durante el carnaval, acompañando a los jugadores durante todo el ciclo de presentaciones que tienen entre la fiesta de San Sebastián y la Cuaresma (domingos de carnaval, la Candelaria y los famosos Tres días). Al igual que en Pueblo Nuevo, y aunque se dice que el tambor debería de empezar su llamada a los danzantes desde las cinco o seis de la mañana, ellos comienzan a tocar el tambor a partir de las nueve, lo cual implica que los jugadores comienzan el recorrido por el pueblo aproximadamente a las 11 horas y terminan entre las tres y las seis de la tarde, según el día.

A diferencia de Carmen Landeros, José Reyes considera que la danza incluye tan solo tres tiempos de música, además del que llama de "rutinería" que se toca el martes de carnaval cuando los jugadores dejan atrás la bandera roja e inician un baile frenético en la plaza central para indicar que los cojós deben de ir a recoger sus pasos, recorriendo el pueblo con las banderas blancas. Respecto a los instrumentos musicales que emplea, sigue utilizando las flautas de carrizo con cera de colmena y boquilla de pluma de pavo, así como los tambores de madera y parche de piel de venado. Cada flauta es elaborada por él mismo, con carrizo amarillo o blanco, que recoge ya sea en el campo o a la orilla de las lagunas. José

Reyes establece una diferencia entre sus flautas, pues menciona que mientras la que se emplea para tocar el "baile de las pochoveras" lleva cinco hoyos, la que se utiliza para ejecutar los demás cambios tan solo lleva cuatro. Esto es lo que, según él, marca una diferencia importante con las que utilizaba el finado Pocaluz.

Construir una flauta de carrizo implica una a dos horas de trabajo, más el tiempo que requiere para obtener el carrizo y la cera de colmena. Para Reyes las flautas de diámetro delgado son mucho mejores porque le implican un esfuerzo menor a la hora de soplar, sobre todo después de varias horas de ejecutar el instrumento, que las de diámetro mayor, pues éstas últimas emiten un sonido más grave e implican un esfuerzo de exhalación mucho más intenso. De cualquier manera, siempre cuenta con flautas de distintos diámetros y grosores, pues su acabado depende del tipo de carrizo que consiga.

> *Hoy no es fácil encontrar el carrizo porque hay muchos quemadales. Este que traigo aquí me lo trajo mi hijo de la Sierra de Santa Margarita; andaba de cacería y encontró un poco, me avisó y le dije "tráemelo, me está haciendo falta". El carrizo original de acá es el rayado. El otro, el amarillo, se da nada más en los lagos, en la orilla, en lo fresco. A la base de la flauta se le hecha un cachito de cera y de ahí se le pone la amarrada con hilera; ya de ahí se le hace el tope para tapar la boquilla (así le llamamos nosotros), y ya de ahí uno lo va centrando hasta que queda un nivel que corte el aire para que suene la flauta y ya queda lista.*
>
> *Para la danza, cualquiera de las dos flautas que tengo esta bien. La amarilla tiene un sonido agudo que me gusta mucho, pues no cansa. La gruesa me cansa más, hay que hacer más fuerza para jalar. Hoy estoy haciendo una, ya la tengo comenzada, ya casi esta lista; me cansó porque me estaba fallando un toque, no daba anoche y me aburrí. Y es que tengo que calentar un fierrito en el fuego para abrirle el aire despacito, despacito y ya da el toque. Nada más que para hacer esto hay que tener mucha paciencia. Aquí lo que trabaja es la paciencia.*
>
> *A veces uno también se demora porque ya no se encuentra la cera auténtica. Antes uno iba al monte y encontraba en los árboles una abeja que hacía la cera negra, era la que aquí le decimos moscarreal, una abejita muy pequeña que producía esta cera que es muy dura, cera fina. Cuando la cera agarra forma se endura, en cambio la cera de enjambre, cuando tantito le da el sol, se va derritiendo y afloja la boquilla. La cera de moscarreal no. La moscarreal hace una miel muy fina. Últimamente la gente la agarra aquí para remedio, para curar la tos. Las quemazones han hecho que los árboles se caigan y entonces ya no hay. También empezaron a meterle una abeja grande que le decían reina y se fue acabando esa abejita. Ahorita puro enjambre donde quiera, está muy cambiada la cera, ya no es lo mismo* (José Reyes Corzo).

Aunque don José Reyes utiliza hoy una caja de madera con parches de piel de venado para acompañar la flauta, desde que tomó la responsabilidad de la danza ha empleado diferentes tipos de tambores no solo porque cuando empezó como capitán no recibió propiamente la caja de sus antecesores, sino porque a lo largo de los años, y tal como se acostumbraba en décadas anteriores, durante la quema del Pochó, además de arrojar shiquishes, hojas, sombreros y máscaras, a veces se quemaba también la caja. En efecto, cuenta don José que cuando él era jugador tuvo la oportunidad de constatar que el instrumento en esos años era un tambor de madera construido con un tronco ahuecado, el cual era cubierto con dos parches de piel en los extremos. Al llegar a ser capitán de la danza por primera vez consiguió una piel de venado e hizo una caja con una olla de peltre adaptada, por la imposibilidad de conseguir el tronco adecuado. En esos años, doña Amalia Hernández se quedó con aquella caja y fue necesario construir otra con las mismas características, la cual fue consumida por las llamas posteriormente en una de las hogueras destinadas a la quema del Pochó, junto con los demás implementos que los danzantes arrojaron al fuego ese año. Más recientemente, cuando José Reyes asumió la responsabilidad de organizar el Pochó a finales de los noventa, y dado que carecía de un tambor para iniciar la representación de ese año, recurrió al 73avo Batallón de Infantería para solicitarle en préstamo un tambor de guerra, con sus correspondientes baquetas, el cual fue adornado con una manta roja para disimular un poco su naturaleza. El año 2000 consiguieron un tambor de madera de dos parches en el municipio chontal de Nacajuca, que por el tipo de sonido que emitía no pudo ser utilizado en el carnaval, razón por la cual volvieron a recurrir al Batallón localizado en Tenosique para solicitarle en préstamo, por segunda ocasión, un tambor redoblante. Finalmente, ese mismo año, ya entrada la celebración, consiguieron construir un tambor de madera con las características deseadas (de madera, con parches de piel de venado, tensado con ligas de henequén y baquetas rústicas de madera), el cual han seguido utilizando desde entonces para acompañar al Pochó en sus correrías por el pueblo.

Para concluir estos párrafos quisiera comentar un último dato que me resulta muy significativo pues, en la medida que no tenemos documentada la continuidad de la flauta Pochó en Tenosique más allá de los años ochenta, este adquiere cierta importancia. En mis primeras visitas a las colecciones etnográficas del Museo Nacional de Antropología pude conocer una flauta que formaba parte de las colecciones del área maya de tierras de bajas, originaria justamente de Tenosique, la cual fue obtenida por Barbro Dahlgren en 1970 al visitar el pueblo en tiempos de carnaval. La flauta provenía específicamente de la danza del Pochó, pero tenía la particularidad de no ser emboquillada con cera de colmena ni con pluma de pavo, ni tampoco tenía la anatomía de una flauta típicamente Pochó. Más bien era una flauta de carrizo, ligeramente más ancha y corta que las que en las últimas dos décadas y media utilizaron Carmen Landeros y José Reyes Corzo; cuenta con tres perforaciones al frente, que inician desde la boquilla, y uno atrás, y su aspecto es más cercano al de las flautas de boquilla sesgada propias de otros contextos ceremoniales y festivos del área chontal de Tabasco. La presencia de este tipo de pífano introduce un elemento de duda respecto a la continuidad cultural de la

flauta con boquilla de cera de colmena, aunque como ha sucedido con los tambores de la danza, probablemente ésta pudo haber sustituido momentáneamente a otra flauta Pochó en el pasado (permítaseme aquí seguir utilizando el nombre chontal del pito) de manera coyuntural (Carmen Landeros utilizó ocasionalmente una flauta de carrizo de estas características que le fue obsequiada por músicos chontales y José Reyes Corzo tenía una igual el año 2000 que le fue donada por gente de Nacajuca, la cual nunca tocó por observar ciertas dificultades para adaptarse a ella).

Por otro lado, es importante mencionar que la danza del Pochó, a diferencia de otras manifestaciones dancísticas de la región chiapaneca y del resto del país, y dado su carácter de espontaneidad carnavalesca, no requiere de ensayos musicales previos para preparar el desarrollo del drama, ni tampoco es una manifestación ritual que implique cantos o diálogos en su ejecución, y mucho menos apuntadores. La danza implica, sin embargo, una gran cantidad de elementos sonoros adicionales a la flauta y el tambor, los cuales derivan, en primer lugar, del sonido que emite una pequeña flauta de carrizo que llevan los tigres amarrada en la cabeza de la piel que sostienen sobre su cabeza, así como de los llamados shiquishes que todos los cojós portan como parte ineludible de su indumentaria, y en segundo, de las gesticulaciones motivadas por la algarabía que los cojós realizan de manera característica, así como de las risas y gritos que reiteradamente se escuchan entre la gente que acompaña la danza.

Como anoté en el apartado referido a los atavíos, los tigres suelen llevar con ellos unas pequeñas flautas de no más de quince centímetros de largo y uno de ancho, cuya perforación en el centro del carrizo, y la colocación estratégica de un pequeño pedazo de cera de colmena, permiten la obtención de un sonido muy agudo que puede emitirse en dos tonos. Los tigres suelen tocar sus pequeños instrumentos sobre todo en los momentos en que se ejecuta una pieza en la que ellos son los protagonistas centrales y en la que deben de brincar una lía (cuerda de henequén) sostenida por dos cojóes. "El tumbo del tigre" y "El tumbo del cojó", como los solía llamar Carmen Landeros, son dos "cambios" que implican habitualmente de la presencia de los tigres y de la ejecución tanto de la música de pito y tambor, como de los pequeños pitillos que portan los felinos.

Los shiquishes (o chiquish), por su parte, son unos troncos ahuecados de aproximadamente medio metro de largo por 8 centímetros de diámetro, que los cojós portan orgullosamente durante la danza como una de las partes principales de sus atavíos. El shiquish está hecho con madera hueca del palo de guarumo, el cual, por su propia naturaleza, puede utilizarse como una percusión muy sonora. Para lograr el acabado del instrumento, y aunque el palo es originalmente hueco, los jóvenes del poblado excavan finamente las paredes interiores del guarumo para permitir que en su interior puedan rodar fácilmente unas semillas de chángala que se agregan posteriormente, las cuales se deslizan una y otra vez a lo largo de la madera cada vez que el cojó lo mueve vigorosamente o lo cambia simplemente de posición.

El shiquish es un instrumento fundamental en la representación del Pochó y acompaña al cojó de principio a fin del carnaval. Indudablemente, es un instrumento musical, pero también un elemento simbólico que hace ver al cojó más temible, imponente y seguro. Durante la danza el cojó mueve reiteradamente y en forma vigorosa su shiquish para producir diferentes tipos de sonido que se van combinando con el de los demás instrumentos. Existen por lo menos tres tipos de movimiento del shiquish en la danza que son característicos de momentos específicos: el primero es el que se produce durante "La bailada", el cual proviene de un desplazamiento vertical del instrumento, pues el cojó lo lleva generalmente tomado de un extremo y de manera paralela a su cuerpo; el segundo se realiza durante "El tumbo de cojó", pues los danzantes colocan el shiquish a la altura de su pecho en forma horizontal para depositarlo en ambas manos, con el objeto de tocarlo casi como una sonaja de arriba hacia abajo; y el tercero se lleva a cabo al principio y final de la representación cuando el cojó mueve intempestivamente su poderoso bastón para producir un sonido frenético y exaltado.

El shiquish es construido generalmente por cada cojó, quien, conforme a su propia personalidad, le confiere un diseño exterior y un estilo específicos. Generalmente los cojós pintan sus shiquish con colores muy diversos, utilizando pintura acrílica o de aceite, aunque muchos de ellos prefieren dejarle el color original de la madera. Para contener las semillas de chángala en su interior, el instrumento lleva un bacal u olote de maíz en cada extremo.

Durante la representación, el shiquish es empleado, además, para generar todo tipo de bromas sobre todo con las mujeres, quienes de manera jocosa y divertida aceptan las alusiones sexuales que los cojós a menudo suelen hacerles a la distancia. Anteriormente, el shiquish era utilizado en uno de los pasajes finales de la representación del Pochó como metáfora de una escopeta con la que los cojós cazaban a los tigres que, huyendo hacia los alrededores, se subían a la parte alta de las casas para ser descolgados posteriormente con alguna cuerda o lía.

Hoy el shiquish sigue siendo un objeto aludido en muchos relatos de quienes transgredieron la prescripción de recoger sus pasos al final del carnaval. Dado que la fiesta es un acto de liberación del mal y, particularmente, el Pochó es asociado con lo diabólico, algunas personas comentan que cuando los cojós no regresan por la senda que siguieron a lo largo de sus recorridos dominicales, a menudo suelen tener sueños recurrentes e intranquilizadores en los que por la noche y en pleno silencio dentro de la casa, llegan a escuchar el sonar de los tambores de la danza y el agitado rodar de las semillas de chángala dentro del shiquish.

El shiquish es una variante menos acabada del famoso Palo de Mayo, pues su forma y estructura son muy similares, aunque el primero emite un sonido muy característico (más grave y menos pronunciado) y mucho más rudimentario. Aunque entre los especialistas puede analizarse si el artefacto es un instrumento musical o no, lo que si es indiscutible es el hecho de que éste constituye una de las principales fuentes sonoras de toda la representación, la cual sumerge tanto al espectador como al mismo danzante en diferentes estados de excitación física y

mental que van desde el rítmico acompasamiento, a una momentánea situación de suspenso y expectación durante el tumbo de los cojós, hasta llegar a un abrumador frenesí de conclusión de la danza o al estado paroxístico que se logra durante el acto de recoger los pasos.

A menudo el sonido del shiquish va acompañado de expresiones verbales, gritos, risas y gesticulaciones que producen los cojós, algunas de las cuales son totalmente exclusivas de la representación: ¡Júrgale, júrgale, júrgale!, suelen decir cuando están bailando, lo cual puede entenderse como ¡picale!, ¡métele! ¡búscale! o simplemente ¡tócale! También es común escuchar expresiones que cruzan por sus máscaras como ¡búscale! ¡búscale!¡búscale! o risas agudas y graves que emiten bailando o frente a quienes los rodean. Luego de varias horas bajo el sol abrasador y el agotamiento del recorrido por las calles, algunos cojós suelen acercarse a la gente para solicitarle alguna moneda que les permita echarse un trago de cerveza o beber tan solo un refresco: "¡Hermanito, ¿me cooperas para un traguito? ¡Mételo por aquí...!", le comentan a uno, mostrando una muñeca vieja y rota, un botecito desvencijado o una taza en desuso que sacan del interior de su costalilla. A manera de broma, muchas veces quieren que se depositen las monedas en las pantaletas de la sucia muñeca o, al recibir el dinero, muestran las caderas desnudas de la misma en señal de agradecimiento, profiriendo una risa aguda y prolongada a manera de despedida.

Para concluir quisiera comentar que el palo del shiquish es un instrumento que sólo he visto ejecutarlo en la danza del Pochó que se realiza en Tenosique, Boca del Cerro y Rancho Grande, pues en ninguno de mis recorridos por el resto del área chontal o las demás comunidades de Tabasco he encontrado algo parecido.

APROPIACIÓN Y REORGANIZACIÓN TEMPORAL DEL ESPACIO COMUNITARIO

Antes de abordar el complejo dancístico-teatral de la representación del Pochó quisiera referirme brevemente al *locus choristicus* en que este se desarrolla y a las relaciones que mantiene con el resto de los espacios comunitarios relacionados en general con el carnaval. Anteriormente ya había señalado que esta fiesta se caracteriza por su prolongada extensión y por la realización secuencial de sus actividades. Es decir, dependiendo del año, el carnaval puede llegar a durar hasta un mes y medio, pero sus actividades no son continuas y generalmente se encuentran concentradas entre el viernes y el domingo de cada semana. Debido a esta recurrente alternancia entre la vida ordinaria y el tiempo carnavalesco, el espacio comunitario se transforma ya sea de manera cíclica o en forma emergente cada vez que el tiempo festivo irrumpe en la cotidianidad. Solamente los llamados tres días la población llega a concentrarse plenamente en la fiesta, lo cual puede entonces paralizar casi en su totalidad a la población.

Dado que el municipio organiza hoy el calendario general de actividades del carnaval en su conjunto, la mayor parte de los lugares de celebración se encuentran claramente definidos con antelación, constriñéndose fundamentalmente al uso de la plaza central y al de las calles principales. Estas disposiciones incluyen por supuesto al Pochó, el cual, para realizarse, debe ser autorizado por el Comité de Festejos del Carnaval quien expide un comunicado oficial para que todas las instancias correspondientes del municipio apoyen a los capitanes, músicos y miembros de la danza. Aun los bailes populares organizados para recabar votos y recursos para las candidatas a reina requieren del reconocimiento oficial del Comité, pues en ello no sólo radica la posibilidad de obtener los permisos correspondientes para que estos se lleven a cabo, sino también los apoyos que para tal efecto llega a brindar eventualmente el municipio.

PERMISO PARA LA REALIZACIÓN DEL POCHÓ

A quien corresponda

Dependencia: Secretaría del H. Ayuntamiento, Sección Admva.
Asunto: solicitando apoyo.

El H. Ayuntamiento Constitucional de Tenosique, Tabasco, trienio 1998-2000 agradece a las autoridades civiles y militares todas las facilidades que se les brinden a los CC. José Reyes Corzo López y Tomás Benítez Corzo, pitero y tamborilero de la danza del Pochó puedan realizar sus actividades correspondientes durante el carnaval Tenosique 2000, a partir del 22 de

enero al 10 de marzo del presente año. Agradezco de antemano la atención que se sirva prestar a la presente.

Atentamente.

Sufragio Efectivo No Reelección. El Secretario del H. Ayuntamiento, Lic. Antonio A. Sola Vela, del H. Ayuntamiento Municipal Constitucional Tenosique Pino Suárez, Tabasco.

Pero si bien estos lugares se encuentran predefinidos hasta cierto punto, la dinámica misma de algunas actividades del carnaval amplía o redefine los sitios de celebración configurando un espacio festivo total de carácter comunitario que se estructura a partir de 5 núcleos principales: el primero de ellos y más importante es, como ya dijimos, la plaza central del poblado, la cual funge en algunos casos como punto basal de las actividades más importantes de la fiesta o como un sitio ritual de carácter transicional. Haciendo un recuento retrospectivo de los datos ya referidos aquí, es factible señalar que la plaza constituye el espacio habitual para la celebración de los actos relacionados con la presentación y designación de los reyes del carnaval; igualmente, es el área donde se lleva a cabo la mayor parte de los concursos, bailes y verbenas oficiales, así como los espectáculos alternativos. Es también el eje del perímetro permitido para efectuar los combates de harina el día 19 de enero, mismo que se extiende, con acuerdo municipal y sin el, hacia las calles aledañas a la plaza; así como el punto de salida y llegada de los desfiles de carros alegóricos y comparsas durante los tres días. Finalmente, es el sitio donde cada domingo el Pochó lleva a cabo su representación más significativa, inclusiva y multitudinaria, así como el rito de cambio de banderas para indicar que el acto de expulsión del mal ha comenzado en la comunidad (recordemos que a partir de 2007, por innovaciones del Comité de Festejos, este lugar ha sido identificado con el nombre de Pochódromo, para referir uno de los dos ámbitos de concentración popular más importantes del carnaval).

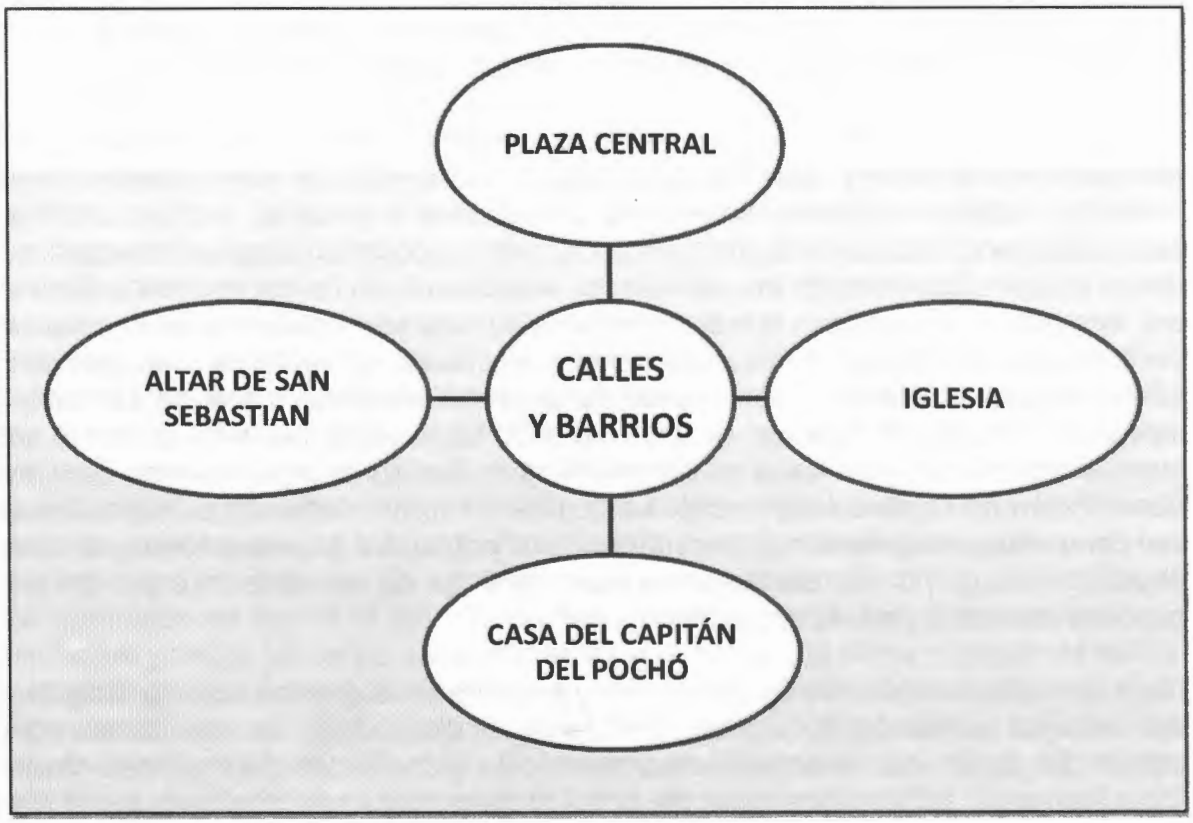
El segundo núcleo de actividad del carnaval es la casa misma del capitán del Pochó y el área de la calle que la rodea. A contraparte de la plaza principal del pueblo que se ubica en su sección más septentrional, la casa del capitán se encuentra en la periferia sur de la localidad, en una de las zonas más recientemente urbanizadas. Esta polaridad es, por supuesto azarosa, pero indica el largo recorrido que los danzantes del Pochó tienen que realizar hoy para llegar cada domingo hasta el punto opuesto de Tenosique, después de efectuar las innumerables representaciones de la danza que les solicitan a lo largo del poblado. La casa del capitán es un sitio de socialización y organización fundamental en la danza; ahí muchos jugadores llegan todavía a vestirse tal como y como se acostumbraba en décadas anteriores. De ahí parte la danza cada domingo de carnaval por la mañana y a este mismo sitio regresa por la tarde para llevarse a cabo una comida final entre los danzantes. Aquí, igualmente, llegan los jugadores después de "recoger sus pasos" el último día de celebraciones y, en su parte exterior, se verifica entonces el ritual de muerte del Pochó.

El tercer núcleo importante es la casa de la señora Candelaria Cantú, ubicada en el barrio de Pueblo Nuevo. Como ya hemos descrito, es aquí donde se encuentran las dos imágenes del santo carnavalero, San Sebastián, y en donde se lleva a cabo el novenario de la misma imagen antes del 20 de enero. Aquí empieza oficialmente el carnaval con el baile de harina asociado al santo y también el lugar donde excepcionalmente se realiza el 2 de febrero la danza del Pochó.

Otro espacio privilegiado para la manifestación del carnaval, el cuarto núcleo, es precisamente la calle y, consecuentemente, el barrio. Sobre este escenario, sin embargo, resulta importante hacer tres distinciones. Las calles asociadas a los barrios son en principio el lugar de reproducción predominante de las comparsas, de los carros alegóricos, de las actividades vinculadas con las candidatas a reina y de los bailes populares de recaudación de recursos; en ellos se gesta la participación colectiva, se diseñan trajes y disfraces, se elaboran los grandes carruajes que se ostentan en los desfiles, se efectúan ocasionalmente los bailes de harina de carácter familiar, se llevan a cabo las celebraciones de carnaval en los nuevos "antros" y bares, y se preparan los cojóes tigres y pochoveras para su intervención en la danza del Pochó. Las calles conforman además el lugar donde las comparsas se divierten y reconfortan a la población que va de camino, que espera a su grupo representativo o que cada fin de semana irrumpe en los grandes escenarios de representación.

Pero las calles también tienen jerarquías y la gente sabe que los actos principales del carnaval se realizan fundamentalmente en las dos calles más importantes que corren del centro hacia las inmediaciones de la glorieta dedicada a José María Pino Suárez, la parte más antigua del poblado, los últimos tres días de la fiesta. Es ahí donde se verifican los desfiles de comparsas, de disfrazados, de artistas estatales y nacionales, de grupos musicales, de batucadas y zambas provenientes de otros municipios, así como de carros alegóricos. Cuando el Pochó recorre las calles de Tenosique paradójicamente no utiliza la avenida principal, sino que transita por un sinnúmero de calles secundarias en las cuales va parando cada vez que una persona pide al capitán de la danza se detenga con el grupo. Cuando la danza la llevaban los capitanes anteriores, Vidaura de Celis y Carmen Landeros, en la década de los ochenta y noventa, salían de Pueblo Nuevo y hacían un circuito de visitas por las calles laterales a la avenida principal, pasando por la plaza mayor en un extremo, y la glorieta de Pino Suárez, más o menos, en el otro, con lo cual podríamos hablar de una elipse imperfecta como metáfora del recorrido. Hoy se mantiene el circuito de visitas por calles secundarias, aunque el sentido elipsoidal se ha dejado de lado en tanto que, una vez que se llega al centro se retrocede casi por las mismas calles por las que originalmente se transitó.

DIVISIÓN Y APROPIACIÓN SIMBÓLICA DEL ESPACIO COMUNITARIO DURANTE EL CARNAVAL



Finalmente, quisiera mencionar un último núcleo de actividad que aparentemente tiene poca relación con el carnaval, pero que en el fondo emblematiza la razón fundamental para la conclusión de este en una fecha y en una hora muy precisa: la parroquia dedicada al culto del cristo negro de San Román. Incluyo este sitio dentro del contexto de la celebración, debido a que, así como el novenario y, particularmente la velación de san Sebastián, el 19 de enero, marca un hito importante en el inicio de la celebración, la llegada del miércoles de ceniza cierra ese periodo en Tenosique con la unción de la ceniza a todos los fieles, la cual, como bien sabemos, representa el cuerpo de Cristo. Evidentemente, la iglesia ha establecido una sana distancia respecto a una festividad satanizada por ella misma en el pasado, y esto se manifiesta muy claramente en Tenosique al observar la separación de una celebración respecto a la otra. Sin embargo, esa misma proscripción histórica es, a su vez, el motivo por el cual el carnaval en nuestros días llega a su término y la razón por la que, después de haber concluido el Pochó, muchos de sus jugadores aceptaban en décadas pasadas ser ungidos con la ceniza obtenida en la hoguera tras la muerte del personaje que representaba al Pochó mismo, o asistían a la propia iglesia para lograr su

purificación, recogimiento o reinscripción en el mundo ordinario. En el fondo y aunque no se hablara demasiado sobre esta práctica, el simbolismo de los rituales de clausura del carnaval indican muy claramente que la gente consideraba que sólo hasta entonces, con la entrada de la cuaresma, el mal había sido expulsado definitivamente de sus cuerpos y de la comunidad. De lo contrario, ¿sería necesario hacer algo más después de recoger los pasos y proferir imprecaciones? ¿Para qué se requeriría llevar a cabo la quema del Pochó? ¿Para qué quemar los atavíos y las máscaras? ¿Para qué marcarse la frente con las cenizas del Pochó?

Descrito el contexto espacial de las celebraciones comunitarias pasemos ahora a precisar el *locus choristicus* específico de la representación del Pochó. A diferencia de otras danzas-drama que tienen lugar en un solo sitio por características extradancísticas o por razones estructurales, el Pochó se verifica generalmente en cinco lugares principales, en cada uno de los cuales adquiere cierta singularidad. El primero de ellos es en realidad un amplio espacio poblacional conformado por todas aquellas calles por las que año con año y domingo tras domingo los danzantes recorren en medio del bullicio y la algarabía para efectuar una y otra vez la danza del Pochó. Es uno de los ámbitos principales de ejecución, el espacio donde la gente puede tener un acercamiento más íntimo y doméstico con la danza, y ahí donde la población tiene ingerencia directa para solicitar que la propia representación se efectúe enfrente de su casa.

Anteriormente, cuando la población de Tenosique contaba con unos cuantos miles de personas, los jugadores solían llevar a cabo la escenificación de la danza el interior de las mismas viviendas de las personas que lo solicitaban. Primero quitaban los muebles de la sala y el comedor, después esperaban la llegada de los danzantes, posteriormente solicitaban al capitán o a los capitanes del Pochó la ejecución de la misma y, finalmente, una parte importante de los danzantes acudían al llamado del interesado, junto con los músicos, para realizar la representación, mientras que los demás permanecían en el exterior de la vivienda. Al concluir la danza, los capitanes recibían algún óbolo de parte de los dueños de la casa (un poco de dinero, unos tragos de aguardiente, cerveza o regalos en especie) y los danzantes eran convidados con agua de frutas para que pudieran continuar su camino, el cual generalmente realizaban bajo un sol inclemente.

En este punto las actividades de los jugadores del Pochó son muy semejantes a las de una comparsa, pues su propósito principal es llevar la representación que encabezan a las calles y las casas del pueblo para convivir y divertirse directamente con sus habitantes, los cuales generalmente los reciben con mucho gusto e interés. En este sentido, el Pochó manifiesta ese carácter ambivalente del que ya hemos hablado tanto, a partir del cual es asumido, por una parte, como una manifestación espectacular y de divertimento con el que una mayoría de personas suele identificarse tanto, y por otra, como una vieja expresión ritual de antecedentes indígenas, de significado impreciso. Actualmente, la danza del Pochó se realiza específicamente en la parte exterior de las viviendas, y particularmente en el ámbito abierto de la calle; ese es su *locus choristicus* principal, ahí se encuentra el fundamento basal de su reproducción y la razón por

la cual hasta ahora ha logrado perpetuarse aun en contra de la importancia que han adquirido con los años las otras dimensiones del carnaval. Cuando la danza se lleva a cabo en estos lugares el número de danzantes y espectadores es muy variable, pues éste depende de la hora y del día en que se realiza el recorrido. El primer domingo suele empezar con muy pocos jugadores y, por lo regular, no suman más de cincuenta personas las que inician entre unos y otros. Conforme avanza el día y el Pochó se acerca a los barrios más cercanos del centro, el grupo de danzantes y espectadores va incrementándose hasta llegar a unos quinientos, aproximadamente. Sin embargo, la situación es muy diferente en los llamados tres días, pues en ellos se verifican las más altas concentraciones de visitantes y de personas del pueblo dispuestas a vestirse como cojóes, tigres o pochoveras.

Como señalé líneas atrás, el espacio festivo del carnaval incluye indudablemente al del Pochó, sin embargo, este también comprende un espacio propio en el que pueden distinguirse diferentes lugares de actuación ritual en los que se verifica propiamente la danza. El espacio de las calles por las que se efectúa el recorrido abarca, así, el espacio total de celebración del Pochó, por lo cual podemos ubicarlo como el escenario *princeps* de la ritualidad general, y los sitios donde se verifica la representación como el *locus choristicus* de la misma. Paradójicamente las calles y los espacios exteriores de las viviendas elegidas, son, sin embargo, también el primer *locus choristicus* como tal del Pochó, pues en dichos lugares se celebran las 35 o 40 representaciones que cada domingo tienen lugar en las calles de Tenosique. Es decir, cada *locus choristicus* particular correspondiente a una vivienda, se encuentra enlazado con el siguiente por medio de una representación que, además de mostrar de manera continua sus contenidos, estos siguen permanentemente relacionados a partir de la música que acompaña a los jugadores cuando estos se trasladan de una casa a la otra. En cierta forma es posible afirmar, por consiguiente, que la representación del Pochó es la marcha total misma de los jugadores en la calle y sus correspondientes y variadas escenificaciones en la casa de los múltiples solicitantes.

Lo anterior resulta importante mencionarlo pues, de no verlo así entonces no sería posible entender como es que el Pochó puede tener un poder ideológico tan relevante en la mente de los moradores de Tenosique. El espacio del Pochó no es otra cosa que el espacio simbolizado de la población en su conjunto, en el cual ocurren no sólo bromas y juegos sino también los actos que invocan al mal y a su liberación por el pueblo. Cuando inicia el Pochó se instaura un régimen de posibilidades en donde cualquier cosa puede suceder en este marco invocatorio, así no pase nada en realidad. El hecho de abrir conscientemente la puerta a lo proscrito no es un asunto que atañe solamente a los jugadores sino a la población en general al trazar este circuito de representaciones tan comprensivo en el poblado que va de sur a norte y de oriente a poniente, como si con estas coordenadas lo pretendiera abarcar en su conjunto. En este sentido, el espacio simbolizado del pueblo que es marcado por la misma representación del Pochó es tan significativo como la propia escenificación de la danza, pues nos muestra muy claramente el ámbito figurado en el que éste tiene establecido los límites de su influencia.

El segundo *locus choristicus* del Pochó es la plaza central del pueblo, punto intermedio o final del recorrido que los jugadores realizan cada domingo y espacio fundamental de concentración masiva para la población. A lo largo de los recorridos dominicales del Pochó, en efecto, mucha gente que decide participar en la danza se va sumando conforme ésta pasa por las calles, pero un importante número lo hace tan sólo en los momentos en que los jugadores llegan a la plaza. Ahí el Pochó no solamente encuentra su *clímax* en el día, sino que este se convierte en un verdadero espectáculo público de mayores dimensiones. Indudablemente es el momento de mayor efervescencia de las celebraciones de carnaval cada fin de semana, pues no hay ninguna otra actividad que eclipse lo que éste significa para la población en su conjunto. Muchas mujeres que generalmente no recorren las calles, aparecen perfectamente engalanadas con sus atavíos de pochovera para sumarse al festejo, aun proviniendo de los sectores de mejor posición económica de Tenosique. El resto de la gente, por su parte, sabe también que éste es el mejor momento del domingo y no duda en acercarse a la plaza para presenciar el espectáculo.

A lo largo de cada domingo los jugadores exhiben la bandera roja que porta la capitana de las pochoveras, lo cual ratifica entonces el estado excepcional que prevalece en el pueblo durante ese tiempo. El martes de carnaval, sin embargo, este lugar también acoge al conjunto de los danzantes del Pochó, los cuales, con su capitana al frente, exhiben la bandera blanca para dar inicio a los actos de expulsión de las fuerzas del mal que han prevalecido hasta entonces en el pueblo. Es de destacarse, pues, la ambivalencia simbólica que juega este *locus choristicus*, en tanto que si bien emblematiza y ratifica el estado de peligro que prevalece por varias semanas en la población (bandera roja) también marca la decadencia de un periodo festivo que en la noche llega a su término, pero que ante todo simboliza el acto consciente de expulsión de lo maligno subyacente en el Pochó (bandera blanca).

Igualmente relacionado con este comportamiento extrusivo y liberador se encuentra el tercer *locus choristicus* de la danza, el cual se configura a partir de ese acto transformador del individuo y del pueblo llamado la "recogida de los pasos". En este momento los jugadores vuelven a tomar las calles para bailar y correr vertiginosamente ahí donde anduvieron a lo largo del carnaval, con el objeto de propiciar el hecho restitutivo de su integridad ontológica. Así, y como una metáfora del mundo ctópico humanizado al que los muertos deben de volver cuando cada uno de ellos abandona el cosmos que los ha concebido, los jugadores también deben recorrer nuevamente aquellos caminos por los que su transmutada humanidad carnavalesca ha dejado huella a lo largo de la fiesta. Es necesario expulsar el mal de sus cuerpos, de las calles, de las casas que los recibieron, de las viviendas de los capitanes y del pueblo en general. En tal sentido, se despojan de una parte importante de sus atavíos, sobre todo de las máscaras, para desposeerse de una investidura que indudablemente los ata a su inobjetable condición transgresora, a su transformada identidad, a sus cuerpos impuros y a un tiempo alterno mediado por su carácter de malignidad.

Por ser el espacio de los barrios y de las calles el más importante en la reproducción del Pochó, este mismo es resignificado al concluir el carnaval convirtiéndose ahora en un *espacio de recuperación* y *reintegración* del cosmos habitual. El pueblo, los jugadores, tienen que recuperar sus calles y con sus actos reinstaurar una *ética de lo cotidiano* donde no puede tener cabida la asunción consciente de la maldad o, en palabras de Jacques Galinier, de una comunidad paralela en la misma localidad.

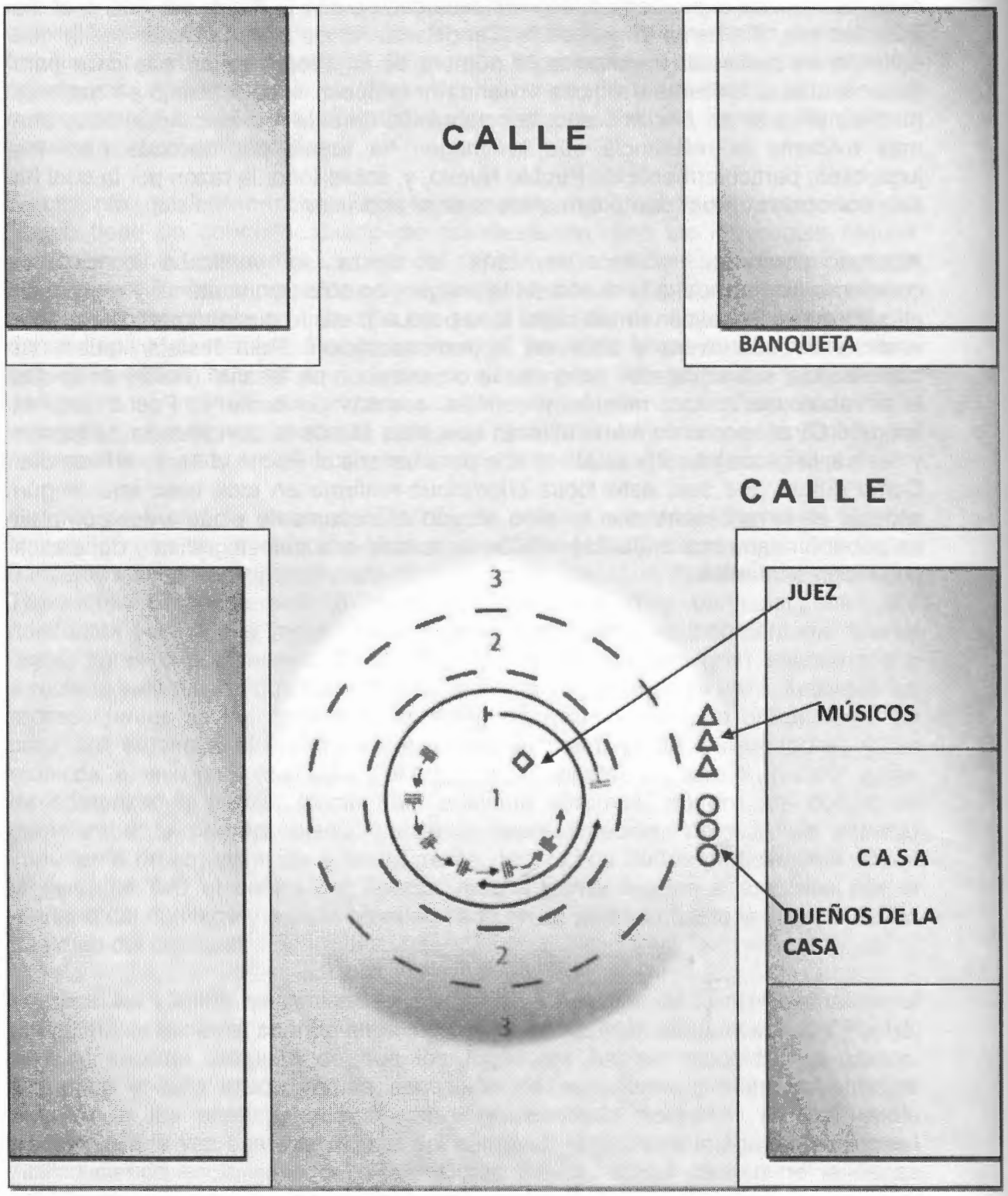
Finalmente, quisiera mencionar dos lugares más en los que la representación del Pochó tiene un contexto abierto de manifestación, uno de los cuales resulta particularmente importante. La casa del capitán de la danza es el cuarto contexto en el que el Pochó expresa una serie de contenidos muy particulares, los cuales sólo son desarrollados en este sitio por ser el lugar donde todo el acontecer de la danza llega a su término. Por supuesto que, antes de llegar a este punto, sería necesario indicar que es aquí donde comienza a su vez el Pochó y donde los danzantes se reúnen por primera ocasión para comenzar los recorridos, sin embargo, en realidad, desde el punto de vista etnodancístico, este ámbito de representación adquiere particular relevancia sobre todo al final del carnaval.

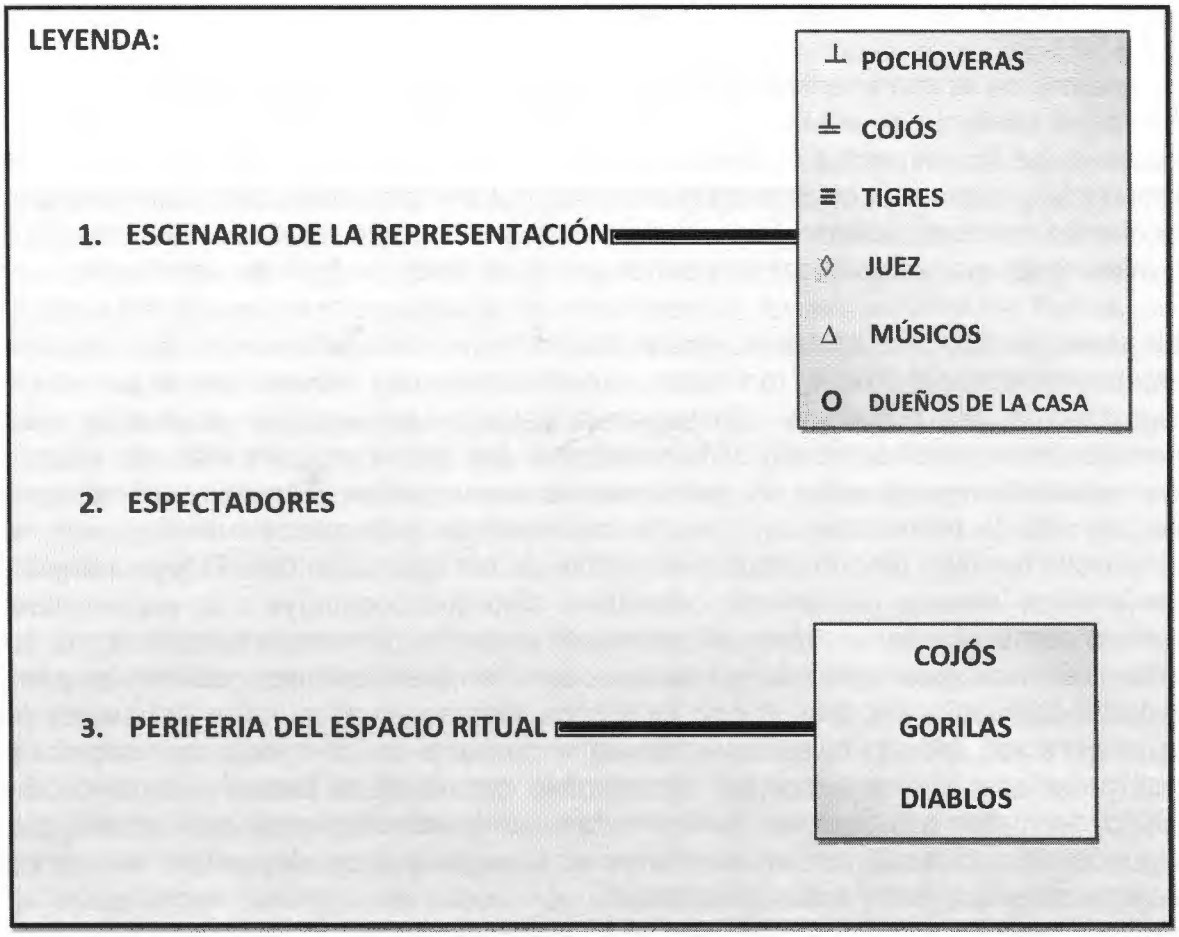
Cuando presencié la danza del Pochó por primera vez en el barrio de Pueblo Nuevo la casa de la capitana Vidaura de Celis (1997) era el lugar donde los danzantes solían agruparse cada domingo para iniciar su habitual recorrido por Tenosique. Entonces el sitio tenía una relevancia muy particular entre los danzantes pues a ella llegaba mucha gente a colocarse su indumentaria, fueran cojós, tigres o pochoveras. Doña Vidaura los atendía con gran entusiasmo y vivacidad, además de que disfrutaba teniendo tanta gente en su casa, incluidos los representantes de los medios de comunicación y uno que otro antropólogo. La casa era entonces el punto de concentración matutino de los jugadores y los músicos, el sitio para ataviarse y el lugar para "echarse un taco o un café" antes de comenzar la danza. Como más adelante veremos, no era ahí donde se comenzaba la primera ejecución de la representación, pero sí un espacio importante de organización y socialización de muchos de los participantes. Dada la cercanía con el centro del pueblo, mucha gente llegaba a ese sitio por la mañana del domingo y esto lo repetían cada fin de semana hasta la llegada de los tres días del carnaval.

La casa del capitán se convertía en el *locus choristicus* de la representación el último día de la fiesta, cuando tenía lugar la dramatización de la muerte del Pochó, lo cual sucedía después de que los jugadores habían recogido sus pasos. Entonces el sitio irradiaba una sensación de misticismo que inevitablemente envolvía a los espectadores al ver el espectáculo nocturno, el cual podía traducirse a la vez como la muerte del carnaval. Hoy, estas imágenes se siguen reproduciendo en la casa del señor Corzo Reyes, actual capitán de la danza (2006), pero en una versión un poco más abreviada del ritual, debido a que en él se han suprimido algunos aspectos de la representación final.

El último sitio al que quiero aludir aquí es el de la casa de la señora Candelaria Cantú, dueña de la imagen de san Sebastián, en el barrio de Pueblo Nuevo, en el cual, hasta hace algún tiempo, se verificaba cada a año la danza del Pochó el día 2 de febrero, día de la Virgen de la Candelaria. No es clara la razón por la que este día en particular un importante número de jugadores salían a la calle para bailar la danza enfrente de dicha vivienda ni tampoco si este festejo se remonta muchos años atrás. Sin embargo, la celebración de esta representación hace aun más evidente la relevancia que la imagen ha tenido por décadas para los jugadores, particularmente de Pueblo Nuevo, y, sobre todo, la razón por la cual ha sido conocido como el santo carnavalero en la población.

Algunas personas señalan hoy que la danza se verificaba como una conmemoración anual a la dueña de la imagen, no sólo por mantener y reproducir el culto a san Sebastián en su casa, sino porque a ella le gustaba particularmente vestirse de pochovera y salir en la representación. Para festejar, pues, su cumpleaños, sus amistades entonces le organizaban un "asalto" (fiesta) en la que le llevaban mañanitas, música y comida, además de bailar el Pochó ante la imagen. Otras, por lo contrario afirman que, más allá de la coincidencia de fechas y fiestas, la gente ya solía acudir al sitio para bailarle el Pochó al santo en ese día. Como quiera que sea, este *locus choristicus* reafirma en todo caso que ningún espacio de la representación ha sido elegido azarosamente y que todos cumplen un papel fundamental en la transmisión de la memoria quinetográfica y dancística de la representación.


CALLE
BANQUETA
CALLE
JUEZ
MÚSICOS
CASA
DUEÑOS DE LA CASA
3
2
1
2
3



En síntesis, la división general del espacio festivo distingue de manera muy precisa entre aquellos lugares asociadas al carnaval en su conjunto y los que se encuentran relacionados con la dramatización del Pochó. En los primeros tiene lugar una figuración dramática que representa el imperio de la diversión y la desregulación simulada del orden social, mientras que los segundos son ejes de una ritualidad manifiesta en la mayor parte del tiempo del carnaval, en la no solo se significa el espacio para rodearlo de una estela de peligro, sino también para deconstruirlo posteriormente y eliminar esas mismas representaciones sociales mediante la simbolización de su propia muerte. Ahora bien, aunque es claro que una dimensión y otra se interpelan continuamente para vincular los contenidos festivos de la celebración, en el fondo siguen subyaciendo un conjunto de elementos que mantienen escindido al carnaval tanto en su conceptualización general como en su dimensión espacio-temporal.

TEXTO Y CONTEXTO DE UN DRAMA RITUAL:
la ambivalencia sígnica del Pochó

El análisis de la representación que hemos realizado hasta ahora ha privilegiado fundamentalmente el estudio del contexto festivo en el que ésta tiene lugar, así como el de los aspectos formales de la armadura dancístico-teatral que le son inherentes. Antes de penetrar en el análisis final del texto dancístico que el Pochó encierra, quisiera señalar, sin embargo, dos aspectos fundamentales sin los cuales sería imposible ubicar a la danza en un contexto preciso de significación.

La investigación del carnaval en su conjunto ha permitido dejar claro que la representación del Pochó mantiene por lo menos dos niveles privilegiados de significación, los cuales se construyen a partir de la inserción misma de esta manifestación en el carnaval de Tenosique o, por decirlo de otra manera, a partir de su fortuita reproducción en este contexto socio-cultural. Es decir, el Pochó no es tan sólo la representación de una confrontación naturaleza-cultura donde se desarrolla un texto etnodacístico susceptible de ser analizado bajo la lógica de sus parámetros internos de carácter dramático, sino que constituye a la vez un ritual de tipo carnavalesco en donde adquiere una segunda dimensión semiótica que no sólo determina gran parte de su sentido, sino también los tiempos festivos y los propios ámbitos espaciales donde ésta debe llevarse a cabo dentro del marco de la celebración. Más aun, su inserción en el carnaval la ha dotado de contenidos que parecieran abrir una brecha incompatible con los de la propia representación (texto dancístico), lo cual nos habla de las inevitables tensiones semánticas que algunos dramas encierran en su interior al albergar puntos de ruptura en signos aparentemente difusos o contradictorios.

Como hemos visto hasta ahora el Pochó es indudablemente un ritual que cumple diferentes funciones tanto en el carnaval como en el marco sociológico de la comunidad: es una danza-teatralizada que irrumpe en la cotidiano no sólo para concretar y llevar la fiesta y la diversión a sus habitantes, sino que es también el medio para invocar un tiempo maligno y peligroso en donde sus actores asumen el papel de jugadores dentro de un mundo ambiguo y riesgoso que se construye según una temporalidad acotada. Realmente no es extraño concluir, luego de analizar las *representaciones sociales* que la población tiene de la danza, que el Pochó es asumido en el fondo como un juego en el que confluyen o subyacen fuerzas malignas y perniciosas donde cualquier cosa puede suceder, incluso la muerte (aunque una parte de la población lo crea y otra no). Sin embargo, a diferencia de otras celebraciones en donde los protagonistas de la fiesta son los aires, los diablos, los viejos, los muertos, las maruchas o los antepasados encarnados, en Tenosique no prevalece la idea de que los danzantes sean los representantes de lo diabólico ni de lo maligno, ni tampoco entidades sobrenaturales que se hacen manifiestas en la población bajo protocolos rituales ya establecidos. En el Pochó los danzantes son personajes que integran una comunidad ritual específica consciente de participar en un juego dentro del cual ciertas fuerzas ligadas con el mal son liberadas y en medio de las cuales ellos

asumen participar conscientemente, independientemente de las consecuencias. El Pochó, por consiguiente, en su sentido más amplio, denota, por un lado, al mal numinoso, es decir, al diablo, y, por otro, designa a aquella representación donde sus integrantes han asumido participar, más que en su adoración, su nombre o su encarnación simbólica, en su abstracta manifestación.

Resulta importante efectuar estas precisiones aquí pues, en otros carnavales, cuando la fiesta se encuentra asociada en el imaginario social al mal o al diablo, los personajes rituales que suelen aparecer en dichos contextos muchas veces son encarnaciones figuradas de esta misma entidad que operan a partir de un sistema de jerarquías y clasificaciones muy preciso. En el carnaval de Tenosique algunos cojóes asumen aisladamente la representación de lo diabólico sólo por medio de la estilización de sus caretas, lo cual no propicia una identificación generalizada de los jugadores con esta entidad. Sin embargo, esta situación no sucede con el o los personajes ataviados de diablo que a menudo deambulan en la periferia de la danza, pues de manera indeludible él o ellos hacen manifiesto, en el seno mismo de la propia representación, la concepción de lo maligno que subyace en el Pochó.

La carga semántica que conlleva la inserción de esta danza en el marco del carnaval no es, por supuesto, un caso aislado y se reproduce en diferentes contextos culturales en los que esta correlación ha llegado a establecerse. Entre los zoque-popolucas de Soteapan, por ejemplo, el carnaval era una fiesta agrícola por medio de la cual se buscaba asegurar la siembra y la cosecha de maíz, propiciar la lluvia y conjurar las enfermedades en el poblado. En este contexto la danza del tigre que se verificaba en el carnaval era una representación dirigida por las autoridades locales, los viejos, los brujos (naguales) y los curanderos que implicaba una serie de actos religiosos muy claramente definidos y todo tipo de restricciones y proscripciones entre los miembros de la comunidad. Al igual que en otros rituales indígenas, la observancia de dichas regulaciones era totalmente obligatoria para la comunidad, pues su transgresión implicaba la posibilidad de que esta se viera asediada por conflictos internos, discordias, muertes violentas, plagas o cualquier otro desastre. La danza se encontraba así totalmente subordinada al contexto ritual que rodeaba el ciclo agrícola, así como a las determinaciones de una celebración que en principio tenía como objeto principal garantizar la recreación del "orden social comunalista" (Velázquez, 2006: 283).

Otros ejemplos que muestran estas sobredeterminaciones que imponen los contextos festivos a las representaciones dancístico-teatrales los podemos encontrar en la obra de autores como Medina (1965), Bonfiglioli y Di Vella (1992), Uriel del Carpio (1991), Reifler (1986 [1973]), Ochiai (1984), Becquelin-Monod y Bretón (1973), Bretón (1977), De Vos (1991 [1980]), Sánchez (2008), Báez-Jorge (1984), Tovar (1987), Maurer (1983) y Rivera (1991), algunos de los cuales además han aportado datos en torno a la vinculación de ciertos carnavales que estudiaron con el culto a san Sebastián.

Actualmente, la danza del Pochó no puede ser explicada sino es a partir de esa relación dialéctica que mantiene con el carnaval en su conjunto, la cual no sólo permite entender la existencia de ciertos comportamientos rituales de invocación, mediación, protección y extrusión al interior de la misma, sino también la manera en que la propia representación adquiere una serie significados por medio de la propia matriz dancístico-teatral que encierra. Esta situación introduce, pues, una ambivalencia sígnica en la representación pues esta última se construye a partir de dos ejes de acción y significación interdependientes, uno de los cuales expresa al Pochó como un ritual carnavalesco, y el otro como una representación dramática y dancística *per se*. Entre ellos el primero determina parcialmente al otro pues, aunque sus estructuras narrativas son distintas entre sí, la segunda responde al ordenamiento ritual que establece el primero.

Dicho de otra manera, el Pochó se construye como un metadiscurso ritual que subsume y determina al de la representación dancístico teatral, pues su estructura se conforma, en primer termino, por un conjunto de acciones festivas que establecen el lugar que la representación de la danza debe de ocupar y, en segundo, por los sintagmas o unidades narrativas que esta última encierra. En este sentido, es importante mencionar que no todas las unidades significativas implícitas en el *continumm* ritual del Pochó implican la presencia de la danza como tal y, por el contrario, los contenidos de la representación no necesariamente responden al campo de significación de dicho metadiscurso.

Para aclarar plenamente este punto, me gustaría mostrar a continuación las unidades de acción que conforman la estructura ritual del Pochó, así como las funciones significativas que le son inherentes, para pasar posteriormente a explicar el texto propiamente dicho de la representación etnodancística y analizar en consecuencia su lógica interna de significación:

ESTRUCTURA RITUAL DEL POCHÓ

UNIDADES DE ACCIÓN RITUAL	FUNCIONES SIGNIFICATIVAS
• Novenario de san Sebastian →	• Situación armónica del contexto local.
• Velación de san Sebastián y Baile de Harina. →	• Intervención de una imagen sagrada para la protección de los jugadores.
• Primera danza del Pochó y paseo con bandera roja. →	• Invocación y liberación del mal/ Ruptura del estado armónico.
• Danza del Pochó en la plaza central. →	• Exaltación del mal en el poblado.
• Representaciones dominicales del Pochó con bandera roja. →	• Reafirmación del estado liminal de la población.
• Danza del Pochó en la plaza central/ Cambio a bandera blanca. →	• Modificación y ruptura del estado liminal/ Restablecimiento inicial del estado armónico.
• Recogida de los pasos en el pueblo y danza del Pochó sin máscaras. →	• Expulsión del mal de la comunidad/ Descontaminación de los jugadores.
• Imprecaciones a la población. →	• Ritual de inversión para conjurar y expulsar el mal en familias e individuos del pueblo.
• Elección del nuevo capitán de la danza apedreando su casa (Ya no se realiza). →	• Ritual de inversión para la protección del futuro organizador del Pochó.
• Última comida ritual en la casa del capitán. →	• Preparación final para el ritual de clausura/ Preparación del retorno a un estado armónico.
• Última representación de la danza e incineración y muerte del Pochó. →	• Destrucción de un estado social adverso en el pueblo.
• Impostación de ceniza en la frente de los jugadores al pie dela hoguera (ya no se realiza) o en la iglesia. →	• Restablecimiento del estado social armónico.

El segundo nivel de significación de la danza se construye a partir de los contenidos implícitos en la misma representación, los cuales ponen de manifiesto un modelo de confrontación ritual de raigambre típicamente mesoamericana, donde el hombre nativo lucha contra el tigre-jaguar produciéndose un desenlace a favor de uno de los dos contrincantes. Aunque hoy podemos caracterizar mejor los dramas mexicanos que giran en torno al tigre-jaguar, es necesario señalar, sin embargo, que el Pochó no es una representación canónica que se construya sobre contenidos y parámetros claramente definidos, como sucede en otros contextos rituales en los que el texto dancístico nos brinda elementos suficientes para orientar su interpretación. En Tenosique, por el contrario, es necesario asumir que, si bien es factible identificar cierto núcleo argumental básico que guía las acciones de la representación, también existe en él un entorno semiótico un tanto difuso que nos obliga a ser cautelosos con la exégesis final.

La representación del Pochó es indudablemente una danza de tipo venatorio que pone en el eje de la discursividad quinetográfica el conflicto entre un conjunto de tigres y aquellos personajes denominados cojóes, los cuales escenifican diferentes episodios de caza y persecución mutuos tras de los cuales los segundos resultan vencedores. Ahora bien, aunque esta descripción del drama nos remite a una danza aparentemente muy sencilla, en el fondo esta representación se encuentra determinada, en primer lugar, por el contexto ritual que gira en torno a ella (con su clara connotación de malignidad); y, en segundo, a un texto dancístico-teatral que si bien se explica en parte por sí mismo, algunos de sus contenidos sólo pueden ser entendidos si se les sitúa en el contexto más amplio de los dramas que giran en torno al tigre-jaguar en suelo mesoamericano. Esta situación nos ha planteado, por consiguiente, definir primero el espectro semántico que actualmente subyace en esto que hemos llamado reiteradamente el complejo dramático del tigre-jaguar, para realizar posteriormente la descripción del campo discursivo de la danza del Pochó y plantear en consecuencia los principales términos de nuestra interpretación. Permítaseme, por consiguiente, analizar enseguida el primer tema.

Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli habían observado ya que las representaciones que giran en torno al tigre-jaguar forman parte de un *corpus* aborigen de dramas culturales que por vías sociológicas diversas y en momentos totalmente azarosos entraron en contacto con el *corpus* de fiestas y representaciones hispánicas –y yo añadiría también afro americanas--, para producir nuevos entramados rituales en el marco de lo que Foster (1962) llamó la "cultura de conquista" (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996: 12). Este modelo de confrontación no alude, por lo demás, a un solo tipo de representaciones rituales, sino que abarca un amplio e interesante repertorio de subgéneros dancístico-teatrales la mayoría de los cuales aun es necesario desentrañar y caracterizar de mejor manera. Desde mi punto de vista todavía es necesario precisar los diferentes subgéneros que se encuentran subsumidos en este gran modelo de representaciones nativas, pues indudablemente aquellas dramatizaciones que giran en torno al tigre-jaguar sólo forman una de las diferentes vetas que actualmente lo conforman.

Jáuregui y Bonfiglioli han hecho notar, sin embargo, que las confrontaciones que giran en torno al tigre-jaguar tienen una trayectoria histórica que puede ser analizada desde un punto de vista diacrónico, pues existen casos importantes que permiten testimoniar esta evolución y documentar parte de sus características esenciales:

> *La lucha simbólica del hombre contra el jaguar-tigre es un ejemplo, constatado por Navarrete (1971) entre los indígenas del siglo XVII, que nos permite suponer una matriz autóctona que, de hecho perdura hasta nuestros días en las danzas del tigre (Bonfiglioli 1995), de tepejuanes, tejorones y tlacololeros (Mompradé y Gutiérrez, 1981), entre otras. A partir de varios códices mexicanos se puede postular la existencia prehispánica de combates ritualizados entre bandos humanos (López Austin, 1967: 16-18, 37, 47-49, 53-54; y Soustelle, 1956: 151). Por otra parte, nos parece que los códigos no verbales, particularmente los ritmos corporales, fueron los más difíciles de desarraigar dentro del corpus nativo, que fue subsumido por el de los europeos* (*Idem*, 1996: 12).

Más recientemente Tomás Pérez y Carmen Valverde, guiados por el interés de la iconografía del tigre-jaguar en las fuentes prehispánicas, han hecho aportaciones interesantes en torno a la complejidad de la figura de este personaje en la cosmogonía maya antigua, la cual los ha llevado a plantear algunas hipótesis sobre su continuidad e importancia en la cultura novohispana y contemporánea (Valverde, 2004; Pérez, 1993, 2003 y 2004).

Actualmente no es fácil todavía establecer las características esenciales de este subgénero dancístico, pues, como han hecho notar Jáuregui y Bonfiglioli, no es suficiente hablar de combates o confrontaciones entre bandos en pugna que lidian por un territorio con el uso de las armas, porque tanto los dramas de conquista como los del complejo tigre-jaguar mantienen estos elementos como aspectos definitorios. En su opinión, sin embargo, existe una diferencia cualitativa de particular importancia que contribuye a separar de manera definitiva unas representaciones de otras, la cual radica en el posicionamiento de la confrontación ya sea en el eje naturaleza-cultura o en el de carácter propiamente intercultural. En este sentido, se infiere por consiguiente, que las danzas de conquista, efectivamente, son confrontaciones de carácter militar, intercultural, interétnico e interreligioso, entre dos o más bandos, destinadas al sometimiento territorial, social y cultural de uno de los contrincantes por medio de la fuerza armada y con la intervención de seres celestes o divinos. Mientras que las otras confrontaciones son fundamentalmente de carácter venatorio y territorial, además de que presuponen una relación entre entidades antagónicas donde no media ni el conflicto intercultural, ni la etnicidad.

Ambos tipos de representación no son autoexcluyentes, sino que, por el contrario, la historia regional ha permitido que unas y otras sean objeto de encuentros duraderos estableciéndose entonces dos tipos de relación:

La "histórica" y la de "transformación sistémica". La primera nos habla del posible antecedente indígena de ciertas danzas actuales, o por lo menos de sus influencias mesoamericanas. La segunda nos remite a un cambio de protagonistas y, sobre todo, de categorías: en lugar de un conflicto entre lo autóctono (los indígenas) y lo extranjero (los españoles), tenemos un conflicto entre naturaleza (el jaguar) y cultura (el cazador). Ahora bien, la relación entre estos dos modelos se disiparía si no ofreciéramos mayores evidencias al respecto. Estas provienen, por lo que concierne al aspecto sistémico, de una danza escenificada por los choles de Tila, en Chiapas. Allí se enfrentan, durante el carnaval, dos bandos "animales": los toros contra los tigres. A juzgar por las informaciones obtenidas hasta ahora (Marion, 1990: 72-76; Bonfiglioli y Di Bella, 1992), dicha representación --- que rememora la lucha ritual entre el toro y el cóndor, en los Andes peruanos--- simboliza el enfrentamiento entre el español y el indígena. El caso de Tila nos proporciona, así, un testimonio del pasaje intermedio de la transformación entre el conflicto naturaleza-cultura y el conflicto intercultural indígena-español, o, si se prefiere, el amarre analítico entre el jaguar naturaleza y el jaguar-cultura. Por lo que se refiere a la relación genético-histórica, la danza del caballito blanco parece ser una transformación de la lucha ritual, todavía escenificada a finales del periodo colonial, del indígena contra el jaguar, quien se transfiguró en un contrincante mixto, integrado por el caballito y su jinete (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996: 13)

A partir de los casos mencionados hasta aquí es factible derivar que el complejo de representaciones del tigre-jaguar distingue, en un extremo, aquellas danzas basadas en un modelo nativo de dramatización, el cual incluye el caso reportado por Navarrete en 1631, en el que la confrontación se establece entre un guerrero indígena y varios tigres, donde el primero cae derrotado por sus adversarios, para ser sacrificado posteriormente a una de las deidades locales denominada Cantepec; y, en el otro, aquellas representaciones como las de Tila y los Andes Peruanos, en las que los tigres luchan contra un toro de petate y un cóndor, respectivamente, representando estos últimos al bando conquistador de los españoles, el cual termina por dominar a los tigres, en su carácter metafórico de indígenas derrotados.

Ahora bien, la primera danza resulta particularmente interesante pues muestra una sutil inversión en el contexto dramático al confrontar a los tigres con los indígenas en un conflicto donde los primeros resultan vencedores. Esta situación posteriormente se modificará estructuralmente pues, si aceptamos la hipótesis de que este mismo drama fue actualizado siglos después en la comunidad a partir de un proceso de recombinación semiótica, debemos asumir que el tigre dejó su lugar a un caballo-jinete, representante del conquistador español, y el indígena chontal de Tamulté asumió la personalidad del indígena mexicano (la parte por el todo), el cual fue asumido como un guerrero derrotado en el acto de conquista (Rubio, 1996: 229-253).

TRANSFORMACIONES SISTÉMICAS DE LAS DANZAS DE CONQUISTA REFERIDAS POR JÁUREGUI Y BONFIGLIOLI (1997)				
VERSIÓN I TILA	VERSIÓN II PERÚ	VERSIÓN III TAMULTÉ 1671	VERSIÓN IV TAMULTÉ 1993	FUNCIÓN SEMÁNTICA
TORO	TORO	TIGRE	CABALLITO-JINETE	VICTORIA
TIGRE	CONDOR	INDÍGENA CHONTAL	INDÍGENA CHONTAL	DERROTA

Desde mi punto de vista esta representación, que pareciera ser uno de los dramas más antiguos dentro del periodo novohispano en los que se consigna una confrontación entre el hombre y el tigre-jaguar, muestra también que la lucha no es precisamente de carácter venatorio, sino que en ella se representa un combate entre elementos del bestiario sagrado local y un indígena que es derrotado y sacrificado ulteriormente a instancias de la misma deidad que es adorada por su propio pueblo. Es decir, si recurrimos al contexto mismo del drama y a la información etnográfica contemporánea sobre el grupo, es factible saber que Cantepec era una entidad reverencial entre los chontales, a la cual se le rendía culto en un "cerro", por ser considerada dueña de la tierra y de los animales, propiciadora del agua y los alimentos, y dios del maíz. En consecuencia, ni los tigres del drama son animales comunes, sino entidades asociadas a un ser sobrenatural, ni el hombre con el que éstos luchan pareciera ser un cazador, sino un guerrero indígena (chontal o no) sacrificado simbólicamente por razones indefinidas en el drama. Tal situación nos permite sugerir en la definición elaborada por Jáuregui y Bonfiglioli sobre el modelo nativo de representaciones asociados al tigre-jaguar, la inclusión de aquellas dramatizaciones basadas en combates cosmogónicos donde el hombre-indígena se enfrenta con seres deificados, como el propio Cantepec, los cuales generalmente mantienen una estrecha relación con personajes de rasgos o atributos felinos, sean estos de carácter natural o sobrenatural[24]. La inclusión de esta categoría implica reconocer, por otra parte, que una confrontación de estas características no se da en el marco de los términos naturaleza-cultura, sino en el de las relaciones intraculturales (distintas a las de tipo intercultural), pues corresponden al orden de las luchas cósmicas comunitarias o regionales más que a las de carácter interétnico o interreligioso.

[24] Dado que en este trabajo he partido de un principio explicativo fundamentalmente sincrónico, dejo para otro estudio el análisis de la relación del tigre-jaguar con ciertos contextos cosmológicos de carácter mítico-histórico.

Coincido, por otro lado, con Jáuregui y Bonfiglioli en incluir dentro de este modelo las danzas de tlacololeros y tepejuanes como representaciones venatorias, pues en ellas el drama de los monteadores y agricultores en oposición al tigre-depredador explicita de manera clara la lucha entre ambos contendientes por el uso y apropiación del territorio, el cual es asumido por el grupo mayoritario (el de los campesinos o hacendados, según el caso) como un espacio organizado, productivo, habitable y, por consiguiente, domesticado, dentro del cual ningún felino tiene cabida; mientras que para los tigres es el espacio propio de alimentación y caza, en el que no caben otras regulaciones salvo las que impone la vida natural y, por consiguiente, el actuar predatorio. La danza de tlacololeros de los alrededores de Chilpancingo, Guerrero, por ejemplo, explicita la cacería y muerte de un tigre merodeador y peligroso que debe ser combatido por aquellos agricultores dedicados a realizar sus faenas agrícolas en las laderas de los cerros dedicadas al cultivo, el tlacolol, en torno a los cuales es necesario construir corrales de piedra (tecorrales) para delimitar el terreno de sembradío. La representación es, así, una estampa de la antigua comunidad campesina, en la que sus personajes nos remiten a diferentes dimensiones de la estructura social náhuatl, así como a los procesos de simbolización del territorio, del espacio comunitario, de las estructuras parentales, del trabajo, de la alimentación y de la misma cosmogonía.

Los tecuanes de Morelos, por su parte, constituyen otro ejemplo interesante de representaciones venatorias donde la comunidad se confronta nuevamente con un animal montaraz y temido, el tigre, que merodea por los alrededores de la población. En una de las versiones más conocida de esta danza, referida por Élfego Adán en 1910, uno de los protagonistas principales es el dueño de un rancho ganadero, Sanvadoche, quien notifica a su ayudante Mayeso la existencia del famoso tigre. Mayeso llama sin éxito a diferentes actores para buscar y matar al animal hasta que un extraño sujeto denominado viejo rastrero se hace acompañar de unas perras y un buen tirador, que cuenta con las mejores armas de fuego, y entonces lo matan (Adán, 1910). Esta danza cuenta con otras versiones en el Estado de México, Morelos, Distrito Federal, Guerrero y Oaxaca, donde no sólo la trama y los personajes varían sensiblemente, sino también el nombre mismo de la representación. Los mixtecos, por ejemplo, conocen esta danza como Los Chilolos y generalmente se ejecuta durante el carnaval, lo cual le confiere aspectos y significados adicionales, como la intencionalidad cómico-sexual de sus ejecutantes.

En cuanto a la danza de tejorones se refiere, me parece importante señalar que, si bien estoy de acuerdo con la apreciación que nuestros autores tienen de la danza en general, al considerarla como una representación venatoria, dado que en algunos casos representa escenas de cacería de uno o varios tigres por parte de los mismos tejorones; es importante señalar también que en ciertas versiones de tipo carnavalesco se tiende a representar algunos combates entre el tigre-jaguar y diferentes tipos de animales cuyo desenlace culmina en actos humorísticos de

sodomía mutua o en violaciones simbólicas que el tigre-jaguar realiza a dichos personajes:

> *El tigre es quien tiene el poder: representa el mal y lo prohibido., y siempre tiene a los tejorones en su contra, tratando de alcanzarlos para violarlos como hombres o como mujeres, imitando un coito heterosexual u homosexual. El tigre salta en todas direcciones, juega con su cola y se enfrenta duramente con la vaca hasta que la pelea termina con la violación de alguno de los dos. Los tejorones llevan en la mano una sonaja, y utilizan también escopeta, machete, matraca, pistola y lazo.* Fuente: http://www.uv.mx/popularte/esp

En los carnavales de la mixteca de la costa, en efecto, es común observar la presencia de la danza de tejorones y con ella la ejecución de diferentes juegos y sones, entre los que se incluyen el Tigre, el Toro, el Conejo, la Iguana, la Culebra, el Tepache, la Cosa Muerta, la Tuza, el Guajolote, la Guerra, la Calandria, el Malacate, el Nene, el Casamiento, la Cucuchita, el Limosnero, el Tecolote y los Jarabes (Hernández y Ángeles, 2005: 62). Dichos juegos involucran por supuesto personajes que representan a los tejorones como tales, los cuales visten a la usanza española del siglo XVI, con grandes máscaras negras o rosadas, que recuerdan a los españoles como hombres blancos y barbados. Incluyen también a dos danzantes vestidos de viejos o ancianos; las Marías Candelarias o Inditas, las cuales son asumidas como las mujeres de los tejorones; así como varios personajes animales, entre los cuales destacan el Tigre, el Perro, la Culebra, el Toro y el Conejo (*Idem,* 2005: 61). Jorge Hernández y Graciela C. Ángeles coinciden en señalar, además, que en la danza de tejorones se representa "una sátira de la sociedad", "un ataque simbólico al poder" y "con distintos enfrentamientos entre personajes arquetípicos, manifiestan una violación de tabúes sexuales (Flanes, 1973)"; aunque no en todos los pueblos se mantienen las mismas características, pues "no todos satirizan a la sociedad de la que forman parte" (*Idem,* 2005: 63).

Menciono esta danza con un poco de mayor profundidad pues me interesa señalar que en ella se encuentra contenido cierto núcleo narrativo que, como enseguida veremos, abre un diálogo muy interesante con las representaciones zoques de Chiapas, que mencioné al principio de este trabajo, en las cuales se verifica un fenómeno muy interesante de convergencia narrativa de por los menos tres tradiciones dancísticas correspondientes a igual número de subgéneros de danzas-drama: me refiero aquí a las danzas de cohuinás y shores de San Fernando y Ocozocuautla, que se realizan cada año en el marco de sus respectivos carnavales. Si repasamos mi argumentación inicial habría que recordar sobre todo que estas representaciones constituyen un interesante fenómeno de fusión cultural, pues en ellas no sólo encontramos sintagmas narrativos que aluden a la vieja y conocida tradición de dramatizaciones que alude a la confrontación bíblica entre David y Goliat, sino que también incluye en ellos un claro contexto discursivo en torno a las representaciones épico-histórico-religiosas ligadas con Santiago Apóstol y el caballito guerrero. Por si fuera poco, Tovar

(1987), Rivera (1991), Díaz-Gómez (1992) y Loi (2008) han dejado constancia documental sobre una tercera vertiente narrativa en esta danza, por medio de la cual se expresa un conflicto distinto de carácter mitológico cuyos antecedentes se encuentran, no en la cultura de conquista, sino en las viejas tradiciones narrativas y rituales de origen nativo del conjunto del área maya. Me refiero aquí, por supuesto, al añejo conflicto entre tigres y monos, el cual, en la tradición dramática de la zona, o se resuelve en igualdad de condiciones con la muerte de ambos o a favor de los primeros (nuevamente vemos aquí un interesante caso de inversión dramática a partir del desenlace triunfador del tigre). Para puntualizar el argumento permítaseme traer aquí dos párrafos anteriores que sintetizan claramente la base de los argumentos:

> *Tal como lo señala Tovar (1987), ambos grupos mantienen confrontaciones o batallas en diferentes momentos de la representación, en las cuales, a diferencia de las versiones más cercanas de esta misma región, los monos, es decir las huestes asociadas con San Miguel, y mahoma de San Antonio, mueren en la batalla vencidos por los shores o vaqueros, al igual que el tigre (Mahoma Islam) y el gigante Goliat (el Mahoma Filisteo), al ser golpeados por la piedra de David-San Bernabé y posteriormente ser decapitados.*
>
> *Muy diferente es el caso de la representación que tiene lugar en la comunidad cercana de San Fernando en donde el mono, de acuerdo con el mito, viola al tigre y entonces este último lo mata. Díaz Gómez (1992) ha señalado que el mito del tigre y el mono se encuentra plenamente dramatizado en la danza, incorporándose a una historia legendaria, la de David y Goliat, que sorprendentemente es contextualizada en la selva. Según las historias locales, en este lugar habitan dos gigantes léperos que hacen diabluras y persiguen permanentemente a David, azuzándolo y molestándolo con burlas fálicas.*

En el primer capítulo de este trabajo ya había postulado que los dramas de Ocozocuautla y San Fernando son indudablemente representaciones del teatro de conquista que se inscriben en un sistema de transformaciones rituales y dancísticas que involucran tanto las danzas de David y Goliat como las del Caballito (Conquista de México-Santiago Apóstol) que prevalecen en Tabasco. Dichas aseveraciones fueron fundamentadas en el estudio que anteriormente había realizado en torno a sus estructuras dramáticas, así como en los nuevos datos que había obtenido sobre algunas representaciones de Chiapas provenientes del área zoque, tzeltal y tzotzil. Sin embargo, los datos arrojados en la investigación me han permitido corroborar que el complejo de dramatizaciones del tigre jaguar no sólo mantiene cierta autonomía respecto al de las danzas de conquista, sino que, al fusionarse con este último, no sólo resemantiza y reelabora los términos y contenidos de la vieja confrontación nativa del tigre y su oponente, como en el caso de Tila, sino que, como sucede, en Ocozocuautla y San Fernando, también reproduce, como parte de su base argumental, antiguos combates mitológicos indígenas sin mucha modificación.

La danza de Tejorones de la costa mixteca pareciera ser un caso muy semejante al de San Fernando y Ocozocuautla, pues no sólo pone de manifiesto la prevalencia de cierto tipo de confrontaciones basadas en el esquema naturaleza-naturaleza, lo cual es propio de algunos dramas indígenas antiguos, sino que éstas además se resuelven generalmente a favor de uno de los dos oponentes mediante la muerte violenta, o en actos sexuales de tipo violatorio. Independientemente del carácter hipotético que mis observaciones pueden tener todavía, por la falta de investigaciones más profundas que demuestren otra cosa, me parece importante la prevalencia de confrontaciones de esta naturaleza dentro o fuera del ámbito de las danzas de conquista, pues nos sugiere la posibilidad de que éstas en el pasado hayan tenido cierta autonomía respecto a sus contextos actuales, así como la posibilidad de que hayan formado parte de un *corpus* específico de danzas-teatralizadas cuya temática giraba en torno a cierto tipo de confrontaciones entre personajes de una vieja zoología sagrada indígena, o derivaba de las mismas luchas cósmicas de las que ya hemos hablado, las cuales posiblemente incluyeron combates entre personajes mitológicos tanto animales como humanos, e, indudablemente, seres sobrenaturales (dioses, semidioses, antepasados, guardianes del cosmos, mediadores, brujos o naguales, etc.). En estos términos cabe preguntarse si la versión del combate que hoy tiene lugar en Tila, Chiapas, entre toros y tigres, fue también objeto de una reelaboración estructural semejante a la que hipotéticamente hemos planteado para la de Tamulté de las Sabanas, Tabasco, o si ésta surge como parte de un proceso de prestamos, adiciones, sustituciones o interdicciones más complejo.

Por otra parte, y llegados a este punto, me parece importante mencionar aquí la necesidad de explorar y analizar con mayor detalle en el futuro la relación existente entre los personajes del tigre-jaguar y el toro de petate dentro de la tradición dramática contemporánea de la región, pues, al parecer, y de manera semejante a la relación de oposición que guardan los personajes de David/Goliat y el Caballito-Santiago/Indígena Americano en las tierras bajas de Tabasco, estos elementos conforman la base de un complejo ritual de relaciones, que bien podría traducirse en un sistema independiente de transformaciones.

Félix Báez y Carlos Uriel, por ejemplo, han elaborado estudios sobre la misma área zoque de Chiapas en la cual, investigando la representación de la comunidad de Ocotepec, pudieron constatar la presencia de tres interesantes danzas de carnaval que se representan los días previos a la Cuaresma, denominadas *kan-étze* o danza del tigre, el *sújcsu-étze* o danza del colibrí y *canantzuqüi* o *toro-étze*, una especie de danza del torito. Aunque en esta celebración cada una se representa por su lado, indudablemente el sentido que adoptan en el marco del carnaval no se construye solamente a partir del texto dancístico *per se*, sino en el contexto de simultaneidad ritual en que se verifican todas las representaciones. En este sentido, mientras la danza del tigre vuelve a mostrar los contenidos lúdicos, transgresivos y sexuales que la caracterizan en otras comunidades (recuérdense las mismas poblaciones zoques de Ocozocuautla y San Fernando), la del toro también exhibe su carácter violento, combativo y dominante en juegos populares

donde, a la manera de una faena callejera, embiste a sus comparsas en medio de golpes y empellones que pueden suscitar incluso riñas con navajas y cuchillos entre los participantes (Báez-Jorge y Loman, 1984; Uriel del Carpio, 1992: 104-116):

> *Durante el primer día los "costumbreros" realizan la danza del tigre o kan-étze. Para esta danza los ejecutantes se cubren el rostro con una máscara felina y de sus cuerpos cuelgan varios manojos de ixtle de diversos colores, los cuales agitan con las manos cuando baila., El kan-étze atrae sobre todo a los niños, quienes en cierto momento, indicado por el cambio de ritmo de la música de tambor y carrizo con que se acompaña la danza, provocan a los danzantes ofreciéndoles los genitales y gritando la palabra yomcac (literalmente tigre-mujer) varias veces. Los tigres reaccionan persiguiendo a los chamacos y cuando logran atrapar algunos simulan copular con él, lo cual provoca la risa de los adultos y la reacción furiosa del resto de los niños, quienes lanzan piedras, palos y otros objetos al tigre para vengarse* (Uriel del Carpio, 1992: 108)

Los carnavales tzotziles de los Altos de Chiapas dejan ver igualmente la importancia ritual que tiene la relación entre el toro y el tigre-jaguar en los dramas indígenas locales, la cual se produce también en un contexto aparentemente armónico (en realidad no lo es) donde cada uno cumple un papel de orden ceremonial totalmente independiente y específico que los exime de una posible confrontación. Más aun, el complejo ritual que implica el carnaval, ubica a estos personajes en el marco de una triada evidentemente nada azarosa, pero igualmente significativa, en la que el mash, mono o negro, como lo llaman los chamulas, cumple un papel central, al lado del chilón o tigre, en todos los actos que se realizan, desde que inicia hasta que termina la fiesta. En 1944, Ricardo Pozas documentó, en efecto, en su monumental monografía sobre San Juan Chamula, la presencia de estos personajes, pero sobre todo la de los mashes y tigres, por el singular papel que desempeñaban al lado de las autoridades principales que en esos años guiaban el carnaval. A decir de este notable investigador, ambos personajes servían como intermediarios entre los hombres y sus deidades, lo cual hacían en innumerables ocasiones a lo largo del carnaval. Aunque no vamos a describir ni a analizar aquí el complejo entramado de esta fiesta chamula, la cual en esos años ponía en relación todos los niveles de la estructura social comunitaria, si me interesa hacer notar el papel que estas dos figuras tenían en ella, pues ésta era una celebración dedicada al cristo-sol, en la que confluían otras entidades de carácter sagrado en cuyas ceremonias participaban mashes y tigres. Para sintetizar el sentido de estos personajes en el ritual veamos rápidamente algunos datos de las detalladas descripciones que nos legó Ricardo Pozas:

> *En la casa del "Bajbin" un día antes de la salida, se cambiaron las cuerdas que sirven de forro a los cántaros sonoros "K´imi"* [...] *En el fondo del patio estaba la cruz donde ardían dos velas de parafina y un brasero con copal. En el patio, había colocada una mesa sobre la que había un poco de juncia,*

tres botellas de aguardiente y un cofrecito vacío. Cerca de la mesa estaban los dos cántaros completamente forrados por un tejido de lazos, la boca principal cubierta con un cuero. Junto a los dos cántaros estaba otro ya roto y sin tejido; éste no servía ya para la fiesta, pero había sido heredado y, por ser el más viejo, lo sacaron también para lavarlo.

La noche anterior les habían puesto un poco de aguardiente por la pequeña boca, que tiene la forma de animal; hoy, serían lavados y cambiado el tejido que cubre la superficie, para llevarlos a la fiesta.

Cerca de los cántaros estaban tres cestos, un brasero para el copal y tres sillas pequeñas.

Cuatro hombres vestidos de "Mashes", bailaban en torno a la mesa.

Los dos "Bajbin", cada uno con un estandarte, bailaban también con los "Mashes" en torno de la mesa; uno de los "Bajbin" traía el "chilón", que es una piel de tigrillo que tiene un cinturón con cascabeles; el baile se hacía en fila, uno tras otro; el Mash que iba atrás del que llevaba el chilón sonaba los cascabeles al ritmo del baile; dieron tres vueltas en torno de la mesa, se detuvieron y, uno de ellos, el que sonaba los cascabeles, cogió al que llevaba el chilón y lo alzó del suelo, cogiéndolo por atrás con sus dos brazos a la altura del estomago; el que fue levantado agitó el estandarte que llevaba el chilón y lo alzó del suelo, cogiéndolo por atrás con sus dos brazos a la altura del estomago; el que fue levantado agitó el estandarte que llevaba, a los cuatro puntos cardinales (dar libranza).

Entres sus muchos dioses, los mayas adoraban a cuatro llamados Bacab, nombre de las cuatro divinidades terrestres que en la mitología maya corresponden a los cuatro puntos cardinales (Pozas 1987 [1977]: 138).

Esta ceremonia que se repetía numerosas ocasiones en la celebración muestra muy claramente el lugar que ocupaban monos y tigres en una fiesta que los chamulas realizaban para establecer cierto tipo de relaciones con sus entidades más sagradas, lo cual efectuaban invistiéndose de tigres y ofrendando aguardiente en los *K´imi* o cantaros sonoros. Pero ¿porqué el tigre como un elemento mediador entre los hombres y los dioses? El mismo Pozas parece brindarnos indirectamente una respuesta cuando al referirse a la concepción chamula del *chulel* afirma que esta entidad es una condición inherente no sólo a todos los seres humanos, sino también a los dioses, animales, plantas y seres inanimados. Con la influencia del catolicismo, el chulel fue identificado con el alma, aunque este concepto no era tan claro para los indígenas, por lo que la mayoría de ellos utilizaban el primero para hablar de algo que en ambas tradiciones religiosas constituye un alter-ego. El chulel, dirá Pozas,

[...] *es un animal que vive en el monte, que esta unido a la vida de un individuo, a tal grado, que todo lo que ocurre al hombre es una consecuencia de los que le sucede a su chulel.*

Los animales que viven en el monte, que son chuleles de los hombres, también tienen alma; el alma del chulel, cuando muere, se va al cielo y las almas de los hombres, se van al olontic, de donde salen cada año, en Todos Santos, para visitar a sus parientes.

[...] *Chultotic (dios del Sol), da su chulel a cada uno y a todas las criaturas de este mundo; a los chamulas, a los hombres de otros pueblos, a los ladinos, a todos les asigna su chulel* [...] *Cada pueblo, tiene un animal o grupo de animales que son chuleles. Los chamulas tienen cinco animales-chuleles: bet (gato montés), bolom (tigrillo), lon (puma), ok´il (coyote) y sabén (onza); a veces se menciona también al gato doméstico* (Pozas, 1987 [1977]: 200-203)

El ritual que vincula a los chamulas con sus deidades durante el carnaval pareciera sugerir la idea de que el tigre es un elemento mediador entre los hombres y el mundo celeste, no sólo porque San Juan Chamula se reconoce como un pueblo cuyo chulel es en general el tigre-jaguar, sino porque este es el personaje sagrado que simbólicamente también los protege a ambos[25]. En este

[25] Victoria Reifler tiene una interpretación distinta de este mismo hecho. Según la autora, "la piel del jaguar representa al jaguar de Dios, que lo defendió cuando los demonios (los judíos) trataron de matarlo. Anteriormente los jaguares usaban cascabeles alrededor del cuello para poder avisarse entre sí de su presencia en la selva. Por eso se ponen cascabeles a la piel del jaguar. Cuando un hombre usa la piel esta personificando al jaguar que trató de defender a Cristo. Por lo tanto, ningún hombre puede negarse a participar en el baile, porque hacerlo significaría negarse a proteger a Dios del mal. El intérprete de jaguar lleva la bandera con la ´cabeza del Dios´en la punta y la protege de los monos (demonios), que van detrás de él. Cuando termina el baile, Dios y su jaguar se elevan al cielo, simbolizando la resurrección de Cristo.
Gossen da una interpretación algo diferente del símbolo de la lanza; dice que las ´astabanderas metálicas que se guardan en un cofre especial son las representaciones simbólicas de la cabeza del Sol. Los ayudantes de los funcionarios las llevan en estandartes; las puntas forman la cabeza del sol´ (1970: 419). Para apoyar esta tesis señala que la palabra chamula que significa Dios (*htotik*) también se usa para referirse al Sol (Gossen, 1970: 440). Además los chamulas creen que los demonios, monos o judíos mataron a Dios (y al Sol) ´y lo forzaron a ascender a los cielos, proporcionando de esta manera calor, luz, vida y orden´ (Gossen, 1970: 440). Esto indica que el acto de levantar al intérprete de jaguar, que lleva la bandera con asta metálica, simboliza el desplazamiento del sol (y de Cristo) por los cielos.
Ciertas pruebas etnohistóricas indican no sólo que el baile conmemora la muerte y resurrección de Cristo, sino además que una vez fue un Baile de los guerreros, similar al baile yucateco de ese nombre, que también se asoció con ritos que acontecieron durante los cinco días aciagos de fin de año (Toser, 1941: 114; véase el capítulo IX para la comparación de los bailes). Edward Calnek señala que, en los Altos de Chiapas, antes de la Conquista española, el ´más alto grado militar registrado parecía ser el de *zba chilom´* (1962: 76). Una de las definiciones de *chilom* que cita Calnek (1962: 76) es ´peón lancero de guerra´. *Zba* (o *sba* en mi transcripción) significa ´cabeza´o ´jefe´; por lo tanto, el *zba chilom* era un capitán de lanceros (Clanes, 1962: 75). En otras palabras, al ponerse la piel de jaguar (*cilon*) el funcionario chamula adopta el papel de soldado que defiende a Dios. En Yucatán algunos soldados usaban pieles de jaguar al entrar en batalla (Toser, 1941:

sentido, vale la pena recordar aquí que una relación más o menos semejante se manifestaba en el drama de Tamulté de las Sabanas que confrontaba al hombre y el tigre en 1631, en el que el tigre-jaguar era emisario de Cantepec, deidad chontal asociada al maíz, el tiempo y el agua, y dueño de los animales, las plantas y las cosas.

Victoria Reifler Bricker, por su parte, nos ha ofrecido pistas importantes para analizar el papel del *mash* o mono en este contexto de relaciones simbólicas al investigar las profundas relaciones que los carnavales de Chamula, Zinacantán y Chenalhó tienen con el antiguo calendario maya. En la interpretación de esta autora, la gente de Chamula continúa utilizando en su vida cotidiana el antiguo calendario maya, el cual identifica los funestos cinco "días perdidos" (c´ay k´in) del año con los días de la fiesta del carnaval, mismos que como sabemos se consideraban aciagos y malos. En estos términos, y dicho por la autora

> *Para los habitantes de Chamula y Chenalhó, los cinco días del Carnaval son días malignos durante los cuales los espíritus perversos aparecen para cometer actos atroces y obscenos. En Chamula son los monos los que se apoderan de la Tierra durante cinco días. Al amanecer de cada día de fiesta en Chenalhó, un nuevo grupo de horribles personajes "sale" (de la tierra): los jaguares, los negros y los raptores. En las dos comunidades todos los que han estado en contacto con estos personajes están contaminados del mal y deben purificarse al final de la fiesta. En Chamula corren a través del fuego, en Chenalhó se les flagela para que expíen sus pecados*

Ella misma agrega posteriormente que:

> *En Zinacantán, Chamula y Chenalhó este periodo se caracteriza por embriaguez, libertinaje y obscenidad. Durante cinco días cualquier hombre de la comunidad puede asumir la identidad de un mono, negro o mujer, pasar por alto el código normativo que casi siempre guía su comportamiento y liberar sus inhibiciones en una orgía de licor y conducta obscena. Dentro de este contexto se efectúan las representaciones del humor ritual* (Reifler, 1986 [1973]: 24).

El estudio que realizó Victoria Reifler en la vecina comunidad de Zinacantán dejó también un rico testimonio documental, además de un interesante análisis, de la presencia de esta tríada toro-jaguar-mono en los rituales de invierno que inician con el adviento y culminan con el carnaval, pasando por la fiesta de san Sebastián. En su trabajo es posible observar nuevamente la manera en que el teatro evangelizador impuso su impronta en las principales fiestas y cultos indígenas de la región, pues a partir de ellos no sólo se escenifican sofisticados dramas de influencia hispana en torno a los toros de petate, sino que estos

---

122) Puede haber existido esta práctica en Chamula, y explicaría el simbolismo militar de la piel del jaguar. En cualquier caso, es conveniente que el Baile de los Guerreros se realice en una fiesta que conmemora conflictos militares (Reifler, 1986 [1973]: 110)".

además se encuentran ligados a peculiares representaciones del teatro de conquista en los que vuelven a confluir los temas relacionados con el sometimiento de las culturas indígenas mexicanas por los europeos, con aquellos que nos hablan sobre el papel fundamental que el tigre-jaguar aun mantiene en suelo zinacanteco. No obstante la complejidad del entramado ritual del que participan, el cual indudablemente requiere una reflexión aparte, no quisiera dejar de mencionar aquí que el drama que tiene lugar en la celebración dedicada a san Sebastián incluye dos grupos de danzantes, denominados "animadores", que interactúan entre sí: el de los caballeros y damas españoles que actúan junto con los llamados "cabezas blancas", los cuales paradójicamente son denominados moctezumas o aztecas, no sin cierta ambigüedad; y el de los lacandones, jaguares, serpientes emplumadas, barbados y negros (Reifler, 1986 [1973]: 24). La aparición de este último grupo de personajes en la representación evidencia otra vez que el teatro español no solo no pudo subsumir del todo viejas manifestaciones de culto cuya ritualización ponían en juego numerosas entidades sobrenaturales ligadas a un bestiario sagrado, sino que estas introdujeron en la dramaturgia ritual y popular escenas contradictorias que las comunidades no necesariamente resolvieron amparadas en un pensamiento lógico ni en una congruencia cosmológica[26]. Por lo demás, los propios zinacantecos dejan entrever que estas contradicciones se encuentran hasta cierto punto resueltas en otros órdenes de su realidad, pues, si nos remitimos a su *corpus* mitológico nativo es factible encontrar en él explicaciones que indirectamente se vinculan con el acontecer de sus propios actos de carácter ritual. En este sentido, vale la pena escuchar algunos datos que la misma Victoria Reifler recogió en 1970 de manera directa y a través de otros investigadores:

> *Los jaguares y los negros aparecen como figuras malignas en los cuentos populares zinacantecos. Las dos figuras se asocian con las cuevas, que son símbolo de "temor e inseguridad, símbolos de intensidad especial. La cueva es un lugar que devora a la gente" (Laughlin, 1960: 12). La hendidura en la base de la Piedra del jaguar* [*lugar al que acuden los miembros del segundo grupo ceremonial que mencioné previamente para efectuar una serie de rituales durante la dramatización*] *representa este tipo de cueva.*
>
> *Según las tradiciones zinacantecas, el mundo estuvo una vez dominado por los jaguares que habitaban en una gran cueva. Nadie podía pasar por ella con seguridad. Finalmente, un hombre muy valiente entró a la caverna y mató a la mayor parte de los jaguares (Laughlin, s.f. : T-2). La muerte de los jaguares se recapitula en la Piedra del Jaguar* (Reifler, 1986 [1973]: 65)..

[26] Victoria Bricker estudió también el carnaval de San Pedro Chenalhó encontrando en él vagas referencias sobre la presencia del tigre-jaguar, el cual es asociado con otros símbolos del mal, como los monos, los turcos, los franceses, los negros, los espaldas cruzadas [consortes de mujeres lacandonas y posibles representantes de jaguares y de Cristo], las mujeres lacandonas, los raptores y ciertos animales (Reifler, 1986 [1973]: 124).

Por otro lado, quisiera concluir señalando que los dramas rituales que involucran al tigre-jaguar como parte de un *corpus* nativo de representaciones, no solamente constituyen un factor trascendente en la religiosidad indígena del conjunto del área maya, sino que también forman parte del ordenamiento cósmico que opera en varios grupos indígenas de regiones adyacentes, como los de la montaña de Guerrero y el sur de Veracruz. Varios investigadores han documentado, en efecto, los singulares dramas que tienen lugar en la zona nahua de Guerrero en los que grupos ceremoniales de una misma comunidad suelen emprender impresionantes combates rituales para propiciar ciertos equilibrios naturales, como el advenimiento oportuno de las aguas de temporal y el aseguramiento de la cosecha de maíz. Samuel Villela, por ejemplo, ha hecho notar que

> *la presencia del jaguar en la figura del tigre-tecuani tiene un trasfondo mítico. Según la reelaboración del mito sobre el origen del maíz, los indígenas de la Montaña tienen la creencia de que San Marcos fue la entidad sobrenatural que dio el maíz a los hombres. Para ello penetró en la montaña –donde por cierto se da otra de las continuidades simbólicas del jaguar, en la creencia del tepeyólotl o corazón del cerro—y, con ayuda del tigre extrajo el maíz para beneficio de los humanos* (Villela, 2005: 33).

Esta asociación ideológica del maíz, el tigre y la montaña entre los pueblos nahuas ha sido un factor determinante de la presencia del tigre-jaguar en distintos contextos rituales indígenas asociados con el ciclo agrícola, el calendario de los tiempos y la fertilidad natural y humana. En este sentido, el *corpus* de rituales nahuas asociados al tigre-jaguar en esta zona incluye, por un lado, las espectaculares confrontaciones intraculturales que se libran entre tigres de una misma población en el marco de las fiestas patronales o en la emblemática fiesta de la Santa Cruz (3 de mayo), para el propiciamiento de las lluvias, el alejamiento de las fuerzas malignas que acechan los campos y el aseguramiento de las milpas; y por otro, las ceremonias de ratificación de esponsales o pre-alianzas entre los jóvenes donde los tigres adolescentes entregan ramos de tomoxóchitl a quienes pretenden como futura pareja. También implica las llamadas *tigradas* de Chilapa las cuales, en palabras de Villela,

> *se llevan a cabo el 15 de agosto, fecha en la cual en algunas comunidades se celebra el bautizo de las milpas o eventos menores del ritual agrícola. En Chilapa, aunque ya con evidentes signos de desaparición, la tigrada consiste en la presencia de grupos de jóvenes y adultos vestidos de tigre quienes desde principios de mes salen en las tardes a deambular por las calles espantando a los niños y haciendo bromas a las muchachas. La conjunción de varios tigres en grupo, la fuerza de su atavío y sus máscaras, a lo cual se agrega su bramido y que en ocasiones arrastran una pesada cadena, ha de resultar lo suficientemente imponente para que muchos niños se aterren, literalmente, ante su paso. Tal parece que la confrontación con los tigres es un trance difícil por el que han pasado todos los niños chilapeños. Ya mayorcitos o envalentonados, los chamacos "torean" a los tigres, haciendo un ulular con su mano en la boca y provocándolos,*

azuzándolos, al gritarles: "Tigre amarillo, cara de zorrillo", "Tigre manso, carita de garbanzo", "Tigre sin cola, cara de tu tía Bartola", "Ese tigre no hace nada, ese tigre no hace nada" (Villela, 2005: 39).

Finalmente, este mismo investigador ha señalado que el día 29 de septiembre, en la comunidad de Temazcalcingo, Olinalá, se produce una peculiar vinculación entre los tigres y los ancestros, pues los primeros suelen acudir al camposanto a agradecer a las ánimas los beneficios obtenidos en el proceso agrícola que entonces concluye. A decir de Villela, esta ceremonia, en la que los tigres ofrendan elotes y frutos que se colocan en las tumbas, dan continuidad a otro ritual que se efectúa el 14 de ese mismo mes, cuando los tigres celebran el llamado Xilocruz, ceremonia de aseguramiento agrícola, en la que estos libran encarnizados combates (*Idem*, 2005: 38-39).

Por otra parte, Félix Báez-Jorge (1973) ya había dado cuenta también de la estrecha relación que las danzas asociadas al tigre-jaguar habían tenido con los ritos de fertilidad agrícola entre los zoque-popolucas de San Pedro Soteapan, en la región montañosa del Istmo veracruzano, las cuales además mantenían un vínculo particular con ciertas deidades locales como el Dueño o Dios del Maíz y el Rayo. Estas danzas se realizaban en el contexto de celebraciones muy prolongadas, que iniciaban el 1 de enero y concluían a principios de marzo (Velázquez, 2006: 284), aunque el carnaval como tal duraba solamente 3 o 4 días. A diferencia de las representaciones nahuas de la montaña de Guerrero, la danza del tigre que tenía lugar en Sotepan era una representación venatoria donde los tigres mediaban para asegurar los beneficios del ciclo agrícola en toda la población, la llegada de las lluvias y la expulsión de las enfermedades. A decir de los viejos entrevistados por Emilia Vázquez, el carnaval implicaba a toda la comunidad, a los viejos, a los brujos y a los curanderos, así como la participación del conjunto de autoridades del pueblo, quienes en realidad tenían la responsabilidad y la obligación anual de ver que la fiesta se llevara a cabo, pues con ello se garantizaba el bienestar común y el abasto colectivo de maíz y frijol:

> [*Además de las autoridades se*] *desvelaban el brujo y los curanderos. También venían a desvelar curanderos y brujos de las congregaciones. El mero brujo también bailaba, con su mujer bailaba. Mira, el mero brujo era el que se ponía la piel del tigre, iba agarrando a los hombres y los iba revolcando, decía que era el tigre, y así se iban, la gente se divertía viendo* [...] *Bailaban dos días, iban a visitar a la gente de casa en casa. Protegían a la gente de las enfermedades, ese era el misterio, por eso bailaban, pero otra de las cosas es que también protegían el maíz, los pájaros no comían el maíz. Por eso bailaban, agarraban el mapache, la ardilla, le tapaban la boca y así bailaban; ellos sabían el misterio y oraban para que no se comiera el maíz la ardilla, el mapache y los pájaros* [...] *Todos los animales dañinos, como el pájaro, el ratón, el mapache, la ardilla, los andaban trayendo ahí donde bailaban, y ya cuando terminaban se iban al salto [de agua] a bañarse y allá mismo echaban los animales; eso era para que no perjudicaran las cosechas.*

[... *El carnaval empieza*] *ahí donde velan, tienen una casa así como esta o más grande, entonces como aquí en medio de esta casa ahí lo ponen una silla en medio, ahí no va a entrar nadie, solamente ellos [las autoridades y los tsookayay], entonces la máscara del tigre ahí lo dejan, la flecha, lo matan la ardilla, lo aliñan y después lo leñan , lo secan los cueros y ya empiezan a echarle totomoxtle y lo cierran. Eso lo ponen ahí en la casa donde están velando, nosotros no entramos. Entonces* [*cuando terminan las velaciones*] *ya empiezan a tocar, empiezan a bailar, y donde está esa silla en medio, él empieza a bailar, el que tiene la piel de tigre. Ya un día bailan ahí, o en la noche, entonces ya como mañana o pasado mañana, entonces ya salen fuera* (*Idem*, 2006: 290).

La fiesta de San Pedro tenía dos espacios importantes de celebración de la danza en torno a los cuales se realizaban muchas ceremonias: el sitio de velación de los objetos rituales, incluidos la máscara y la flecha con la que se suponía que se cazaba a los animales silvestres perniciosos, y el de la población en su conjunto, donde los danzantes llevaban a cabo los rituales de protección de la comunidad:

Cuando comenzaba el carnaval ya salían de donde habían estado desvelando y se iba casa por casa a bailar la danza del tigre. Las esposas de las autoridades también bailaban, una de ellas llevaba un pescado seco en una palangana. Los hombres hacían una rueda y las mujeres bailaban en medio, llevaban puesto un sombrero de fieltro de listones [...] *La danza del tigre solo se bailaba en carnaval*

Ya en el carnaval iban bailando por las casas [...], *en un cántaro llevaban agua de hojas de naranjo* [...] *Esa agua la riegan arriba de la casa, y como van pasando llevan sus ramitos de flores y los van dejando en las casas* [...]

Con agua de naranjo bañaban las casas y a la gente, eso se hacía para que lloviera. En las casas a las que llegaba a bailar [*hombres y mujeres*] *les daba aguardiente, nada más eso, no podían comer nada, sólo galletas y alcohol, era una fiesta muy dura* (*Idem*, 2006: 293)

Las descripción de Guido Münch (1983) en torno a esta misma danza permite matizar la caracterización de esta representación como una danza venatoria, pues en ella es posible reconocer que quien realizaba la cacería de los animales perniciosos para la siembra no era el conjunto de personajes investidos de tigres, sino los mismos celebrantes de Soteapan, quienes con anterioridad a la fiesta salían al monte a cazar siete ejemplares de dichos animales, a los cuales se les disecaba, se les llenaba el cuerpo con granos de maíz y se les cosía la boca para asegurar simbólicamente que no comerían más las mazorcas (p. 241). Es decir, al igual que en Chamula y las comunidades de la Montaña de Guerrero, el tigre era un propiciador-benefactor, mediador o emisario de los hombres por medio del cual se buscaba garantizar la reproducción comunitaria, la cual dependía fundamentalmente de tres elementos: el tiempo, el agua y el maíz. En este sentido

se explica muy claramente la intervención de los brujos-naguales y la de los hombres-rayo no sólo en la dirección del ritual, sino también en la ejecución misma de la danza del tigre.

Por otro lado, y como hemos podido ver en este apartado, el complejo de dramas rituales asociado al tigre jaguar integra hoy un gran número de representaciones donde este antiguo personaje mitológico continúa manteniendo un lugar central, ya sea porque a partir de la cultura de conquista pasó a formar parte de las viejas gestas mediterráneas destinadas a la evangelización, a las cuales conocemos hoy como danzas de conquista, o por que se integró a nuevas expresiones dancísticas conformadas ya sea en el mundo novohispano o en siglos más recientes. La diversidad de estos dramas y su singular naturaleza nos muestra, sin embargo, que no todos ellos responden al principio de confrontación intercultural o venatoria del cual partimos originalmente en este apartado, sino que muchos de estos responden a características contextuales y textuales muy diversas. Desde mi punto de vista, el conjunto de estas representaciones distingue, por un lado, todas aquellas danzas-teatralizadas que indudablemente encuentran su fundamento en las confrontaciones interculturales basadas en la conquista territorial, interétnica, intercultural y religiosa de dos o más grupos sociales en pugna, y por otra, las de carácter intracultural, en las cuales no sólo encontramos como un tema fundamental la confrontación territorial sustentada en la oposición naturaleza-cultura, sino todas aquellas dramatizaciones cuyo trasfondo implica tanto la reproducción de relaciones cosmogónicas fundamentales al interior del grupo social, como el resto de sus estructuras organizativas en el orden comunitario.

Por los espacios y tiempos en las que estas representaciones tienen lugar, ambas dimensiones dramáticas (la intercultural y la intracultural) a menudo se encuentran determinadas por contextos rituales que con frecuencia añaden un segundo nivel de significación a la propia representación, lo cual por lo regular reelabora o resemantiza el drama en un marco de simultaneidad semiótica. Los rituales de tigres y monos en el carnaval chamula, no solo implican, por ejemplo, una vía para propiciar cierta comunicación con el mundo de lo sagrado, sino la instauración de un mundo peligroso y maligno donde, además, se recapitula la historia regional a partir de la danza de conquista que entonces tiene lugar.

Como bien habían señalado Jáuregui y Bonfiglioli, estas dos vertientes del complejo ritual en torno al tigre-jaguar implican, además, la preexistencia de un *corpus* nativo de representaciones en las que median todo tipo de relaciones entre felinos sagrados, entidades sobrenaturales, dioses, seres humanos y semihumanos y demás animales, las cuales, según dejan ver los datos que he referido, pueden ser armónicas o antagónicas entre sí. De igual manera, suponen la prevalencia de un *corpus* hispánico, en el que podemos encontrar desde casos extremos, como los de las representaciones referidas por los autores citados respecto a Tila y los Andes peruanos, hasta aquellas sofisticadas representaciones dramáticas de Chamula, Zinacantán, Chenalhó, Ocozocuautla y san Fernando, en las que confluyen varios tradiciones dramáticas, como las de el Caballito-Santiago, David y Goliat y, las luchas mitológica entre tigres y monos.

Considero, sin embargo, que ciertas representaciones como las de Tecuanis y Tlacololeros forman parte de un tercer *corpus* de carácter mestizo, pues más allá de las confrontaciones que sirven como fundamento argumental a sus tramas narrativas, y la influencia que el propio *corpus* nativo tiene en el proceso histórico de su conformación, estas danzas responden a estampas más recientes de la vida indígena y rural en las que se evidencia la preocupación permanente del mundo campesino no sólo por el control y reproducción del espacio comunitario, sino por el del entorno ecológico y natural, al cual asume como proveedor de recursos y también como una amenaza por su carácter indómito.

Los argumentos anteriores nos permiten deducir, por consiguiente, que estos *corpus* de representaciones no son autoexcluyentes, sino que por el contrario su interacción ha sido la base misma para la recreación azarosa e histórica de nuevos dramas (nadie puede determinar el futuro de ningún drama en el terreno de la diacronía), así como el fundamento para la construcción multifactorial de sentido. Visto de otra manera, estas permanentes interacciones son pues el fundamento de un sofisticado proceso histórico por medio del cual el complejo del tigre se encuentra tan estrechamente relacionado con ciertas entidades mitológicas como el toro, el mono, el diablo y el propio san Sebastián, por mencionar aquí las que en particular nos interesan en este estudio, así como con otros personajes ya sea de carácter intercultural o intracultural (sean seres sobrenaturales, humanos o animales), con los cuales mantiene, según sea el caso, relaciones armónicas, de mediación o de confrontación.

La información hasta ahora analizada me ha permitido identificar también, aunque todavía de manera muy preliminar, una subclasificación de los dramas intraculturales, la cual me parece pertinente bosquejar aquí para diferenciar en principio el conjunto de las representaciones de las que hemos hablado. Si partimos de que los dramas de carácter intracultural asociados al tigre-jaguar, son aquellos que ponen de manifiesto un orden cosmogónico propio en el cual cristalizan las relaciones de los hombres con su entorno más próximo, con sus deidades y con sus propios congéneres, es posible distinguir entonces un primer grupo de representaciones relacionadas con la reproducción comunitaria, las cuales por lo regular se encuentran vinculadas con actos petitorios de lluvia, de aseguramiento del ciclo agrícola y de regulación estacional del tiempo. Tal es el caso de los famosos combates de tigres de la Montaña de Guerrero, en los que cada año se busca pedir a los cerros su intercesión para regular las lluvias de temporal o la productividad del ciclo agrícola a cambio de la sangre de los felinos, o los antiguos rituales popolucas en los que el ceremonial en torno al tigre-jaguar buscaba erradicar enfermedades en las comunidades y asegurar el crecimiento del maíz y el frijol.

El segundo grupo de danzas-drama que he identificado incluye aquellos textos dancísticos de tipo venatorio en los que se representa la amenaza que implica el tigre-jaguar y su entorno silvestre para el desarrollo habitual de las actividades comunitarias, tanto de agricultores como de ganaderos. Indudablemente es un conjunto de representaciones en los que la naturaleza se confronta con la cultura,

evidenciando un claro antagonismo que se resuelve permanentemente a favor del hombre y su espacio vital, y en el que el tigre-jaguar no sólo es sometido sino que también es utilizado como alimento entre sus cazadores. A este contexto pertenecen definitivamente las danzas de tlacololeros, tecuanis y tejorones, las cuales pertenecen al *corpus* de danzas mestizas.

El tercer grupo de danzas se encuentra constituido por aquellos dramas que, como en el caso de la danza reportada por Navarrete en 1631, el tigre sirve como un mediador y protector entre una deidad y el hombre, sea que este represente a su pueblo, a los indígenas en general o a un grupo extranjero. En mi opinión este conjunto de dramas integra expresiones mucho más apegadas a los antiguos conflictos mitológicos que, por una parte, asociaban al tigre-jaguar con ciertas entidades sobrenaturales, y, por otra, lo confrontaban con otros seres de su misma naturaleza, los cuales formaban parte de un bestiario sagrado, como el de la relación que subyace en distintos dramas entre el tigre y el mono. De igual forma, y no obstante que los rituales del tigre y los monos de Chamula forman parte de dramatizaciones más complejas, estos también parecieran ser elementos integrales de este mismo grupo de transformaciones, en donde el chilón de tigre, es decir, la investidura del felino, es un mecanismo de transformación ritual del personaje que lo porta para establecer una comunicación con lo sagrado.

El cuarto grupo de representaciones se encuentra constituido por aquellos ritos de pubertad y fertilidad destinados a sancionar el proceso de reproducción humana en el ámbito comunitario. Samuel Villela ha documentado, en efecto, los únicos ritos contemporáneos de pre-alianza o de pubertad de los que tengo conocimiento, en los que el tigre-jaguar interviene como elemento protagónico en una comunidad indígena, para sellar un compromiso con un adolescente que en el futuro puede llegar a ser la pareja definitiva. Estos rituales se verifican por lo demás en lo alto de un cerro sagrado denominado Cruzco, y coinciden con las celebraciones que los pobladores de la región realizan para el propiciamiento de las lluvias.

Para concluir este apartado quisiera señalar dos aspectos que me parecen fundamentales: si bien la clasificación anterior es una propuesta preliminar destinada a identificar aquellos rasgos que permiten delimitar el complejo dramático contemporáneo del tigre-jaguar sobre todo en las culturas del área maya de Chipas y Tabasco, las características estructurales de estas representaciones permiten observar que los rituales carnavalescos del Usumacinta forman parte de un sistema de transformaciones más amplio dentro del cual es posible encontrar numerosas explicaciones a fenómenos locales de ambigua significación. Es decir, este complejo permite incorporar a la danza del Pochó dentro de un diálogo intertextual, tanto de carácter ritual como de orden dancístico, por medio del cual algunos de sus núcleos narrativos pueden comprenderse mejor por formar parte de un sustrato cultural de tipo regional. Sin embargo, y no obstante los resultados de este análisis, el Pochó no deja de ser una danza-drama *sui generis* en el marco de este sistema de transformaciones, pues algunos de sus contenidos y características no permiten ubicarlo del todo en estos grupos o modelos de representación.

UNIDAD ARGUMENTAL, CONTEXTOS DE REPRESENTACIÓN Y SINTAGMAS NARRATIVOS:
el entramado estructural del Pochó

En el presente apartado quisiera demostrar que la danza del Pochó de Tenosique no sólo forma parte incuestionable del complejo intracultural de representaciones asociadas al tigre-jaguar, sino que también es una representación de carácter venatorio cuyo sentido no se construye tan sólo a partir de los contenidos implícitos en el drama, sino en el contexto ritual general en el que éste se inscribe. Es decir, el Pochó como danza-drama se estructura a partir de una unidad argumental integrada fundamentalmente por seis contextos de representación de carácter dancístico, los cuales se encuentran insertos en el conjunto de las acciones que configuran al Pochó en su sentido ritual más extenso (sobre este punto véase el apartado previo). Dichos contextos constituyen el núcleo central del drama del tigre-jaguar en el carnaval de Tenosique, el cual se compone por las siguientes secuencias de representación:

SECUENCIAS DE REPRESENTACIÓN DEL POCHÓ

1) Recorrido del Pochó por las calles del pueblo
2) Representación del Pochó en la plaza central
3) Baile del Pochó frente a la casa de san Sebastián
4) Cambio de banderas en la plaza central
5) Recogida de los pasos el martes de carnaval
6) Muerte del Pochó en la casa del capitán

Antes de ahondar en la descripción y análisis de cada uno de estas secuencias, quisiera describir brevemente algunas de las características del drama como tal. La danza del Pochó es una representación que fundamenta sus acciones en un conjunto de códigos no verbales, entre los cuales destacan sobre todo los de carácter quinético, coreológico, musical, gestual y de actuación lúdica y mimética. A diferencia de las gestas interculturales de conquista o de algunas danzas pertenecientes al *corpus* mestizo del tigre-jaguar, esta danza no incluye actualmente ninguna manifestación de diálogo entre sus protagonistas, ni tampoco ensayos previos para preparar la representación con antelación. Por el contrario, y siendo una danza de tipo carnavalesco, sus integrantes generalmente participan en ella conforme a un guión pautado en la memoria corporal, intelectual, sensorial y emocional de la población, lo cual permite su reproducción cada año sin modificaciones de peso. En este sentido, no resulta exagerado afirmar que todos los moradores de Tenosique tienen perfectamente grabado en la mente el lánguido sonido de los pitos y el tambor que identifica a la danza, el cual reconocen sin ningún problema dondequiera que se encuentren. Este fenómeno no es propio solamente de los adultos ni de las personas más cercanas a los capitanes, sino de todos aquellos que habitan en la localidad, pues su vida en el

pueblo tarde o temprano los lleva a tener un cierto grado de participación en la fiesta, ya sea como espectador o como jugador.

El Pochó es una de las manifestaciones más esperadas del carnaval cada año, y un ámbito privilegiado de socialización, diversión y juego para la gente. Cuando una persona decide intervenir en la danza, pasa por un periodo muy breve de preparación, el cual generalmente implica conseguir oportunamente los elementos que han de conformar su indumentaria. Este acto se repite invariablemente cada fina de semana, debido sobre todo al uso de los materiales vegetales que utiliza el cojó, así como al *sascab* o tierra amarilla que los tigres se untan en el cuerpo. Cuando llega el carnaval, generalmente los cojós ya han mandado a elaborar con anticipación la o las máscaras que emplearán durante la fiesta; y lo mismo sucede con la adquisición de pieles originales de tigre y los atuendos que portan tan elegantemente las pochoveras, pues ninguno de los dos se consigue fácilmente y, mucho menos, de un día para otro.

Respecto a sus características coreológicas fundamentales, resulta importante señalar que, por su carácter venatorio, esta es una danza que tiende a contraponer dos tendencias primordiales de movimiento, por medio de las cuales puede obtenerse una lectura muy clara del drama: una de carácter circular, que generalmente nos remite a un estado armónico y de equilibrio entre los contendientes, y otro de carácter ambulatorio, el cual simboliza muy claramente el estado de conflicto que se libra en la representación. Esta doble condición se matiza por supuesto en cada segmento narrativo de la representación, pero en general sintetiza la principal oposición simbólica que prevalece entre los actores de la danza.

Más aun, la oposición circularidad-ambulación//armonía-conflicto instaura también una manera de apropiación del *locus choristicus* por parte de los actores-jugadores-danzantes, pues no sólo establece una manera de ocupación del espacio a lo largo de cada sintagma narrativo, sino también una interesante combinación de oposiciones simbólicas que homologan, por una parte, el centro de la danza con su periferia, durante dichos estadios de conflicto, y, por otra, los anillos concéntricos de danzantes que se forman durante las fases de equilibrio.

La actuación mimética constituye otra dimensión de la bipolaridad semántica que recorre todo el drama, pues, en efecto, esta se encuentra opuesta como regla general a las acciones quinéticas inherentes al baile que tienen lugar en la representación. Cuando los danzantes bailan no se verifica ningún episodio de actuación mimética, y, por el contrario, cuando el conflicto se desarrolla, la mayoría de los danzantes permanecen en sus lugares incorporados a la escena que entonces tiene lugar.

Un aspecto que me parece importante señalar aquí es que, en su estructura dancística y dramática, el Pochó es una representación basada en un interesante esquema de simetrías sintagmáticas en el cual se parte de un estadio de equilibrio inicial entre los jugadores, que se rompe de manera temporal a lo largo de los

pasajes intermedios, para regresar posteriormente al contexto armónico previo al conflicto. Los sones de la música resultan totalmente ejemplificativos en este sentido, pues la danza inicia precisamente con el son de la pochovera, símbolo fundamental de los estados transicionales del ritual y de los límites dancísticos-teatrales, y concluye con este mismo son, con lo cual se restituye la unidad armónica del estadio inicial.

Este esquema se reproduce a lo largo de las primeras 4 secuencias de actuación en la danza, sin cambiar sustancialmente los elementos de su desarrollo etnocoreográfico. Las dos últimas, sin embargo, tienen características propias que si bien no rompen con el principio de circularidad que subyace en la representación, si crean un contexto adicional de significación a partir de la singularidad de las acciones que en ellas se expresan.

Para entender más claramente estas aseveraciones, pasemos pues a analizar los distintos contextos o secuencias de representación a los que previamente he aludido.

Primer contexto: Recorrido del Pochó por las calles del pueblo

El espacio de representación más importante que tiene el Pochó en el carnaval es sin duda alguna el recorrido que domingo tras domingo los jugadores efectúan por las calles del pueblo para culminar en la tarde en la plaza central. Ahí los capitanes de la danza determinan el curso que han de seguir a lo largo del día así como el ritmo que imprimen al conjunto de las visitas. Ya había mencionado con anterioridad que este circuito tiene por objeto llevar la danza a cada casa que lo solicite y realizar ahí la representación completa del Pochó. En 2006 hice un registro puntual del número de representaciones que se hicieron en un solo domingo, desde que salió la danza hasta que llegó hasta la plaza central, y pude contar 40 representaciones sucesivas a lo largo del día, entre casas y establecimientos comerciales, cada una de las cuales duró entre 7 y 15 minutos. En este sentido, cada hora se hicieron 7 dramatizaciones y visitas, aproximadamente, entre las 10:00 y las 16:00 hrs., momento en que algunos jugadores regresaron a la casa del capitán, para concluir el recorrido.

La danza del Pochó, es así una representación de duración muy corta que se reproduce cuantas veces se puede en el marco de un recorrido dominical. En este sentido comparte hasta cierto punto las características de las demás comparsas, cuya participación implica la multiplicación de escenarios de representación y su contacto directo con la población. Desde que empecé a observar la danza en 1987 he podido confirmar que esta no ha sufrido modificaciones coreológicas significativas a lo largo de los años (1987-2007) y que desde entonces ha mantenido una misma estructura argumental, independientemente de las innovaciones de vestuario que ocasionalmente se han presentado o la constante transformación de las máscaras. En este sentido, puedo afirmar que, si incluimos las escenas de traslado de los jugadores de una casa a la otra como parte del

corpus significativo de carácter quinético y musical de la danza, ésta se conforma por seis sintagmas narrativos de carácter dáncístico-teatral (siete, en el pasado) que son reproducidos 40 veces, más o menos, cada domingo que se representa:

UNIDADES SINTAGMÁTICAS DE LA DANZA DEL POCHÓ EN 2006

- Recorrido de la danza por la calle (C1)
- Baile de la pochovera (C2)
- Baile del tigre (C3)
- Tumbo del cojó (C4)
- Cacería del tigre (actualmente no se realiza) (C5)
- Baile de la pochovera (C6)
- Recorrido de la danza por la calle (C7)

Aunque he incluido el son de la cacería del tigre en esta relación, debo señalar, sin embargo, que ya en 1987 este son y el pasaje de carácter venatorio que implicaba no se realizaba en la danza, por lo cual la unidad argumental de la misma dio un giro radical en términos de su significación global. Es decir, cuando se dejó de representar el pasaje de la cacería del tigre, permaneciendo tan sólo el que mostraba su persecución por parte de los cojós y aquel donde se dramatiza la respuesta intempestiva de los tigres antes sus contrincantes, la danza dejó de tener un desenlace-objetivo, como sucede con muchas otras danzas que han suprimido involuntariamente parte de osatura, y entonces su sentido se modificó para terminar siendo una danza simplemente armónica, por la omisión de su contexto principal de representación.

Actualmente, no sólo la población adulta y anciana recuerda vívidamente este pasaje, sino que este mismo ya se encontraba documentado en la crónica que Bartlet hiciera en 1926, donde da a conocer también su versión sobre la estructura sintagmática de la danza:

> *Las fiestas del Pochó deben de comenzar el 20 de enero, día de San Sebastián, y principio del carnaval. Si esta fecha cae en domingo, la función es en la mañana, sino lo que generalmente sucede, tiene lugar en la noche. A las siete en la Plaza principal, el tambor llama al público ejecutando una parte del acompañamiento, que se prolonga monótonamente; después llegan el Pitero, que es el que lleva la voz cantante con su instrumento; y en segunda principia la ceremonia. Pero en este lugar aquella es incompleta y por eso describiré la que se efectúe* (sic) *por las mañanas en la casa.*
>
> *Un domingo cualquiera de Carnaval, y durante los 'tres días' a las nueve de la mañana se presenta en la casa que previamente ha sido designada un heraldo, que no es otro que el 'Capitán del Pochó', electo el año anterior en la forma que veremos después. Va vestido de paisano, con traje de dominguero, llevando en la mano una vara adornada con listones en su parte superior, símbolo de su cargo. Anuncia al dueño de la casa que ésta*

ha sido escogida para que venga el Pochó. El permiso nunca se niega y trae consigo la obligación de obsequiar a todo el personal y aún al público, con dulces y licores.

Instalados el pitero y el del tambor, principian a tocar. Al compás de la música hacen su entrada las 'Pochoveras' , la que encabeza trae en sus manos una bandera del Pochó, tomando su derecha bailan alrededor de la pieza seguidas una de la otra, ejecutando movimiento rítmico de lado a lado (contoneándose) más o menos como se bailan las mazurcas. Las 'Pochoveras' son silenciosas, durante el baile no pronuncian una sola palabra.

Llegado el momento el pito varía la música, indicando que deben entrar los cojóes, quienes interrumpen armando una gran algazara con sus instrumentos de 'jimba' y con gritos, pero siempre al compás de la música exclamando a intervalos: 'cógelo' 'cógelo' 'cógelo'; rodeando a las Pochoveras, bailan lo mismo que éstas, pero llevando una dirección contraria. La escena tarda quince minutos y durante ella, los cojóes hacen pasar un rato regocijado a la concurrencia, con sus chistes adecuados a las circunstancias. La concurrencia la forman personas de todas clases sociales como si fuera inesperadamente, el pito anuncia la proximidad de los tigres. Las Pochoveras se retiran y los Cojóes, dando muestras de pánico, se apresuran a cazar a los Tigres, para lo cual atraviesan en las puertas unas cuerdas que al efecto caen, sostenidas en sus extremos por dos de ellos.

Los Tigres sortean el peligro con su agilidad, dando un salto. De esta manera entran todos, y ya en la estancia bailan lo mismo que las Pochoveras y los Cojóes, pero siempre inclinados, conservando una actitud de gran flexión; mueven las manos de arriba abajo llevando el compás de la música y suenan el silbato de carrizo. En este momento, el pito y el tambor tocan la primera parte de la música y bailan todos. Los tigres en medio, alrededor de ello los Cojóes y las Pochoveras formando el círculo exterior.

De pronto huyen los Cojóes, tratando de ocultarse entre los espectadores y en los rincones de la casa. Pero los Tigres los encuentran, los traen por la fuerza y, arrojándolos en medio de la pieza, continúan bailando, sentándose alternativamente sobre ellos. Cuando parece que ya están anonadados, los tigres los dejan y se suben rápidamente a las vigas de las casas y a las paredes elevadas en donde pueden encontrar un refugio. Los Cojóes vuelven a la realidad y se aprestan a dar caza a los Tigres usando escopetas viejas que portan. Previamente arrojan todas las cuerdas a las vigas y las unen, formando así un grueso cable por donde descienden los Tigres a medida que van siendo cazados. Los Cojóes los recibe en sus brazos y los van colocando uno al lado del otro, con la cara vuelta al suelo. Cuando ya están todos en esta posición, los soplan con sus sombreros, y al indicarlo así el cambio de la música, los Tigres resucitan; pero entonces en

amigable compañía de los Cojóes, con quienes se unen formando parejas, persiguen a los espectadores, quienes toman parte de esta manera en la escena final de la representación. Cada Tigre, azuzado por un Cojó, procura dar caza a los hombres que se encuentran entre la concurrencia, y cuando logran alcanzar a uno lo levantan metiéndole la cabeza entre las piernas y lo conducen a una tienda en donde la víctima tiene que pagar algo para sus perseguidores. Esta es la parte lucrativa de la fiesta y constituye el principal para los que forman parte de ella como actores. Algunos espectadores entusiastas raptan casi siempre al Tigrito, y al ser recuperado éste los raptores están obligados a indemnizar con largueza a la Tigra (Bartlet, 1926).

El testimonio de Bartlet resulta interesante en varios sentidos, pues permite observar algunos aspectos que han cambiado a lo largo de los años desde que documentara el Pochó en 1926. La mayoría de ellos son detalles menores, como por ejemplo la manera en que gradualmente se inicia la danza, pero otros, como la cacería del tigre y el rapto simbólico de personas por parte de los felinos, resultan fundamentales para entender el sentido profundo que tenía y tiene hoy el Pochó. Desde mi punto de vista la representación actual observa seis claras modificaciones respecto a la representación de principios del siglo XX:

1) En nuestros días la reunión de los danzantes para iniciar los recorridos dominicales se efectúa en la casa del capitán, y no en la primera casa que se visita.

2) Actualmente la *primera* representación se realiza en la casa que el Pochó visita el *primer* domingo de carnaval, y no el día 20, en la plaza central, con un rito nocturno de apertura, tal y como parece indicar en su documento.[27]

3) Hoy es evidente que la vara enlistonada de mando que era emblemática del capitán ya no se usa, ni tampoco el protocolo de solicitud a los dueños de las casas para permitirles bailar el Pochó al interior de ellas. Por el contrario, en los carnavales contemporáneos son los propios vecinos del pueblo quienes piden al capitán la llegada de la danza, aunque se sigue manteniendo la costumbre de reconfortarlos con algún óbolo al final de la representación (agua para los danzantes, dulces, conservas de fruta, cervezas o alguna bebida más fuerte como aguardiente, por ejemplo, para los capitanes y músicos).

4) Las representaciones modernas del Pochó ya no se efectúan más al interior de las casas sino en su parte exterior.

---

[27] Ramírez ha señalado en una breve monografía sobre Tenosique, elaborada al final de los ochenta, que el lugar de inicio de la danza ha cambiado a lo largo de los años: "Antes era frente a la casa del Cacique [¿], al desaparecer esa clase de autoridad hacían su primer baile frente a la Consistorial; después de muchos años se hacía en la Glorieta Pino Suárez, o frente al mercado; y desde hace varios años en el Parque Principal, frente al H. Ayuntamiento [...]" (Ramírez, s.f.: 18).

5) Si bien Bartlet menciona que la danza antigua contaba con un tiempo de representación que hoy podemos comparar nosotros con el de la danza actual, también pareciera indicar que la entrada de cada uno de los personajes al baile requería de un son específico, y que sólo hasta que ya se encontraban todos en el *locus choristicus* entonces bailaban juntos. Si esto fue así, entonces es necesario suponer que la danza ha reducido el número de sones que en ella se ejecutaban, pues generalmente en el Pochó de hoy el primer son implica la entrada gradual de cada personaje, pero no sones distintos que diferencien su actuación. Esta situación no debiera de sorprendernos demasiado, pues, como hemos podido constatar al realizar el seguimiento de los dos piteros que se han sucedido en la ejecución de la música del Pochó en los últimos 22 años, cada uno ha adaptado la música según pudo aprenderla de su antecesor.

6) Si comparamos la estructura de la danza descrita por Bartlet con la que hoy podemos ver en Tenosique, es claro que existe una variación significativa en el primer son, pues este sólo era bailado por pochoveras y cojós, ubicándose estos últimos en la parte exterior de los dos círculos concéntricos que entonces formaban. De igual manera, entre el actual Baile del Tigre y el Tumbo del Cojó existía un son en el que los tres personajes de la danza bailaban en círculos concéntricos, mientras que, por el contrario, el mismo no se ejecutaba al terminar el baile, tal y como hoy podemos apreciarlo.

7) La variación más significativa que ha ocurrido en la danza se encuentra, sin embargo, relacionada con la inexplicable supresión del antepenúltimo pasaje de la representación, relacionado con la cacería del tigre-jaguar, el cual en nuestros días ya no se ejecuta más en el Pochó. Este aspecto resulta de particular relevancia, pues nos deja frente a un drama que se sostiene con contenidos muy abiertos en los que nos existe posibilidad de conclusión. Dicho de otra manera, nos deja ante una representación en la cual el conflicto entre dos entidades contrapuestas, el tigre y el cojó, no se resuelve ya con los conceptos de victoria o derrota, sino con los de persecución, enfrentamiento y amenaza mutua, y retorno al estado original.

Este último proceso resulta fundamental mencionarlo pues nos habla de dos momentos históricos de la representación que hoy todavía es posible identificar de una u otra manera: el primero nos indica que hasta algún momento impreciso ubicado después de 1926, la danza tuvo un carácter venatorio explícito, pues en ella un conjunto de personajes denominados cojós perseguían y libraban ciertas escaramuzas con sus adversarios los tigres, a quienes al final del drama cazaban y mataban, para resurgir posteriormente otra vez en forma de tigres y perseguir ya no a sus adversarios, sino a los propios espectadores de la representación (hasta aquí el argumento de Bartlet).

El segundo inicia a partir de ese momento impreciso posterior a 1926 y muestra un drama contemporáneo donde tigres y cojós se persiguen y capturan mutuamente sin necesidad del sacrificio final de alguno de los contendientes. En este segundo periodo la danza no deja de tener un carácter venatorio por el tipo de relación que establecen los dos grupos de personajes entre sí, pero en ella no se consuma un acto definitivo de cacería, sino tan sólo una sucesión de persecuciones improductivas.

UNIDADES SINTAGMÁTICAS DE LA DANZA DEL POCHÓ REPORTADAS POR BARTLET EN 1926

- Baile de la pochovera (solo intervienen pochoveras y cojós)
- Baile del tigre
- Baile de la Pochovera (intervienen cojós, tigres y pochoveras)
- Tumbo del cojó
- Cacería del tigre. Esta unidad se compone por las siguientes partes:

    1. Escapatoria de los tigres hacia las vigas del techo de la casa por medio de cuerdas
    2. Cacería de los tigres por parte de los cojós simulando matarlos con escopetas (shiquish)
    3. Descenso de los tigres por las cuerdas
    4. Colocación de los tigres en un sitio de la casa por parte de los cojós
    5. Los cojós soplan a los tigres con sus sombreros cuando estos yacen en el suelo
    6. Los tigres resucitan y forman parejas con los cojós
    7. Los tigres persiguen a los espectadores azuzados por los cojós
    8. Captura de espectadores y traslado de los mismos en hombros del tigre a una tienda cercana para pedirles alguna moneda
    9. Captura del tigrito, hijo de la tigra mayor, por parte de los espectadores y regalo de dinero

Por otra parte, y regresando a la descripción de los sintagmas narrativos de la danza, quisiera aludir aquí al primero de ellos, el cual, aunque pareciera hasta cierto punto menor en importancia respecto a los demás, en realidad en él se encuentran contenidos dos de los hechos más significativos del conjunto de la representación. Me refiero aquí, en efecto, a los reiterados traslados que los danzantes llevan a cabo de casa en casa durante los recorridos dominicales (C1 y C7), los cuales van siempre encabezados por el capitán (quien funge también como músico-pitero), el juez de la danza (recordemos que hoy ya no recibe esta denominación) y las capitanas de las pochoveras, una de las cuales porta siempre la bandera del Pochó. Si bien la mayoría de ellos tienen la característica de ser más o menos repetitivos y constantes en cuanto a las características que les son inherentes, cuando estos inician en la casa del capitán se verifica entonces, como

antes decía, uno de los hechos más importantes no sólo de la danza sino del carnaval en su conjunto: por un lado, el acto formal de inicio del Pochó en el poblado, con todo y lo que este implica, y por otro, el de la liberación simbólica del mal durante el carnaval, lo cual se emblematiza con el paseo dominical de la bandera roja que a partir de ese momento lleva en sus manos la capitana de las pochoveras.

Como podremos apreciar en los siguientes párrafos, y aunque la pochovera no actúa sola durante los traslados de un *locus choristicus* a otro, evidentemente no resulta casual el papel que cumple este personaje en un acto tan importante como el que aquí mencionamos, aunque éste sea solamente figurado, pues el desarrollo general de las acciones lo ubica en realidad como un referente obligado de los actos transicionales o como un mediador entre los dos grupos que durante la representación se confrontan. En este sentido, la pochovera tiene la responsabilidad en la danza de demarcar las fronteras de un estado liminal alterno al del carnaval (aunque paradójicamente también forme parte de él), así como encabezar las acciones que en él se verifiquen. Cada domingo la bandera ondeará en sus manos de principio a fin del recorrido, recordándole a la gente que el mal sigue presente entre los moradores del pueblo, y que éste vive hasta cierto punto en un aparente estado de peligro. Llegado el último día de carnaval, la misma pochovera será la encargada de señalar un nuevo cambio en el estado social que se vive en el poblado al anunciar con una bandera blanca, en la danza más concurrida de todo el carnaval, que el Pochó ha empezado a llegar a su término y que los jugadores deben iniciar su descontaminación y expulsar todo lo maligno.

La pochovera es también un peculiar elemento de intermediación en el conflicto entre cojóes y tigres, pues, al participar al inicio y final de la danza, éstos son separados por este personaje femenino, el cual baila de manera silente con su bandera roja en mano, dividiendo los espacios de actuación de cada bando. Por otra parte, resulta importante mencionar que, aunque su función en la representación es más o menos clara, no es fácil definir ni su identidad histórica, más allá de los rasgos que ostenta, ni tampoco la razón de su particular actuación. Este aspecto resulta un enigma importante en la danza, pues, como sucede igualmente con el cojó, no permite deducir totalmente quien es el personaje histórico-cultural que enfrenta realmente al tigre-jaguar. En el carnaval chamula, por ejemplo, el mono es uno de los principales acompañantes del tigre-jaguar en los rituales, así como uno de los símbolos más importantes de las fuerzas malignas que se desencadenan en el carnaval. La pochovera, sin embargo, pareciera tener un símil solamente parcial con estos personajes, pues si bien actúa como una entidad liberadora de aquellas fuerzas que transgreden temporalmente el orden de lo cotidiano, es, a su vez, un personaje que puede contener y reorientar el desequilibrio social o, por lo menos, marcar los estados de transformación social que el ritual del Pochó desencadena. Pero veamos con mayor puntualidad cómo opera este proceso.

Cuando en 1987 estuve por primera vez en el inicio de la representación de la danza todavía me fue posible observar algunas de las costumbres referidas por

Manuel Bartlet en 1926, como el llamado matutino de los danzantes para empezar a reunirse en la casa de la capitana, Vidaura de Celis. En esa ocasión me habían indicado que alguna de las personas del barrio seguramente empezaría a llamar a los jugadores desde las 9 de la mañana con el objeto de convocarlos oportunamente para que llegaran a colocarse sus atavíos en el lugar. Ese día acudí al lugar alrededor de las 8 de la mañana y doña Vidaura ya se encontraba preparando algunas viandas para convidarles a los primeros que tocarán a su casa, particularmente los músicos, a los cuales invitaba a desayunar con cierta suficiencia cada domingo. A las nueve horas un joven solitario se sentó en la calle con un tambor revestido con parches de venado y comenzó a tocarlo con una baqueta de madera en cuyo extremo llevaba amarrado un trozo de piel de cuero, con el cual daba golpes pausados que repetía de vez en vez. Nadie más lo acompañaba; se trataba sólo de indicar que los danzantes debían de empezar a reunirse y también de ubicar el sitio en el que ese año volvería a salir la danza.

Como bien decía Bartlet, la gente ya sabía que cada año se tenía que tocar el tambor para indicar el lugar de salida de la danza, así como para invitar a todos aquellos que desearan empezar desde el principio el ritual del recorrido. En esos años todavía me tocó ver cómo llegaba un gran número de cojós y pochoveras a cambiarse en el patio trasero de la casa de la capitana, o en sus propias recámaras cuando alguna joven se lo solicitaba, así como la llegada de los músicos al lugar, con lo cual se empezó a repartir los alimentos o el café que había. Pese a los gastos que implicaba el acto y la agotadora labor de preparar alimentos masivamente, para doña Vidaura este era un acontecimiento esperado todo el año y realmente lo asumía con mucha dedicación.

Cuando los músicos terminaron de almorzar, uno de ellos asumió entonces el toque de tambor, el cual, a partir de ese momento fue un poco más vigoroso. Alrededor de las 10 de la mañana Carmen Landeros, empezó a probar el sonido de sus pitos de carrizo, mientras que los danzantes se aprestaron a iniciar el recorrido. Muchos jugadores llegaban al lugar ya ataviados y permanecían en el exterior de la casa de la capitana esperando el momento de salida. Todos lucían imponentes y, sobre todo los varones, no dejaban de hacer bromas y emitir sonidos guturales de todo tipo: los cojós eran altos, espigados y de mirada misteriosa, y las pochoveras eran hermosas jovencitas que permanecían en silencio casi todo el tiempo. Al inicio de la danza no había tigres, pues estos se iban sumando conforme ésta avanzaba.

Cerca de las 10:30 horas el pitero de la danza dio la indicación de iniciar el recorrido y todos los presentes empezaron a caminar pausadamente al ritmo de la música que producía el pífano del Pochó. Una de las pochoveras de más edad tomó con su mano derecha un extremo de su vestido, levantándolo elegantemente por un lado de su cuerpo, y con la otra la bandera roja de la danza, con lo cual anunció abiertamente que el Pochó había comenzado en el pueblo.

Todos los danzantes caminaban por las calles en una situación de armonía inicial donde no había mayores manifestaciones de confrontación, ni siquiera de baile, lo

cual no cambió hasta llegar al primer escenario donde habrían de realizar la representación.

En el recorrido inicial de 2006 Corzo Reyes, el pitero y capitán de la danza en esos años, salió de su casa a las 11:00 hrs. a.m., junto con 9 cojóes, 4 pochoveras, 3 músicos (1, pitero, 1 cajero y una persona que sostenía la caja), 1 encargado del orden (antiguo juez) entre los jugadores (el cual sostenía un pequeño Shiquish en una mano y una cuerda en la otra) y varias personas que acompañarían a los jugadores durante una parte del ritual. Caminaban desordenadamente, pero alegres y con la bandera roja en alto saludando a todos los vecinos cercanos.

José Corzo Reyes solamente tuvo que cruzar las vías del tren que se localizaban al frente de su casa para llegar al primer sitio en el que ejecutarían la primera representación del Pochó, el cual, como ya vimos con anterioridad, se localizaba en un punto de la periferia de la localidad ciertamente alejado del centro del pueblo. Una vez instalados los músicos al frente de la casa que había solicitado la danza a los capitanes, los jugadores se dispusieron a iniciar el Pochó, el cual fue ejecutado con características todavía atípicas debido, por un lado, al bajo número de danzantes y sobre todo a la ausencia de tigres. En estos términos, la danza duró solamente 5 minutos, se tocaron nada más 2 sones de los 4 que debían ejecutar y las pochoveras bailaron en contrasentido a la dirección que habitualmente siguen. No fue sino hasta la treceava casa que visitaron en la que se incorporó el primer tigre a la representación, con lo cual abandonaron el esquema anterior y comenzaron a representar los 4 episodios que ya he señalado (C2, C3, C4 y C6).

Cerca de las 12:30 de la tarde ya se había dejado atrás el día nublado y la humedad intensa de la mañana, para recibir el brillante y caluroso sol del trópico que entonces amenazaba con hacer cada vez más lento y agobiante el recorrido. A esas horas se había alcanzado la dieciseisava estación, que correspondía al famoso restaurante de mariscos *Frontera sur*, alrededor del cual ya había más de 90 cojóes ---31 de los cuales bailaban vigorosamente---, junto con 9 pochoveras, 4 tigres y una infinidad de personas dispersas en el escenario. Aunque todavía se iban incorporando lentamente jugadores, en este sitio los danzantes bailaron ya por tercera o cuarta ocasión la representación completa con las características que hoy tiene. Si partimos del hecho de que los contextos C1 y C7 corresponden a los traslados, y que C5 actualmente ya no se realiza, veamos entonces en que consisten los 4 sintagmas restantes (C2, C3, C4 y C6).

Cuando todos los jugadores han llegado a la nueva casa o establecimiento comercial en que van a ejecutar la danza, la mayoría de los cojós se reparte en el sitio para esperar el inicio de la música que el pitero toca junto con el acompañamiento del cajero. El juez o vigilante de la danza permanece de pie a la mitad del escenario y las pochoveras por lo regular se sitúan cerca de las personas que solicitaron la danza a los capitanes del Pochó. Para esta hora del día, los jugadores caminan ya muy lentamente mezclados con una multitud

considerable de personas que disfrutan no sólo del hecho de convivir con los danzantes sino también las bromas que los cojós efectúan, particularmente con mujeres jóvenes, familiares y amigos. Dado el número de personas que generalmente hay en la calle, cuando el capitán inicia el son de la pochovera, muchos danzantes todavía caminan lentamente hacia el nuevo escenario de representación sin que esto modifique el contexto particular de la danza. La realidad es que, por la cuantía de su número, hoy sería imposible que todos los cojóes bailaran simultáneamente la danza, por lo que la mayoría de ellos opta por participar solamente en algunos lugares, permaneciendo expectante el resto del tiempo, o divirtiéndose a la manera de un clown ritual, arrojando agua o harina a sus alrededores.

El primer son de baile que tiene la danza empieza con un ritmo de tambor muy marcado y efusivo que es seguido por el de la flauta de carrizo en el mismo tenor. A lo largo de su ejecución éste incluye varios cambios de ritmo que suelen propiciar alaridos muy intensos entre los cojós, así como un estado de exaltación permanente que en parte determina su manera de bailar y de intervenir en la danza. Cuando el pito inicia su melodía, la capitana de las pochoveras comienza un recorrido circular en el espacio, con sentido dextrógiro, el cual es seguido por el resto de sus compañeras sin ningún orden de edad preestablecido. Participan niñas, adolescentes y adultos, todas ellas ataviadas de elegante manera, desplazándose suavemente en la danza y siguiendo de principio a fin la misma trayectoria. La capitana generalmente lleva en la mano derecha la bandera roja del Pochó y en la izquierda un extremo de su largo vestido. Baila lentamente, paso a paso, desplazándose alternadamente con movimientos frontales o laterales, con los cuales pareciera mecerse permanentemente. Las demás pochoveras que la siguen imitan igualmente sus movimientos; a veces se desplazan de lado con pasos sencillos de dos o tres tiempos, o intercalan alguno otro hacia al frente para cambiar de posición y mecerse en el sentido contrario. No hay acompasamiento de conjunto propiamente dicho, ni rítmico ni corporal. Cada una realiza los pasos que quiere y en el tiempo que más le gusta, aunque en lo general todas coinciden en bailar suavemente, con pasos generalmente deslizados, la mayor parte de la veces de lado y dibujando un discreto zigzag con sus movimientos. Ninguna intercambia diálogos con la otra, manteniendo entre ellas un permanente silencio.

Después de la primera circunferencia que trazan las pochoveras, los cojós hacen su aparición en el escenario con todo tipo de alaridos y con una actitud totalmente distinta a la de las primeras. De pronto todo se vuelve algarabía y fuerza; la música cambia su melodía y los cojós entran al *locus choristicus* elaborando gradualmente una larga fila que de inmediato adopta una trayectoria circular, la cual transita por la parte exterior del espacio. Muy rápidamente se forman dos círculos concéntricos de danzantes, el primero de los cuales sigue una trayectoria dextrógira y el segundo levógira. A diferencia de la sutilidad con la que se mueven las pochoveras, los cojós bailan de manera extravagante, contoneándose casi de manera agresiva de un lado a otro. Indudablemente hacen alarde de su circunstancia, pues son el eje de la danza y, al mismo tiempo, los protagonistas de una trama que históricamente siempre se ha resuelto a favor de ellos. Ningún cojó

interactúa con las pochoveras, ni ellas tampoco lo pretenden en sentido opuesto. Los cojós participan de un baile ostentoso en el que todo el tiempo hacen sonar su shiquish de manera estridente, colocándolo por lo regular en una de sus manos para agitarlo fuertemente de arriba hacia abajo. Por lo regular este personaje se desplaza en el espacio ya sea deslizando los pies sobre el piso o marchando de frente o de lado; cuando ha avanzado varios pasos, viendo hacia el exterior del circulo, suele dar un rápido giro de 180 grados sobre su propio eje y continuar desplazándose lateralmente hasta que vuelve a cambiar de posición. Muchas veces el cojó solo camina en el círculo o combina dos o tres pasos de baile, para volver a su condición original. Los pasos de los cojóes en este contexto suelen ser rápidos, alternados y de dos o tres tiempos.

Aunque el cojó realiza algunos movimientos más o menos constantes con su cuerpo, en general es muy amplio el espectro de actitudes gestuales que muestra cuando danza con el resto de sus compañeros: su posición corporal, por ejemplo, a menudo suele presentar una mínima flexión sobre las rodillas o cierta separación entre las piernas, pues las hojas de plátano que lleva como polainas alrededor de los gemelos no le permiten caminar normalmente. Muy frecuentemente el cojó también baila erguido y con los brazos doblados hacia el frente. Lo más común es que lleve el shiquish verticalmente en la mano derecha, tomado de un extremo, y que la otra mano vaya suelta a media altura de su cuerpo o lleve cargando algún fetiche para mostrárselo en cierto momento a la gente. Eventualmente, cuando da medios giros hacia los lados, alguno de ellos puede llegar a ser un poco más amplio, de tal manera que por breves instantes marche hacia atrás con el cuerpo flexionado o erguido, según sea el caso. Cuando el cojó ve hacia la parte exterior del circulo, es común que interactúe con la gente que presencia el espectáculo, haciéndole bromas obscenas con el shiquish, arrojándole agua con las pequeñas botellas de plástico que guarda dentro de su lía de henequén, gesticulando todo tipo de sonidos incomprensibles o arrojándole un puñado de harina para que ésta se mezcle con el agua que anteriormente ya les ha aventado.

Al ingresar los cojóes al *locus choristicus* la capitana de las pochoveras entrega la bandera roja al jugador que encabeza la fila, quien a partir de ese momento se hace cargo de ondearla hasta la conclusión del son. El cojó mueve entonces más enfáticamente la bandera y, en ocasiones, la pasa a alguno de los demás cojós que integran la fila para que estos hagan lo mismo por unos instantes. Si bien el pitero produce eventualmente algunos cambios de ritmo en la melodía que hacen que los cojós emitan un grito efusivo de manera conjunta, la bandera roja en manos de los jugadores constituye un segundo elemento que propicia la intensificación quinética de la danza.

Quisiera detenerme brevemente en este punto porque considero que vale la pena hacer notar lo significativo que resulta el hecho de que solamente el cojó y la pochovera sean los únicos personajes de la representación que llevan la bandera roja del Pochó, con todo y lo que esta implica, excluyendo de este acto al conjunto de los tigres. Este dato pareciera ratificarnos, efectivamente, la vinculación del cojó con todo aquello que el color rojo de la bandera implica, independientemente

de si esta identificación agrega o no un contexto de significación adicional al personaje más allá de la representación *per se*. Es decir, al ser portador de la bandera roja, el cojó reafirma automáticamente el estado de peligro que se ha creado en la población al liberar fuerzas malignas que recorrerán las calles durante el conjunto del carnaval. Cabe preguntarse, sin embargo, si más allá de este hecho el cojó adquiere cierta connotación de malignidad en sí mismo por la asunción de la bandera roja, o si solo cumple, como la pochovera, una posición emblemática que indica la liberación o presencia del mal en la localidad. Aunque no es fácil resolver este dilema, la duda resulta interesante en sí misma, pues nos obliga a interrogarnos sobre la naturaleza profunda que subyace en la confrontación que prevalece entre el tigre-jaguar y el cojó: ¿Es tan sólo un conflicto venatorio entre el cazador y la victima, independientemente de la identidad de los personajes? ¿Es el cojó un representante del mal que lucha contra el tigre jaguar, al cual, en las versiones originales, vence y somete? ¿O es el cojó un personaje que representa a un grupo humano que simplemente lucha contra su adversario de caza para obtener un triunfo no solamente relacionado con el animal sino, como sucede en otras representaciones del tigre-jaguar, con el dominio del territorio perilocal? Esta duda sobre la definición del personaje que triunfa y somete a su contrincante, no se constriñe por lo demás a una indefinición dramática que ha trascendido sin resolverse en el tiempo, sino que ha implicado también una duda ontológica a nivel comunitario, pues le ha impedido afirmar con absoluta contundencia a los moradores de Tenosique si los personajes son en el fondo representantes simbólicos de las fuerzas malignas, y por lo tanto de lo condenable, o si, más allá del significado del Pochó como ritual, la representación en realidad implica un drama inocuo relacionado con personajes de su más remoto pasado indígena maya. En mi opinión, el drama no permite resolver plenamente este dilema, pues los elementos rituales y dancísticos que el Pochó encierra no contribuyen plenamente a construir un entorno semántico preciso en torno al personaje.

Por otra parte, y para concluir la caracterización de este contexto de representación (C2), voy a referirme a la oposición espacial que guardan los tigres respecto a sus contrincantes, los cojóes. Una vez que estos últimos han bailado un cierto tiempo al lado de las pochoveras, hace su aparición en el *locus choristicus* un pequeño número de tigres que se desplaza muy lentamente hacia el interior del espacio para formar un tercer círculo concéntrico en la danza. Los tigres, más que bailar, caminan con el cuerpo inclinado hacia el frente, representando la actitud acechante del felino, el cual es perfectamente caracterizado por niños, jóvenes y adultos que llevan sobre sus espaldas pieles originales de "tigrillos de montaña", así como el cuerpo cubierto de sascab amarillo y manchas negras en el rostro, el abdomen y las piernas desnudas. Los danzantes no intervienen mucho tiempo en este son, por ser los últimos que aparecen en el escenario. Sin embargo, el tiempo que participan es suficiente para dejar en claro los términos potenciales de la confrontación entre los dos contrincantes, así como el papel de mediación que cumple la pochovera en todo este proceso.

SEMÁNTICA DE LOS PERSONAJES DEL DRAMA

POCHOVERA	◆ Dirige el ritual. ◆ Libera el mal en la población. ◆ Anuncia la confrontación venatoria. ◆ Contribuye al restablecimiento del estado armónico entre los contendientes. ◆ Antes se sumaba a la exaltación victoriosa del cojó. ◆ Cierra el tiempo adverso y pernicioso del Pochó. ◆ Colabora con los demás personajes a dar muerte al Pochó.
COJÓ	◆ Es un jugador en un ritual carnavalesco. ◆ Junto con la pochovera, libera el mal en la población. ◆ Participa como cazador en una confrontación con el tigre-jaguar. ◆ Anteriormente era un cazador victorioso que mataba a su adversario. ◆ Es un clown ritual. ◆ Suspende el tiempo maligno en el poblado. ◆ Actúa para expulsar a las fuerzas malignas y descontaminar a los jugadores. ◆ Contribuye a dar muerte al Pochó.

SEMÁNTICA DE LOS PERSONAJES DEL DRAMA

TIGRE	◆ Es un jugador en un ritual carnavalesco. ◆ Actúa como adversario de un cazador que busca darle muerte. ◆ Antes cumplía el papel de víctima y derrotado. ◆ Hoy se confronta con el cazador sin llegar a un desenlace funesto. ◆ Con su papel final contribuye a restituir el estado armónico previo al conflicto.
DIABLO	◆ Emblematiza el estado adverso y de peligro que vive la población en el carnaval.
GORILA/MONSTRUO	◆ Clown ritual periférico.

Los tigres caminan uno atrás del otro, con los brazos extendidos hacia el piso, y realizando el mismo movimiento que las pochoveras y cojós efectúan habitualmente al girar alternadamente hacia fuera y hacia dentro del círculo. Cada paso implica un medio giro hacia fuera o hacia adentro con el dorso y la cabeza viendo al piso, para que sus manos toquen suavemente un par de veces la superficie del pavimento. Terminado este movimiento realizan otro en sentido inverso, lo cual repiten hasta que dan una vuelta completa en el *locus choristicus* o el son concluye intempestivamente. Resulta importante destacar aquí que los tigres realizan sus evoluciones en sentido levógiro, es decir, en el mismo sentido antihorario que los cojóes, mientras que la pochovera es la única que baila en sentido inverso. A diferencia de los cojóes, los tigres no emiten sonidos guturales ni tampoco se meten con la gente para bromear con ella, por el contrario su actitud es silente, reservada, discreta, imitativa y mimética, pues de alguna manera intentan reproducir algunas de las características inherentes a estos animales cuando se encuentran en actitud predatoria. Los tigres, sin embargo, llevan una pequeña flauta que emite un par de sonidos, misma que tocan eventualmente durante su participación. Al concluir el son generalmente las pochoveras y los tigres salen del escenario y, dependiendo del pitero y de la ocasión, los cojós permanecen un poco más de tiempo bailando o concluyen su intervención junto con el resto de sus compañeros.

El siguiente episodio de la danza (C3) corresponde al llamado Baile del Tigre, en el cual se representa una sencilla escena donde los cojós aparentemente intentan capturar con una cuerda a los tigres sin obtener un resultado favorable. Dada la economía de argumentos dancístico-teatrales con los que cuenta el drama, cada aspecto de la escena condensa un amplio significado y, por consiguiente, una acción constituye, a su vez, una metáfora de un contexto narrativo más amplio. En el Baile del Tigre dos escenas muy simples parecen narrarnos en forma abreviada el proceso de persecución al que son sometidos los felinos por los cojós y la manera en que éstos finalmente sortean el peligro sin ser capturados por sus cazadores.

Por un lado, cuando el nuevo son ha comenzado, dos cojóes se colocan frente a frente, en un extremo del escenario, para sujetar la cuerda que carga el juez de la danza e iniciar lo que parece ser un acto de cacería o, si se prefiere, la inducción de los tigres hacia una trampa. Ambos realizan una genuflexión o se colocan en cuclillas dejando un espacio de dos a tres metros entre uno y otro, para empezar a mover la cuerda de manera zigzagueante, pretendiendo que el tigre pase por ella y así capturarlo. Paralelamente a la acción de los tramperos, un grupo de cojós se coloca a su alrededor, también en cuclillas y con la vista dirigida hacia ellos, llevando el shiquish en posición transversal respecto a su cuerpo, para agitarlo ruidosamente en el momento en que los tigres pasen por la trampa. Más allá, alrededor de los cojós que yacen postrados en el piso, los demás permanecen parados en silencio sonando igualmente sus shiquish de manera horizontal,

mientras que otro de ellos ondea la bandera roja elevándola por encima de su cabeza.

Junto al pitero y al cajero, las pochoveras observan de pie la escena sin comentar absolutamente nada, situación que contrasta permanentemente con el ambiente de risas y gritos que suele prevalecer entre la concurrencia, la cual todo el tiempo delimita con su presencia los contornos del *locus choristicus*. Cuando todos los cojós han ocupado su posición, una hilera de tigres se encamina hacia el sitio donde sus contrincantes aguardan con la cuerda, aparentando ignorar el peligro que ahí les espera. Los tigres se desplazan con la misma actitud que ya habían presentado en el episodio anterior, caminando agachados y con la vista generalmente dirigida hacia el piso, evidenciando un proceder cauteloso y una actitud acechante. Uno a uno brinca la cuerda sin mostrar demasiada sorpresa, haciendo manifiesta la ineficacia de sus adversarios para capturarlos con ese tipo de armas. Luego todos continúan caminando unos metros más adelante y con esto concluye este primer pasaje de persecución de los tigres.

Resulta interesante destacar aquí que, tal como habíamos observado previamente, las pochoveras no intervienen en este acto persecutorio o de enfrentamiento entre tigres y cojós, lo cual ratifica no sólo su carácter mediador, sino también su posición de neutralidad en el conflicto. Otra lectura, sin embargo, puede ser aquella que vea a la pochovera como un aliado del cojó (independientemente de que éste represente fuerzas malignas, personas imprecisas o a un grupo cultural también indefinido), con lo que su naturaleza mediadora dejaría su lugar a una figura totalmente proactiva que tiene establecido en el drama no intervenir en los actos de persecución, conflicto, captura y muerte del tigre que le corresponden específicamente al cojó.

El Tumbo del Cojó es el nombre que lleva el son que acompaña los actos de persecución y captura que los tigres dirigen en contra de los cojós, luego del frustrado intento que estos últimos realizan para dominar a su adversario en el episodio anterior del drama. Al igual que en el pasaje precedente, este sintagma también se configura fundamentalmente por la conjunción de códigos no verbales donde la música, la actuación y la expresión quinética prevalecen por encima del baile y los desplazamientos coreográficos de tipo circular. A diferencia del pausado son que caracterizó el Baile del Tigre, el Tumbo del Cojó implica un son mucho más rápido, sonoro e intenso, acorde al tipo de acciones que se desarrollan en esta parte de la danza, en la cual los tigres se someten al mayor grado de dinamismo que observan en toda la representación.

Al terminar el Baile del Tigre, el pitero no deja pasar tiempo para iniciar la siguiente pieza musical, que, al primer acorde, se mezcla con un sobrecogedor alarido de los cojós, quienes súbitamente corren en todas las direcciones huyendo de los felinos. Debido a que a cierta hora del recorrido el número de cojós es muy abundante, los pocos tigres que generalmente participan en la representación corren ágilmente, con el cuerpo erguido, atrás de alguno de sus adversarios para capturarlo y llevarlo hacia el centro del *locus choristicus*. Cuando el cojó es

aprendido por el tigre, éste finge resistirse a la captura dando pequeños saltos con el felino cuando es trasladado hacia el sitio que compartirá con los demás cojóes que también han sido congregados. Mientras los tigres corren tras su presa, los cojós capturados permanecen genuflexionados o sentados en el centro con todo y la bandera roja del Pochó, la cual es ondeada por uno de los jugadores sin mayores complicaciones. En algunas ocasiones, los cojós aprendidos suelen llevarse consigo a niños de diferentes edades que permanecen con ellos hasta que los primeros logran huir de sus captores.

En esta escena los tigres no tienen que pelear demasiado con los cojós para llevarlos hacia el centro del *locus choristicus*, pues, una vez que son tomados por el brazo, inmediatamente acceden a ser trasladados al sitio en que todos son concentrados, aunque algunos representan muy bien el papel de rechazo o negación hacia su contrincante. Como sucede también con el Baile del Tigre, aquí toda la escena de la captura es acompañada con el movimiento rítmico que los cojós hacen con los shiquish, los cuales se han colocado transversalmente al cuerpo, tanto por parte de los cojós que son aprendidos, como por los que permanecen de pie alrededor del espacio. Es una escena muy interesante y conmovedora, pues, por primera vez en el drama los cojós son sometidos y desprovistos de esa poderosa e imponente actitud triunfal que ostentan de principio a fin, situación que contrasta totalmente con el misterio, la prudencia, la discreción y el sigilo que envuelve a los tigres, quienes, para mayor ostentación de su dominio, se sientan momentáneamente sobre las espaldas de sus adversarios.

Este episodio concluye finalmente con la escapatoria de todos los cojós, quienes, siguiendo su tradición de emitir alaridos, súbitamente resurgen de su cautiverio dando un fuerte grito colectivo para dejar atrás a los tigres que momentáneamente desaparecen del escenario. Dado que actualmente no se realiza más la escena de aprehensión y muerte definitiva de los tigres, hoy este pasaje generalmente concluye luego de que los cojós regresan a bailar animadamente en círculo para celebrar en parte su liberación.

Por otra parte, y debido a la ausencia actual del pasaje de la cacería del tigre, cuando concluye el Tumbo del Cojó, el pitero pasa directamente a tocar la última pieza musical bailada de la representación (C6), es decir, el baile de la pochovera, el cual reproduce el mismo esquema dancístico-teatral en el que anteriormente participaron los tres personajes (C2=C6). Acto seguido, los danzantes inician la marcha hacia el siguiente escenario de representación para repetir otra vez todo el proceso que hasta aquí he descrito.

Antes de terminar el análisis de este contexto, quisiera mencionar tres datos que me parecen relevantes. Por un lado, la ausencia del pasaje anteriormente referido introduce evidentemente un sesgo fundamental en la interpretación del drama, pues el antiguo desenlace que éste tenía inclinaba la confrontación hacia uno de los dos contrincantes, mientras que en la versión actual, los dos grupos de contendientes, al terminar el Tumbo del Cojó, regresan al estado de armonía del cual partieron. Es decir, en la versión actual el desenlace elimina la acción de

muerte dentro de la representación, mientras que en la anterior no sólo la coloca como la más importante, sino que permite establecer una asociación de esta danza con algunas de las que forman parte del ciclo de dramas rituales del tigre-jaguar. En Boca del Cerro, por ejemplo, una vez que el tigre ha sido capturado por los cojós en los árboles, estos últimos simulan matarlo para después cercenar sus testículos y mostrarlos jubilosos a la concurrencia en señal de triunfo. Cuando vi. por primera vez la representación del Pochó en la comunidad de Rancho Grande (1987), a donde antiguos jugadores de Tenosique habían trasladado el juego para desarrollarlo localmente, la danza también mostraba aún la escena de la cacería del tigre en las vigas de las casas, tal y como lo había referido Manuel Bartlet en 1926. Finalmente, no está demás recordar que en Tamulté de las Sabanas el indígena que luchaba en 1631 contra los tigres-emisarios de la deidad local denominada Cantepec, al final de la contienda era asesinado simbólicamente a manos de los segundos, quienes además lo sacrificaban para reverenciar a dicha entidad sagrada.[28] En síntesis, si el Baile de la cacería del tigre hubiera permanecido en la danza, el último son bailado (C6) habría tenido una función significativa de triunfo y alarde, destinada a celebrar públicamente y a exaltar la victoria de los cazadores. Su supresión, por el contrario, hoy muestra esencialmente una contienda basada en provocaciones y persecuciones mutuas entre dos grupos antagónicos, la cual excluye todo acto de captura y muerte, por lo que este último son bailado solo puede ser interpretado como un retorno a la unidad armónica del inicio de la danza.

En la actualidad todavía existen personas que recuerdan los años en que los tigres subían a las vigas superiores de las viviendas para representar el acto de persecución y muerte de los felinos por parte de los cojós, los cuales utilizaban sus shiquish como rifles para simular que les disparaban desde el piso. En tal sentido, no es extraño que en algún punto del recorrido un tigre se suba a la parte superior de cualquier casa intentando recordar el episodio, el cual por lo general es asumido como un hecho anecdótico o divertido, más que como un pasaje propio de la danza. En mi opinión este acto de la representación dejo de realizarse una vez que la danza salio del interior de las viviendas hacia las calles y el *locus choristicus* adquirió nuevas características y dimensiones. Anteriormente las cuerdas de los tigres se amarraban a las vigas de las casas de madera y en este contexto los felinos subían y bajaban sin ningún problema, pues éstas por lo regular era solamente de un piso. En nuestros días las casas mismas han cambiado (generalmente no cuentan con asideros para que este acto se lleve a cabo) y a los propios tigres no les interesa más efectuar este episodio por el esfuerzo físico y la habilidad que conlleva.

---

[28] En este antiguo drama opera una inversión de contexto y de personajes respecto a las danzas contemporáneas asociadas al tigre-jaguar, pues la victoria se resuelve a favor de los tigres y no de los cazadores humanos. En mi opinión esto se debe a que en el antiguo *corpus* de dramas nativos el tigre-jaguar jugaba un papel central como aliado, mediador o emisario de las entidades sagradas indígenas, papel que se modificó al entrar en contacto con las representaciones *hispánicas* y *mestizas* durante la Colonia (Aunque considero que este proceso es en realidad mucho más complejo, me parece que esta observación nos obliga a reflexionar críticamente sobre la dicotomía hombre/tigre-jaguar en todas aquellas representaciones en que ésta se encuentra presente).

ESTRUCTURA DEL CONFLICTO EN EL POCHÓ		
SECUENCIA	SINTAGMA NARRATIVO	FUNCIÓN SEMÁNTICA
C 1	DESPLAZAMIENTO POR EL PUEBLO	UNIDAD ARMÓNICA
C 2	BAILE DE LA POCHOVERA	ALARDE/PROVOCACIÓN
C 3	BAILE DEL TIGRE	PERSECUCIÓN DEL TIGRE
C 4	TUMBO DEL COJÓ	PERSECUCIÓN DEL COJÓ
C 5	CACERÍA DEL TIGRE	CAPTURA / MUERTE
C 6	BAILE DE LA POCHOVERA	ALARDE / TRIUNFO
C 7	DESPLAZAMIENTO POR EL PUEBLO	UNIDAD ARMÓNICA

Por otro lado, no quisiera dejar de mencionar aquí un aspecto que resulta fundamental en el plano general de las acciones que se verifican en el contexto del mismo recorrido. Hasta ahora he descrito las secuencias sintagmáticas de la representación dentro de los límites naturalmente establecidos por la danza, los cuales se construyen por el círculo de espectadores que observa y acompaña a los jugadores de principio a fin del recorrido. Sin embargo, resulta importante señalar aquí que, si bien el drama establece una secuencia de acciones simétricamente ordenadas a la cual responde la mayoría de los jugadores, otro conjunto de acciones tiene lugar todo el tiempo más allá de los límites creados por los espectadores. En efecto, más allá del *locus choristicus* destinado para la danza, existe un segundo plano de actividad que se crea en su periferia, el cual es ocupado por un gran número de jugadores y espectadores que deambulan en todas direcciones, muchos de los cuales lo aprovechan para divertirse, descansar, correr, platicar, beber y bailar, generalmente en pequeños grupos de amigos, vecinos y familiares. Pero ante todo, es el espacio donde deambulan los cojós que no intervienen en la representación, el sitio de los juegos improvisados de estos mismos personajes, y el lugar por el que circulaban anteriormente los gorilas y monstruos que durante muchos años estuvieron presentes en el carnaval.

Anteriormente había comentado que el cojó es un personaje singular que, si bien actúa en la danza en razón del papel que ésta le tiene asignado, fuera de ella es también un *clown ritual* que se regocija realizando todo tipo de actos lúdicos, cómicos y burlescos. Esta doble función del personaje crea así un escenario

alterno en donde la risa, la farsa, la sexualidad obscena, la provocación y el juego (en sentido estricto) se hacen manifiestos, con la indudable participación de la gente y con la de otros personajes que han incursionado por épocas en este contexto. Es el mundo paralelo del Pochó, un ámbito donde el cojó se burla de sus compañeros, coquetea con las adolescentes, baila desordenadamente, restituye las fuerzas físicas, ingiere cualquier tipo de bebida, grita desaforadamente, imita a los adultos, asusta a los niños, abraza a las señoras, muestra objetos sexuales, retoza con su muñeca de trapo, arregla su máscara, camina elegantemente con su desvencijado paraguas, pide dinero para sus hijos, reta a la gente con la mirada, descansa con sus compañeros, corre de un lado a otro con su gorila amaestrado, rompe los protocolos y, en suma, se divierte alegremente.

Antes de que el municipio prohibiera la participación de gorilas y monstruos en el carnaval, lo cual sucedió a principios de la actual década (2000), éstos participaban también en este espacio interaccionando con los cojós, incluso en el escenario mismo de la danza. Sus grandes atuendos y sus horribles facciones, incrementaban el sentido lúdico y caótico de este contexto alterno de diversión, propiciando una gran algarabía entre la gente que celebraba con ellos todas sus bromas. Sus enormes atuendos, hechos con largas tiras de rafia o henequén, hacían más visible a estos personajes, lo cual no era fácil de lograr si se considera la presencia que siempre han tenido los cojós por sus imponentes atavíos, su altura y, por supuesto, su orgullosa actitud.

La oposición entre este espacio y el de la danza es aun más evidente si consideramos que otro de los personajes que también permanecen en él durante el recorrido es precisamente el del diablo, quien por lo regular camina silencioso entre los espectadores u, ocasionalmente, juega con alguno de los cojóes. El diablo no es un jugador del todo visible durante el trayecto y, a diferencia de los cojós, los gorilas y los monstruos, aparece y desaparece recurrentemente de manera inesperada. Seguramente a principios del siglo XX este espacio no tenía la connotación que en estos años ha asumido, pues el número de jugadores era realmente muy pequeño. Actualmente, es imposible que el *locus choristicus* en el que se realiza la danza contenga o integre al conjunto de los jugadores que intervienen cada domingo, por lo que la mayoría de los que no participan en el baile generalmente se les ubica en este espacio, el cual ha terminado por ser el ámbito alternativo de descanso, espera, diversión, charla, juego, desregulación, humor y provocación.

En síntesis, el juego del Pochó que se realiza en las calles del pueblo cada domingo implica una sucesión de escenarios de representación inscritos dentro de un circuito ritual bipolar, en cuyos extremos se encuentra, por un lado, la casa del capitán de la danza, y por otro, la plaza central. Este circuito incluye un gran número de escenarios bidimensionales de representación, en uno de los cuales se realiza la danza propiamente como tal, y en el otro todos los juegos de carácter transgresivo y humorístico. En el pasado la danza se constituía por 7 unidades dancístico teatrales (2 de ellas corresponden a los traslados) a partir de las cuales se construía un drama de carácter venatorio en el que se confrontaban dos

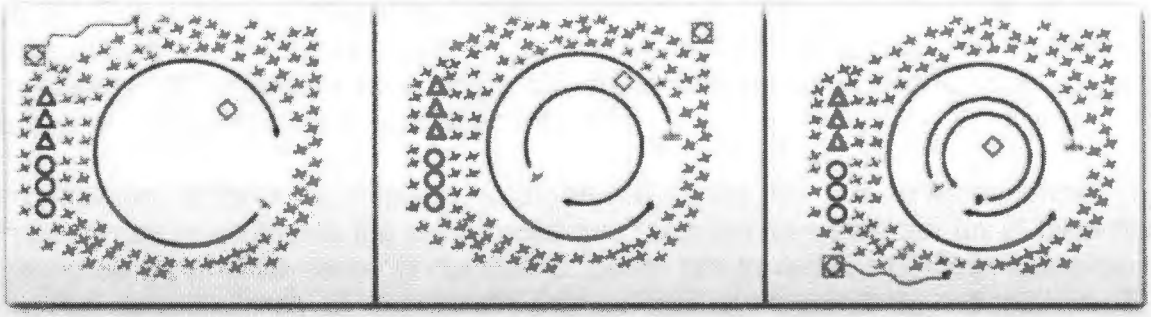
bandos incuestionables, el de los tigres y el de los cojóes. Dicho drama ponía de manifiesto no sólo la persecución, captura y muerte del tigre-jaguar por su oponente, sino que además simbolizaba el inicio un periodo maligno en el poblado y la liberación de fuerzas adversas para sus moradores. En la actualidad, y por razones imprecisas, la danza ha suprimido el pasaje más importante que definía la lucha entre ambos bandos, con lo cual, si bien no ha dejado de evidenciar la confrontación potencial que existe entre ellos, ésta hoy se resuelve con el retorno a cierta unidad armónica entre dichos contendientes, lo cual implica un indudable sesgo en el significado general del drama.

REPRESENTACIÓN COREOGRÁFICA DEL POCHÓ
UNIDADES SINTAGMÁTICAS CORRESPONDIENTES A LOS CONTEXTOS 1 A 4

UNIDAD SINTAGMÁTICA C1. TRASLADOS

Desplazamiento libre y pausado de todos los agentes rituales entre un *locus choristicus* y otro. El traslado se acompaña con la melodía del pito y el acompañamiento del tambor.

UNIDAD SINTAGMÁTICA C2. BAILE DE LA POCHOVERA



A

Desplazamientos dextrógiros de las pochoveras.

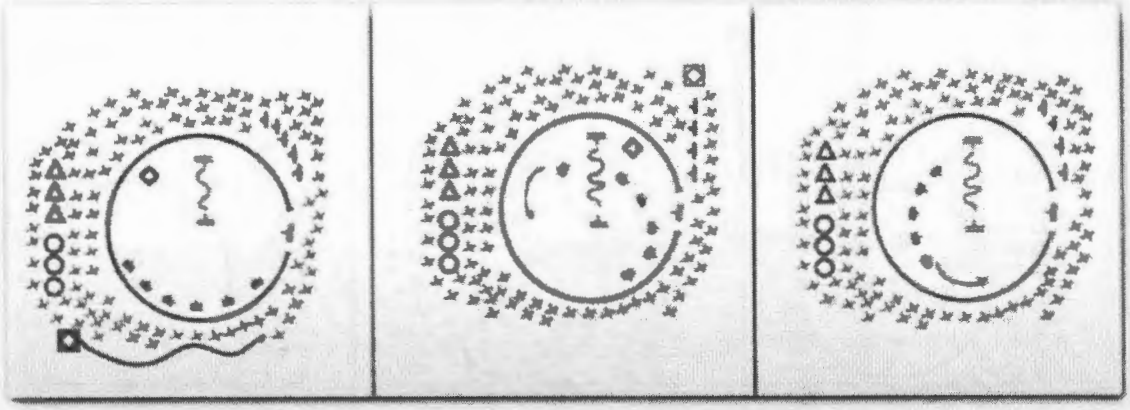
B

Desplazamientos dextrógiros de las pochoveras, y levógiros de los cojós.

C

Desplazamientos dextrógiros de pochoveras y tigres, y levógiros de los cojós.

UNIDAD SINTAGMÁTICA C3. BAILE DEL TIGRE



A

Los cojós permanecen en su sitio, al igual que las pochoveras. Sólo se desplazan los tigres.

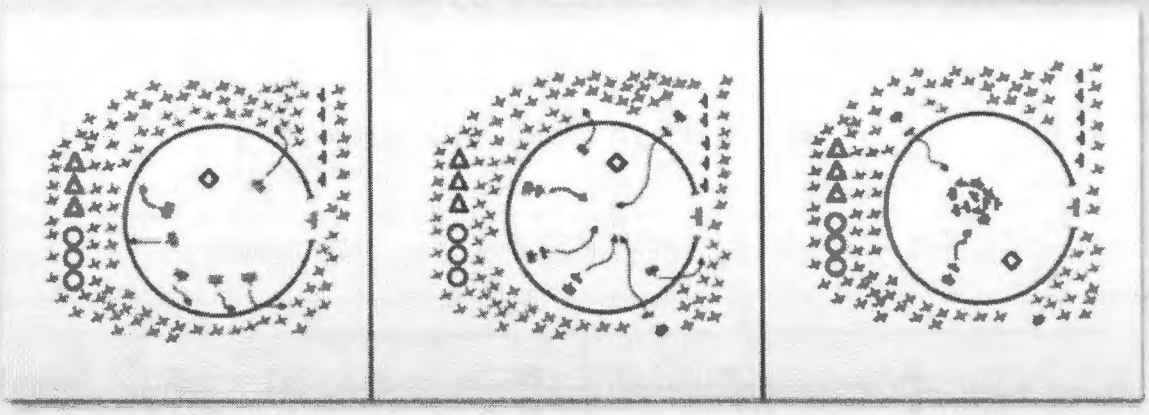
B

Todos los tigres saltan la cuerda.

C

El baile concluye cuando el último tigre saltó la cuerda.

UNIDAD SINTAGMÁTICA C4. TUMBO DEL COJÓ



A

Los cojós permanecen en su sitio, mientras los tigres capturan a algunos de sus adversarios.

B

Los cojós gritan y brincan en su sitio, mientras los tigres se desplazan.

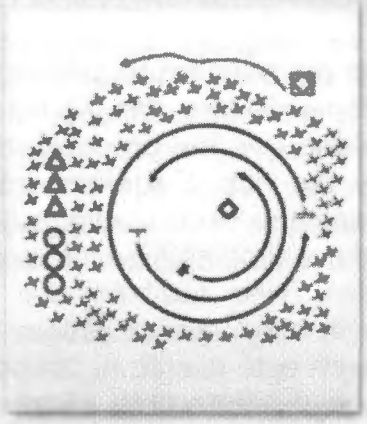
C

Algunos cojós capturados permanecen genuflexionados al centro del escenario, mientras los tigres se sientan en sus espaldas luego de capturarlos.

UNIDAD SINTAGMÁTICA C5. CACERÍA DEL TIGRE

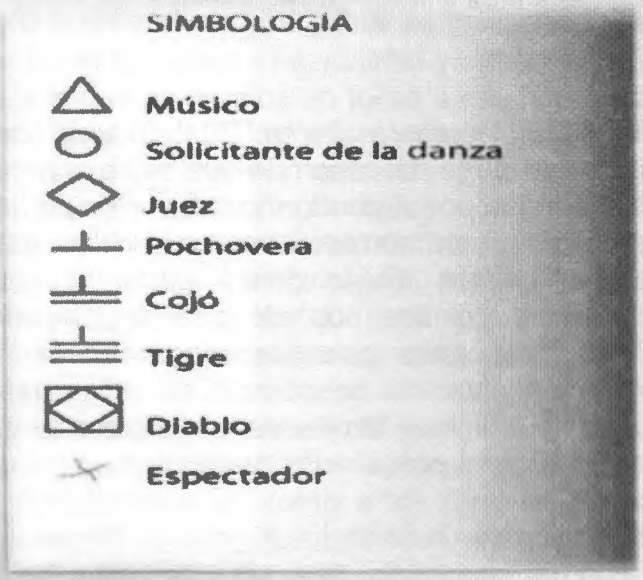
La cacería del tigre hoy ya no se realiza pero a partir de la descripción de Bartlet sabemos que ésta implicaba el ascenso de los tigres al techo de las casas por medio de cuerdas y su captura posterior por parte de los cojós.

UNIDAD SINTAGMÁTICA C6. BAILE DE LA POCHOVERA



A

Desplazamientos dextrógiros de pochoveras y tigres, y levógiros por parte de los cojós.



Segundo contexto. La representación del Pochó en la plaza central

Desde que vi. por primera vez en 1987 la representación del Pochó que se realiza en el parque central, sobre todo en los llamados tres días, no he dejado de pensar desde entonces la sensación casi hipnótica que me produce ver tal cantidad de danzantes en un espacio tan grande y tan vital. Evidentemente, la llegada del Pochó a este escenario es un hecho esperado cada domingo de carnaval por el conjunto de la población de Tenosique, la cual no sólo se interesa por estar cerca de los danzantes y convivir con ellos, sino también por participar en la representación, independientemente de la edad que se tenga. No es fácil decir cuanta gente participa como espectador en este evento ni tampoco el número de danzantes que intervienen en él, lo que sí es factible afirmar es que, sea el domingo de carnaval o el martes previo al miércoles de ceniza, las calles principales ubicadas alrededor de la plaza, y el área que corresponde propiamente a la explanada, se llenan totalmente de unos y otros, en lo que indudablemente constituye un verdadero *performance* social, que resulta totalmente catártico para el conjunto de los participantes.

A diferencia del recorrido que los jugadores efectúan a lo largo del pueblo para desarrollar la danza durante 5 o 6 horas en todas las casas que lo solicitan, la representación del Pochó que se verifica en el centro es un evento comunitario desbordante que congrega por sí mismo a la población para que ésta se sume en forma masiva a un acto que por lo demás no dura más allá de una hora. Pero aunque estas expresiones colectivas son efímeras, la gente del pueblo se prepara previamente para vivirla de manera trascendente, organizando pequeños festejos familiares en sus casas o participando en las verbenas populares que el municipio celebra en el malecón.

La llegada de los danzantes a la plaza central del pueblo se realiza invariablemente cada domingo como parte del recorrido que se lleva a cabo por el pueblo. En décadas anteriores, el paso por el centro indicaba a los jugadores que el recorrido estaba próximo a concluir, pero no representaba la última estación del circuito festivo. Actualmente, el capitán de la danza generalmente da por terminado el recorrido en la plaza principal, con lo cual la mayoría de los danzantes se suma a la verbena popular que tiene lugar en la rivera del Usumacinta. Ahí los cojós, tigres y pochoveras descansan, se quitan parcialmente los atavíos, se integran a grupos de amigos y familiares, o, simplemente, regresan a sus casas para bañarse, comer y salir a pasear más tarde.

Como sucede en el resto del recorrido, cuando los jugadores llegan a la plaza reproducen toda la danza con la secuencia que anteriormente fue descrita, añadiéndole únicamente mayor tiempo a los sones y un incuantificable número de jugadores. Como indiqué líneas atrás, no todos los domingos congregan igual cantidad de personas en el lugar, siendo sobre todo los "tres días de carnaval" donde podemos observar mayor aglomeramiento. En 2006 se dio la novedad de

que las autoridades del municipio habían negociado con una empresa productora de cervezas la instalación de una valla en la explanada para delimitar el espacio que ocuparían los danzantes entre el domingo y el martes previos a la cuaresma. Esta circunstancia permitió a los jugadores ocupar el espacio con mayor facilidad y separarlos de la gente durante su actuación. El domingo de carnaval se estrenó exitosamente el famoso "Pochódromo", el cual, no obstante la amplitud del espacio delimitado, terminó por llenarse de jugadores, particularmente cojós, ante la algarabía de los espectadores, del secretario de gobierno del estado, del presidente municipal, y de sus principales miembros del cabildo, quienes habían acudido a presenciar el evento desde el balcón municipal.

Por otra parte, si analizamos el significado que tiene este acto en el conjunto de las actividades del carnaval, es necesario decir que estas reuniones multitudinarias, tanto de danzantes como de personas, constituyen el ápice de la ritualidad inherente al Pochó, así como uno de los dos momentos cumbre de la fiesta en su conjunto. En el primer sentido, no sólo es una reafirmación especial del estado excepcional que implica el Pochó como tal para el pueblo, sino también la exaltación máxima de lo que representa para los moradores de Tenosique. Mientras que en el segundo, este performance sólo rivaliza con el que se verifica los últimos días de carnaval, en los desfiles de comparsas, carros alegóricos y grupos cortesanos de reyes y princesas.

Si lo vemos desde otro ángulo, podemos plantearlo de la siguiente manera: evidentemente el recorrido de la danza del Pochó por el pueblo es, sin duda alguna, la base de su reproducción como ritual y como drama, sin embargo, la celebración de éste, en el centro, implica su más alto grado de socialización y reafirmación a nivel local y regional, pues entonces concurre en él no solo la gente de una calle o de un barrio, sino la de todo el pueblo, de localidades vecinas y, más recientemente, turistas nacionales y extranjeros. Esta situación es totalmente homóloga a la que se verifica en torno a ese ficticio reinado que se instaura en el pueblo poco antes del 20 de enero como fundamento del carnaval: después de todos los concursos, bailes, verbenas y recorridos de las comparsas por los barrios, el culmen de las actividades que se verifican en ese contexto son aquellas manifestaciones públicas masivas que tienen lugar en los desfiles que se realizan los tres días de carnaval. Ambos momentos son, pues, los más importantes de la fiesta y los que permiten a la población pasar de la actividad parcial y fragmentada a la gregaria y comunal.

Pero si bien las dos dimensiones, la del Pochó y la de la fiesta de carnaval, tienen estas grandes homologías que hemos mencionado, entre ellas también existe una diferencia fundamental en torno a su proceso de conclusión o de clausura: el carnaval como tal termina sus actividades en medio de la algarabía noctámbula que se genera después de que el último carro alegórico ha realizado todo su recorrido y los jueces del carnaval han emitido su juicio para designar a los ganadores del desfile. El Pochó, por el contrario, obliga a los jugadores a realizar una serie de ritos finales para llevar a cabo el acto simbólico de expulsión del mal en el poblado, los cuales se conocen "como el cambio de banderas", "la recogida

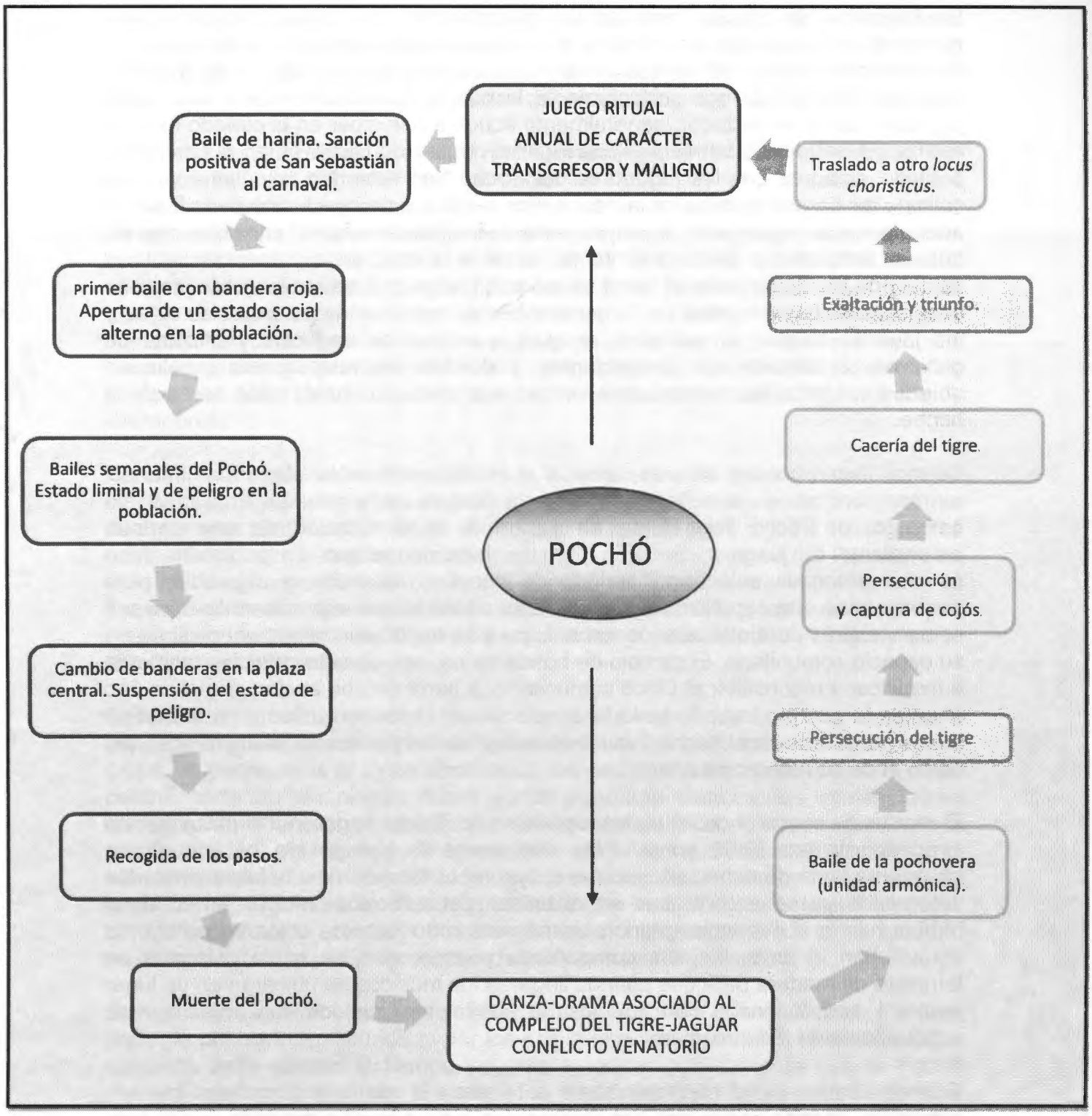
de los pasos" y la "muerte del Pochó". Ahora bien, evidentemente estas tres acciones forman parte del carnaval en tanto que el Pochó se encuentra inserto en él por lo menos desde principios del siglo XX, sin embargo, el desarrollo de dichas acciones pone en evidencia que, aun en la parte final de la fiesta, prevalece el carácter bipolar de la misma en tanto que, tal y como lo demuestran los hechos de la última fase del ritual del Pochó, éstos se llevan a cabo en tiempos y lugares distintos.

Dicha alternancia resulta interesante pues pone de manifiesto cierto comportamiento inconsciente que la población ha reproducido en el tiempo para diferenciar o separar al final del carnaval dos espacios totalmente antagónicos y mutuamente excluyentes: por un lado, el espacio social destinado a la manifestación máxima de la comunalidad y la interacción social de sus habitantes, el desfile, el cual ocupa la parte central y las calles más importantes de la población; y por otro, el destinado a los actos de expulsión y muerte de una entidad o fuerza numinosa (el Pochó) y de un estado social adverso o maligno, el cual, todavía un par de décadas atrás, se prolongaba hasta la medianoche del martes de carnaval. Dicho lugar es el de la casa del capitán de la danza, que generalmente se ubica en alguno de los barrios del pueblo y, por consiguiente, fuera del área central donde se reúne la gente para el desfile principal.

Tercer contexto. El baile del Pochó frente a la casa de san Sebastián

Aunque no voy a ahondar en este contexto de representación del Pochó, he querido mencionarlo brevemente porque me interesa mostrar cómo un hecho estrictamente personal y familiar ---el cumpleaños de la señora Candelaria Cantú y su gusto por la danza y la adoración del santo carnavalero---, con el tiempo se transformó en un asunto de carácter público que propició la realización parcial de la danza en una fecha ajena al calendario oficial de celebración del Pochó. Efectivamente, si bien ignoro cuándo se inició esta costumbre, el año que llegué por primera vez a Tenosique, me enteré de que el día 2 de febrero, día de la virgen de la Candelaria, los músicos del Pochó (los señores Carmen Landeros y Julián Baños), junto con la capitana de la danza (la señora Vidaura de Célis), algunos participantes de la Danza de Blanquitos y los familiares de la dueña de la imagen de San Sebastián (todos ellos del barrio de Pueblo Nuevo), solían festejar su cumpleaños llevándole mañanitas y ejecutando fuera de su casa la danza del Pochó. Dado que ella había participado como pochovera muchos años en la danza, ese día, junto con sus amigas más cercanas, se colocaba la indumentaria propia del personaje y salía a la calle a integrarse momentáneamente al grupo de jugadores. Actualmente, no tengo referencias de que esta celebración se siga realizando, pero me pareció importante su consignación en tanto que la representación de la danza se encuentra relacionada de manera indirecta con el entorno ritual que existe respecto a san Sebastián.

CICLO DEL POCHÓ



Cuarto contexto. El cambio de banderas en la plaza central

En Tenosique se conoce como *cambio de banderas* al acto que simbólicamente marca el fin de la temporada maligna y de peligro en el pueblo al final del carnaval. Si bien esta creencia no necesariamente es asumida por el conjunto de la gente, toda la población conoce perfectamente lo que el acto representa y, sea como jugador o como espectador, generalmente acude a participar en él cuando éste se realiza. El cambio de banderas tiene lugar el martes de carnaval, en el centro del poblado, una vez que los jugadores del Pochó han recorrido por última vez las calles y los barrios para bailar la danza. Por ser el día de conclusión de la fiesta, y además el más importante, la mayor parte de los habitantes de Tenosique deja de trabajar temprano o decididamente no asiste a laborar, para presenciar tanto el cambio de banderas como el resto de las actividades que se realizan a lo largo de esta jornada. Las escuelas por lo general cierran sus puertas para que los niños y los jóvenes asistan al carnaval, al igual que muchos negocios y oficinas de gobierno. Solamente los comerciantes y dueños de restaurantes mantienen abiertos sus establecimientos para vender sus productos hasta altas horas de la noche.

Cuando llegan los tres días de carnaval el Pochó entra en su etapa más intensa, representándose en la calles y en la plaza durante cada jornada. El martes, sin embargo, el Pochó llega a su fin y con él la terminación de ese periodo ambivalente de juego y diversión pero también de peligro. La población debe concluir entonces este largo periodo de peculiar distensión y algarabía, pero también tiene que expulsar aquellas fuerzas adversas que ella mismo liberó 5 o 7 semanas atrás para que abandonen el lugar y se restituya otra vez el equilibrio en su espacio comunitario. El cambio de banderas es, así, un acto colectivo tendiente a modificar y reconstituir el ethos comunitario, a partir de una acción grupal de tipo ritual en la cual no importa tanto la conciencia ni el convencimiento de lo que se busca propiciar sino el hecho mismo de su ejecución y concreción sincrónica, así como el de su reiteración anual.

El martes de carnaval de 2006, los jugadores del Pochó llegaron a la plaza central alrededor de las 16:00 horas. Para ese momento el lugar ya se encontraba totalmente lleno de espectadores que rodeaban el Pochódromo, y las autoridades del cabildo ya se encontraban en el balcón del edificio municipal, tal como lo habían hecho el domingo anterior. Un número imponente de cojós y pochoveras aguardaban el arribo de sus compañeros y en el sitio se había colocado un templete de madera para que cuando llegaran los músicos se ubicaran en un lugar visible y acondicionado con equipos de audio para que los danzantes oyeran adecuadamente las melodías.

Cuando el pitero y el cajero entraron a la plaza la gente que rodeaba la valla celebró su llegada con murmullos y gritos que indicaban el inicio de la ceremonia. De pronto el sonido de la flauta invadió con mucha sonoridad el espacio y la capitana de las pochoveras entró a *locus choristicus* con una bandera blanca en la

mano que indicaba que el cambio de estandartes había comenzado. A partir de ese momento la danza del Pochó se representó por última vez ante toda la concurrencia, pero ahora bajo un emblema diferente que simbolizaba el inicio de un peculiar proceso de restablecimiento de las estructuras comunitarias fundamentales. Dado el elevado número de cojós y pochoveras que participaron en esta última representación, la danza duró cerca de 50 minutos, durante los cuales se ejecutaron todas las unidades dancístico-teatrales propias del recorrido.

El acto no resultó menos emotivo y multitudinario que el del domingo pasado. Por el contrario, fue evidente que la población entró en un verdadero estado paroxístico debido a que los cojós transformaron el escenario en un verdadero campo de batalla, al llevar consigo numerosas botellas de agua y bolsas de harina que arrojaron de manera casi violenta contra la multitud expectante, la cual celebró jubilosa todos sus juegos y fechorías. En el fondo era claro que quienes habían decidido estar del otro lado de la valla se habían colocado ahí para interaccionar directamente con los jugadores de la danza y divertirse con sus bromas, gestos y provocaciones, así como para ser literalmente cubiertos de blanco en este ritual de contenidos evidentemente descontaminantes y liberadores.

Pero no sólo los cojós desataron esta guerra entre la concurrencia, también muchos niños y adolescentes se habían preparado con bolsas de harina y vejigas de agua para contraatacar desde el otro lado de la valla a los cojós o a sus propios compañeros, con lo cual la batalla se extendió a los alrededores del Pochódromo todo el tiempo que duró la danza. Al concluir el combate era impresionante la cantidad de harina que había sido utilizada para este último acto de juego y el número de personas que caminaban divertidas y satisfechas con alguna parte blanquecina en el cuerpo.

Respecto a la danza como tal, resulta importante mencionar que, una vez que la capitana, ingreso al escenario con la bandera blanca y dio toda la vuelta con su grupo de pochoveras al *locus choristicus*, los cojós también accedieron a la plaza central portando sin ningún orden varias banderas blancas, las cuales fueron ondeadas de manera impetuosa y exaltada durante todo el tiempo que duró la representación. Asimismo, es interesante observar que en este contexto, la bidimensionalidad del espacio de representación que habíamos identificado previamente, aquí no sólo se hizo manifiesta otra vez, sino que adquirió un papel central en todo este acto de liberación y catarsis colectivo, pues fue sobre todo ahí en donde el frenesí y el juego desbordado tuvo mayor significado.

En cuanto a su simbolismo se refiere, el acto no podía ser más claro. Por una parte, la pochovera, secundada por los cojós, una vez más había encabezado las acciones para romper el tiempo adverso e indicar públicamente que el Pochó debía llegar a su término. En segundo lugar, el cojó había propiciado una verdadera catarsis colectiva de características descontaminantes, utilizando nuevamente harina para señalar que el tiempo del mal había llegado a su conclusión, al igual que en la víspera de san Sebastián los jóvenes habían

desarrollado una guerra igualmente de harina en el pueblo como ritual introductorio de un estado excepcional y peligroso. Finalmente, los danzantes habían ejecutado por última vez la danza del Pochó con todas sus características, en aquel sitio donde domingo a domingo el pueblo había concurrido para participar de la danza en cualquiera de sus diferentes planos de posible interacción: como cojó, tigre, pochovera, diablo, músico, capitán, juez, miembro del comité del carnaval, autoridad municipal o como un espectador activo.

Después de que el pitero emitió las últimas notas de la danza en la plaza central, la gente empezó a dispersarse dirigiéndose entonces a tres posibles lugares: algunos se encaminaron a sus casas para comer, darse un baño y alistarse para salir un poco más tarde a presenciar el desfile de comparsas y carros alegórico en el centro; un segundo grupo se fue hacia el parque del malecón donde las autoridades del municipio habían preparado carpas para que un conjunto de comerciantes vendiera cerveza, comida, refrescos y todo tipo de golosinas; y un tercer grupo, fundamentalmente de danzantes, inició el ineludible recorrido de retorno a la casa del capitán para llevar a cabo la tradicional "recogida de los pasos", con lo cual se dio inicio al proceso final de descontaminación personal y expulsión definitiva de toda fuerza maligna que permanecía en el poblado. Dicho de otra forma, la bandera blanca se había instalado en Tenosique y con ello la señal para que los jugadores iniciaran los rituales de descontaminación y muerte del Pochó.

Quinto contexto. La recogida de los pasos durante el martes de carnaval

Aunque el ritual de la recogida de los pasos y el de la muerte del Pochó se encuentran profundamente interrelacionados, los he separado en dos secciones finales no sólo por la importancia que tienen en el contexto festivo del carnaval y en el del Pochó, sino también para un análisis más adecuado. Como mencioné en el capítulo destinado a estudiar el tiempo del Pochó, la recogida de los pasos es un ritual de clausura del carnaval destinado a expulsar el mal del cuerpo de los jugadores, así como a garantizar también la descontaminación del pueblo mismo. Cuando la bandera blanca aparece en la fiesta, entonces los jugadores tienen que pasar por ocho fases rituales claramente definidas hasta que el Pochó ha muerto y el poder del mal es expulsado de la población:

RITOS DE CLAUSURA

1. Danza del cambio de banderas en el centro del pueblo, el cual es un acto diurno de descontaminación colectiva
2. Rito individual de recoger los pasos en el cual los jugadores tienen que regresar por todos los lugares de la población en los que se realizó la representación para liberar sus cuerpos
3. Rito de imprecación pública (cuya característica es ser un rito de inversión) para brindarle protección a los miembros de la población

4. Danza final de recogida de los pasos en la casa del capitán
5. Lanzamiento de piedras a la casa del capitán para liberarlo del mal y del peligro (este rito reportado por Bartlet hoy no se realiza)
6. Incineración de los atavíos para despojarse de los objetos contaminados por el mal
7. La quema o muerte del Pochó en la misma hoguera, y con ello la expulsión definitiva del mal de la población
8. Impostación de la ceniza en la frente de los jugadores en el último *locus choristicus* (este rito dejó de hacerse en años recientes) o en la iglesia

En estos ritos los propios jugadores son quienes deben encargarse de realizar el acto que los conducirá al restablecimiento de su condición anterior, mismo que deben de iniciar una vez que la bandera blanca se ha erigido para cerrar el tiempo maligno en el carnaval ---recordemos que en la creencia popular subyace la idea de que si un jugador no recoge los pasos puede enfermarse en el año, morir o soñar recurrentemente y de manera intranquilizadora con el Pochó---. Sin embargo, más allá de esta primera lectura que he podido hacer sobre la semántica de estos rituales, me parece que existe otra más por medio de la cual es posible deducir que en los rituales de clausura del Pochó subyace una estructura relacionada con los rituales de muerte, en los cuales confluye tanto la concepción judeo-cristiana de la misma, como la de carácter indígena.

Efectivamente, como bien lo indica la etnografía y la literatura etnohistórica, la idea de recoger los pasos no es una noción propia de Tenosique sino que se encuentra presente entre los pueblos mayas antiguos y contemporáneos, quienes permanentemente la han relacionado con la muerte física y, sobre todo, con el estadio que antecede a la muerte definitiva de una persona. Como bien ha señalado Daniela Maldonado, algunos pueblos asumen que la muerte del individuo muchas veces se anticipa por medio de sueños, presentimientos o visiones, los cuales indican que el " ´ánima´ está andando sus pasos y recorre, de regreso, los caminos que transitó a lo largo de su vida" (Maldonado, 2007: 458). Mario Humberto Ruz, por su parte, ha hecho notar que este concepto nos remite a un estado preliminar de la muerte social, la cual en su opinión pasa por tres etapas claramente diferenciadas:

> *Con el único fin de facilitar la exposición, podríamos dividir* [*los*] *actos conmemorativos* [*en recuerdo de un difunto*] *en tres tipos: los que van de la semana o novena al cabo de año, los que suceden tras el primer año de la defunción y aquellos que tienen lugar con independencia del tiempo de muerte. Podría llamar la atención el que no incluya en la secuencia los actos que se registran tras los primeros días del fallecimiento, pero conviene recordar que, en el imaginario de casi todos los pueblos mayas, a lo largo de tales días los muertos no están ausentes ni del todo muertos; vagan por el paisaje recogiendo sus pasos. De hecho, muchos de ellos ni siquiera se han enterado de su cambio de adscripción; lo harán apenas al final de ese primer periodo ---preludio del adiós---, por lo común una vez*

que sus familiares y amigos hayan concluido con el ciclo de los rezos [...] (Ruz, 2003: 534).

No obstante el mestizaje cultural que hoy prevalece en el Usumacinta, en Tenosique la idea del retorno de los muertos a los lugares que recorrió en vida no es ajena a sus habitantes, ni tampoco está ausente en sus prácticas religiosas. Cuando una persona muere es común que se piense que su alma o espíritu debe de permanecer durante algún tiempo en el mundo que éste habitó para recorrer todos los lugares por los que anduvo en vida. Si esta situación no se produce entonces puede quedarse vagando eternamente en el limbo sin que nadie pueda hacer nada por ella. Después del sepelio la familia del difunto debe realizar, entonces, un novenario en el que se acostumbra "tender" una cruz de limonaria en el suelo, que representa el espíritu de la persona fallecida, para pedir por su alma y su descanso eterno. El espíritu del difunto permanece en este mundo hasta el día en que los deudos, apoyados por una rezandera, efectúan la ceremonia final del levantamiento de cruz, para llevar la "sombra" (o espíritu) del muerto al panteón y despedirlo definitivamente.

La recogida de los pasos es un acto que precede justamente a la ritualización de la muerte del Pochó. Su realización anticipa efectivamente que alguien va a morir y este no es otro que la entidad sobrenatural que ha sumergido a la población en un largo periodo de trasgresiones y de peligro. Una ecuación muy simple indicaría que lo que termina es la danza como tal, sin embargo, y como he tratado de demostrar a lo largo de este trabajo, la muerte que se anuncia es la de una entidad polisémica cuyo rostro puede ser el de un personaje numinoso y sagrado, el del diablo como tal, el del mal encarnado en los personajes de la danza o el de una efigie de existencia efímera llamada Juan Carnaval, la cual, al final del tiempo del Pochó representa todas estas identidades.

La recogida de los pasos no es, por consiguiente, ni como podría suponerse, un acto triste ni melancólico. Por el contrario, es un ritual agotador y desgastante que pone a prueba la resistencia física de sus participantes, quienes, al ritmo desbocado del tambor recorren las calles por las que transitaron en el día para bailar desenfrenadamente en ellos. Este ritual inicia de manera multitudinaria al concluir el cambio de banderas en el centro y termina en la casa del capitán con una parte mínima de los jugadores que lo comenzaron. No es para menos, muy pocos pueden recorrer completo el segundo trayecto y, muchos menos, pueden todavía participar en el rito final de muerte del Pochó.

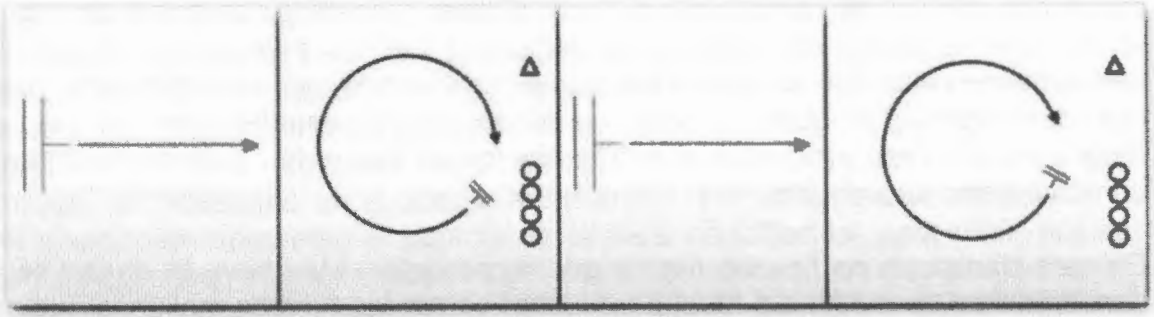
Cuando los danzantes terminan el cambio de banderas, la mayoría se quita ahí mismo o en los alrededores de la calle una parte de sus atavíos, tras asumir que su participación en la danza ha llegado a su fin. Los que realizan la recogida de los pasos, por el contrario, que generalmente son cojós, sólo se despojan de sus caretas, pues ni las pochoveras, tigres y músicos intervienen ya en estos momentos, los cuales están reservados tan sólo para unos cuantos. Al iniciar la larga carrera, un cojó toma el tambor para tocarlo vigorosamente a ritmo de dos tiempos, lo cual suscita un alarido de los danzantes previo a la salida.

Inmediatamente después corren por las calles emitiendo todo tipo de gritos hasta que llegan al primer lugar en el que bailan en una sola fila. A diferencia de las secuencias dancísticas habituales, aquí los cojós bailan solos y sin un argumento predefinido. De cierta manera reproducen los mismos movimientos que realizaron en la segunda secuencia coreográfica de cada domingo, pero sus gestos son más rápidos y exaltados, mientras que su rostro deja ver, ya no al personaje alto y misterioso, sino al de carne y hueso, con nombre y apellido. La danza reproduce ahora características de circularidad dextrógira (se baila en sentido inverso al habitual), mientras que los pasos del cojó siguen siendo continuos o de dos, tres y cuatro tiempos. Tal como sucede en todas las representaciones, el cojó se muestra imponente y juguetón mientras camina de lado o hacia al frente agitando con una mano su shiquish.

En esta danza ya no hay un drama que representar. Más bien, la danza se ha convertido en un medio del ritual para luchar contra las fuerzas malignas que aun se mantienen en el poblado. Cuando los cojós bailan y corren por las calles no sólo lo hacen porque saben que deben expulsar al mal de sus cuerpos, sino que también lo hacen por todos aquellos que formaron parte del carnaval. En este contexto, ponen en práctica una peculiar costumbre de carácter verbal en la cual los cojós lanzan gritos imprecatorios por las calles deseándole la muerte a todo aquel que recuerdan en esos momentos. Desde mi punto de vista, este rito imprecatorio tiene dos finalidades implícitas: como bien comenta la gente, es un rito de protección y de inversión para que, quien es mencionado por los cojós, no muera o le vaya mal a lo largo del año por haber participado directa o indirectamente en el Pochó; y por otro lado, es un rito que condensa una intencionalidad más amplia en la que la parte opera simbólicamente a favor del todo, lo cual implica que se impreca en general para proteger no sólo a quienes se menciona, sino al conjunto de la población.

En síntesis, la recogida de los pasos anticipa y prepara en Tenosique la muerte del Pochó por medio de actos explícitos destinados a combatir a aquellas fuerzas malignas que hasta entonces deambulan libremente en el pueblo, por parte de los jugadores. En este contexto, son los cojós los protagonistas principales de esta tarea, así como los que de manera manifiesta demandan verbalmente su muerte e intervienen directamente para propiciar la protección de la población. Dado que el Pochó es un ritual de naturaleza cíclica que se reproduce año con año, es claro también que la recogida de los pasos no implica, como en el ritual de muerte de una persona, desandar la totalidad del camino recorrido en su vida, sino desandar el camino que temporalmente decidió compartir una vez más con el mal durante el carnaval y separarlo de sí mismo y de la población.

LA RECOGIDA DE LOS PASOS 2006



A	B	C	D
Carrera de los jugadores por las calles, sin ningún orden.	Desplazamiento dextrógiro de los jugadores, particularmente de cojós, frente a las casas en las que antes bailaron. Sólo se toca el tambor.	Carrera de los jugadores por las calles, sin ningún orden. Se repite B y A hasta la llegada a la casa del capitán.	Desplazamientos dextrógiros de los cojós frente a la casa del capitán.

Sexto contexto. La muerte del Pochó en la casa del capitán

En diferentes grupos del área maya los rituales de conclusión del carnaval tienen un carácter purificatorio debido a que se considera que los días que dura la fiesta son malignos y aciagos, pues están relacionados con la terminación del antiguo calendario mesoamericano. Entre los tzotziles, por ejemplo, los espíritus perversos "aparecen para cometer actos atroces y obscenos", así como todo tipo de desregulaciones sobre la vida ordinaria, investidos de monos, negros, jaguares, mujeres y raptores. Cuando este periodo termina, los tzotziles culminan la fiesta con un rito asociado al fuego muy similar al que sus antepasados realizaban al concluir los 5 días funestos del calendario maya, en el que encendían una hoguera de leña para correr posteriormente descalzos sobre los carbones que quedaban, y así librarse de los malos augurios asociados a estas jornadas (Reifler, 186 [1973]: 23-24; Pozas, 1987 [1977]).

Carlos Uriel ha advertido, por su parte, que los choles de Tila, al concluir los combates rituales entre tigres y toros que se realizan en el carnaval, deben asistir por la noche a las márgenes del rió *Jol-já* que cruza la comunidad para efectuar algunos rituales donde se invoca al Dios-Sol, a los dioses de los caminos, a los de los montes y a la montaña donde mora San Antonio, para purificar sus cuerpos con hojas de sáuco y aguardiente. Al final los jóvenes danzantes se introducen en las frías aguas del *Jol-já*, pues de no hacerlo enfrentan la amenaza de contraer una enfermedad llamada *k´uspat* que incide directamente en sus espaldas (Uriel, 1992: 106).

En Tenosique el ritual del Pochó concluye fundamentalmente con un acto popularmente conocido como la *Muerte del Pochó*, donde los jugadores bailan alrededor de una hoguera a la cual arrojan todos sus atavíos para expulsar el mal definitivamente del pueblo. Dicho ritual se lleva a cabo entre las 6 y las 7 de la tarde, antes de que el desfile de carros alegóricos llegue a su término, y es dirigido por el capitán y músico de la danza, así como por la capitana de las pochoveras. Los datos de Manuel Bartlet sobre la realización de danza en 1926 indican, sin embargo, que la muerte del Pochó no siempre ha sido como hoy la conocemos. Mis propias visitas a la población me permiten afirmar, además, que, en los últimos 22 años este ritual de clausura se ha modificado por lo menos dos ocasiones, introduciendo variantes sintagmáticas de particular significado que bien vale la pena revisar y analizar rápidamente.

Uno de los aspectos que destacan en el texto de Bartlet es la ausencia de información en torno al ritual ígnico del Pochó, el cual hoy no sólo define una forma simbólica de muerte, sino también el acto purificatorio de los propios cojós:

> *Por fin, al entrar la noche, se instalan en la casa del Capitán saliente, con el objeto de asistir a la muerte del Pochó, que desde ese momento cae gravemente enfermo. La escena se desarrolla como si la concurrencia asistiera al velorio de una persona. Se recuerdan los incidentes de la*

temporada lamentando que haya concluido; se comen tamales y dulces y se escancian café y aguardiente. El tambor debe tocar durante toda la noche sin cesar un momento; y al despuntar los primeros rayos de la aurora, el miércoles de ceniza el toque se hace cada vez más lento, indicando que ha empezado la agonía, que dura unos momentos. Cuando el tambor calla el Pochó ha muerto. Los circunstantes dan muestras de una gran pena; se abrazan efusivamente, lloran (algo por sentimiento mítico y algo por efecto del alcohol) y terminan despidiéndose como para emprender un viaje que durará un año (Bartlet, [1926][29].

En 1987, cuando la capitanía de la danza se encontraba en poder de la señora Vidaura de Célis y del señor Carmen Landeros, el ritual de muerte del Pochó empezaba cerca de las 5 de la tarde, después de que los cojós habían efectuado la última danza correspondiente a la recogida de los pasos. Los danzantes y los músicos entonces compartían una comida ceremonial ofrecida por doña Vidaura --junto con sus familiares y amigos--- en el patio trasero de su casa, a la cual asistía todo jugador que lo deseaba o que había logrado cubrir el circuito de visitas que se hacía desde la plaza central hasta el barrio de Pueblo Nuevo.

Después de la comida, los jugadores y los músicos se retiraban un rato a descansar, a bañarse o simplemente a platicar en los alrededores de la casa, mientras que un cojó empezaba a tocar muy lentamente el tambor ya sin el acompañamiento del pito. Después de la extenuante carrera, un gran número de cojós había dejado en el camino parte de su indumentaria y se había desprovisto de su máscara y de los paliacates que cubrían parcialmente su rostro. Casi todos, sin embargo, mantenían en su pecho la costalilla de henequén, la lía alrededor de

---

[29] Poco antes de la década de los ochenta Druzo Ramírez aportó la siguiente descripción sobre la recogida de los pasos y la muerte del Pochó, en la cual ya encontramos algunas variantes respecto a la de Bartlet:

"El martes de carnaval en la tarde, tienen que hacer el recorrido en sentido inverso, es decir de la última casa en que bailaron hasta llegar al Parque. Según la leyenda El Pochó retorna y es perseguido de cerca, este recorrido es sin el disfraz, las pochóveras llevan ropa blanca y van sin sombrero, la capitana cambio la bandera roja por una blanca, la música se ha tornado más triste, dicho retorno tiene que ser más rápido y la bandera blanca tiene que ser tremolada a ras de tierra, tiene que pasar a todas las casas que visitaron antes, nada más dan una vuelta inversa a la de los días anteriores, y siguen su camino, donde se supone está acorralado El Pochó, rodean la casa y empiezan a tirar palos, basura, piedras, etc., están matando al pochó es la hora del crepúsculo, poco después ha entrado la noche. El Pochó ha muerto y tienen que velarlo ya está preparado el café y los tamales un carril alumbrará el recinto con una llama viva al principio, pero que se irá debilitando a medida que se acerque el tenebroso instante de la media noche, el tambor sigue sonando con golpes espaciados y sobre la capitana pasa la bandera, pausadamente, silenciosamente, siguiendo los golpes del tambor y la irá enrollando poco a poco. El candil está a punto de apagarse, de vez en cuando levanta su llama oscilante dibujando en la pared sombras espectrales que se antojan seres de un mundo desconocido. Rápidamente la obscuridad invade la estancia, cuando esto sucede el tambor enmudece y es arrojado por el suelo, al igual que las demás cosas que usaron durante la fiesta, nadie osa tocarlo, porque es una herejía; se ha entrado en cuaresma. Es el momento en que todos se abrazan, lloran y se despiden citándose para el próximo año en ese mismo lugar" (Ramírez, *s.f.*: 19)

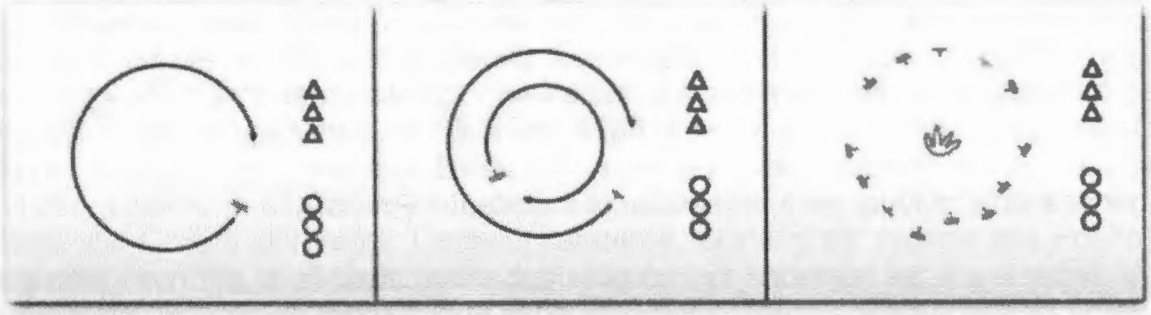
su estómago, los sombreros con cañita, el faldón de hojas de castaña, una parte del sojol de plátano que cubría sus piernas, el paño que bajaba por sus espaldas y, por supuesto su shiquish.

Cerca de las 8 de la noche muchos cojós y algunas pochoveras empezaban a congregarse otra vez en torno a la casa de doña Vidaura, para participar en el último ritual que habría de celebrarse ese año en relación con el Pochó. Dado que la casa de la capitana se encontraba en un lugar cercano a la parte central de Tenosique, y debido a la acostumbrada tradición de participación de los vecinos del barrio de Pueblo Nuevo en todas las manifestaciones del carnaval, mucha gente asistía al lugar para presenciar la muerte del Pochó.

Al llegar las 9 de la noche la capitana daba indicaciones a algunos cojós para reunir todo tipo de materiales utilizados en la danza (sojol de plátano, pedazos de paño, shiquish rotos, hojas de castaña, etc.), con el objeto de colocarlos a la mitad de la calle que lindaba con la parte exterior de su vivienda, y así preparar la hoguera donde se quemaría enseguida el Pochó. Dispuestas así las cosas, el ritual de muerte daba inicio entonces, dentro de un espacio delimitado una vez más por una gran cantidad de espectadores, los cuales naturalmente se colocaban en la periferia del último escenario de representación del Pochó.

Para acompañar la danza, el pitero y el cajero tocaban solamente el conocido son de la pochovera, el cual incitaba inmediatamente a los danzantes a bailar. Al empezar la danza, un grupo de 7 u 8 mujeres, todavía ataviadas con su indumentaria completa, empezaba a desplazarse en círculo, realizando los movimientos habituales y ondeando una bandera blanca. Momentos después una veintena de cojós conformaban un círculo exterior y, también con una bandera semejante, procedían a bailar animadamente alrededor de los objetos que habían sido dispuestos en la calle.
Después de realizar varias vueltas en el *locus choristicus* algunas personas que previamente habían participado como cojós o pochoveras, pero que ya no llevaban ningún atavío, se sumaban lentamente a la danza, mientras que los cojós que habían iniciado la última representación, poco a poco iban despojándose de las hojas y los sombreros para arrojarlos al centro del espacio. En algún momento posterior un cojó prendía fuego a la hoguera y los objetos utilizados por los jugadores empezaban a arder lentamente, mientras los danzantes seguían dando vueltas al compás de una música cada vez más lejana. Aunque a mi ya no me toco verlo, se dice que anteriormente todos los cojós que participaban en la muerte del Pochó arrojaban sus máscaras al fuego, para renovarlas un año después en el siguiente carnaval.
Cuando se iniciaba la quema del Pochó realmente se creaba un espectáculo alucinante, pues las escasas luces que había en el lugar hacían más intenso el ritual ígneo que se tenía enfrente. La gente disfrutaba profundamente el momento, y los danzantes entraban en un estado excepcional de percepción, el cual era motivado tanto por el alcohol que habían ingerido, como por ese emocionante juego de sombras que se dibujaba en las paredes a partir del movimiento de las llamas en la hoguera.

MUERTE DEL POCHÓ 2006



A

Desplazamientos dextrógiros de los cojós. Danza final, los músicos tocan por última vez.

B

Desplazamientos dextrógiros de cojós y pochoveras.

C

Quema de atavíos/Muerte del Pochó. Los jugadores permanecen alrededor de la hoguera.

SIMBOLOGÍA

- Pochovera
- Cojó
- Músico
- Familiares del capitán del Pochó
- Hoguera

Un aspecto fundamental del ritual que tenía lugar en Pueblo Nuevo, es que, a la par de la quema de los objetos que se habían utilizado en la danza, en el barrio se tenía por costumbre quemar en la misma hoguera una efigie con forma humana (masculina), elaborada con viruta y ropa convencional, la cual se decía que representaba simultáneamente al Pochó y a Juan Carnaval. El muñeco ardía entonces a la par de los múltiples objetos que habían servido para la manifestación temporal de lo maligno, adoptando por primera y única vez rasgos humanizados que lo podían identificar más cercanamente con la población.

La aparición de Juan Carnaval en este contexto no era, por lo demás, excepcional en el carnaval de Tenosique y quizá tampoco en el barrio de Pueblo Nuevo. Druzo Ramírez ha documentado, en efecto, su antigua presencia en la fiesta de carnestolendas al referir el testamento que de manera figurada éste personaje dejó a los moradores del pueblo en 1935, así como su filiación con las manifestaciones más generales del carnaval local (*Cf.* Ramírez, 2006: 45). Queda la duda, sin embargo, respecto a si esta efigie estuvo permanentemente ligada al Pochó o si anteriormente aparecía como la transmutación humanizada del carnaval en su conjunto. Cualquiera de las dos posibilidades pone en duda, evidentemente, la naturaleza exclusivamente indígena del ritual ígnico en el carnaval de Tenosique, pero reafirma el sentido liberador de fuerzas malignas en el Pochó, al ser éste el personaje por excelencia que en los carnavales encarna la imagen del diablo.

El proceso dancístico asociado a la muerte del Pochó y de Juan Carnaval, concluía en Pueblo Nuevo cerca de las nueve o diez de la noche, pero no así el ritual como tal. Cuando las llamas bajaban de intensidad y la mayor parte de los objetos se habían fragmentado, el pitero suspendía entonces la danza mientras el tambor seguía tocando lentamente. Todos los jugadores que habían participado hasta entonces empezaban a brincar por encima de los objetos que aun permanecían prendidos, lo cual era celebrado por todos los asistentes. Mientras más pequeñas eran las brazas más lento se iba haciendo el sonar del tambor, y esto influía en el ánimo de la gente que veía que el carnaval y el Pochó llegaba a su fin. En realidad no era solamente una apreciación literaria la que hacía Bartlet cuando afirmaba que el Pochó desataba sentimientos de tristeza entre la gente a la hora de su muerte. El ambiente de este ritual era por demás suficientemente elocuente y ejemplificativo, aunque las condiciones de la ritualidad fueran diferentes entre una época y otra.

Una vez que las llamas se extinguían en su totalidad el tambor dejaba de tocar y la gente asumía que el Pochó había muerto. En el piso solo quedaban cenizas y pedazos de objetos tirados, mientras que en el ambiente permanecía durante un largo rato el olor de las hojas quemadas. En esos momentos muchos jugadores se acercaban al sitio en el que se hallaban las cenizas y, con la ayuda de la capitana, se pintaban una cruz negra en la frente, con lo cual evidenciaban aun más el cierre de las actividades carnavalescas y el inminente paso hacia el tiempo de la cuaresma.

Nadie se iba, sin embargo, hasta no presenciar el último acto del ritual, el cual tenía un carácter totalmente humorístico y burlesco: cada año Juan carnaval dejaba un testamento a sus hijos del poblado, el cual todos deseaban escuchar para saber lo que les había heredado. De esta manera, el tiempo del Pochó en Tenosique finalmente llegaba a su término.

TESTAMENTO

Tenosique Tabasco a: 3 de marzo de 1987.

Siendo las 12 de la noche se da por abierto este testamento para heredar mi herencia a mis hijos, y para que no se peleen se los repartiré pulgada por pulgada. A mi hijo Poca [Luz] siendo el capitán del Pochó es el que se clavará la mayor parte, a ese le va a tocar 2 pulgadas, y al hermano Tucha una cuarta parte, y ha Locadio 2 centímetros de los grandes, y a los del Canal que son vecinos y vienen a visitarnos les daré a cada uno una cámara fotográfica para que sigan tomando muchas fotos, y para Don Julián el cajero le dejaré una oreja de palo, y para Doña Vidaura siendo mi hija la más pequeña le dejaré un millón de paciencia para que siga atendiendo a todos mis hijos del Pochó.

Y a mis mujeres que ya son viudas también se las trasmitiré para que se las repartan entre los que nombraré:

La de ojos claros para el Chicharrón.
La de ojos claros para Posensiano.
La de ojos claros para Shool
Y mi hija que tiene la cara como la Gari y que es la más veterana se la dejo a Beto la Tucha.

Ay hijos, con esta me despido y me voy con felicidad que para el otro [año] que viene les dejaré la otra mitad.

A T E N T A M E N T E

Se despiden de este año de carnaval, el pitero, el cajero, capitana de la casa, capitán de la danza y todos los jugadores que participaron, y que le dan por bueno el testamento de su padre Don Juan Carnaval 87 que se despide de sus hijos.

F I R M A

Juan Carnaval 87

De 1987 a la fecha algunos aspectos del ritual de muerte del Pochó han cambiado sensiblemente, aunque en el fondo considero que su campo de significación básico sigue estando vigente. En principio la hora de conclusión de los rituales se ha hecho coincidir con la del desfile de carros alegóricos, que inicia entre las seis y siete de la noche, por lo que la ceremonia final hoy no dura más allá de una hora. En segundo lugar, la danza se lleva a cabo en un sitio más o menos retirado de la zona central, lo cual influye notablemente tanto en la cantidad de gente que interviene en la recogida de los pasos como en la que participa en el ritual de muerte del Pochó. En tercer lugar, el rito asociado a la quema de Juan Carnaval no figura ya entre los actos de clausura, por lo cual la ceremonia final concluye cuando las cenizas del Pochó se han apagado totalmente. No obstante estas variaciones, en la última década el ritual de muerte del Pochó se ha verificado año tras año en la casa del señor José Corzo Reyes, quien, siendo un viejo jugador y conocedor de la danza, ha tratado de mantener vigente los tres actos fundamentales que normalmente se realizan de manera secuencial después de que la última danza asociada a la recogida de los pasos ha concluido: la comida ceremonial que se brinda a los jugadores; la realización de la danza de despedida del Pochó; y la quema de los atavíos de los jugadores en la hoguera. De esta manera, hoy se sigue garantizando la expulsión definitiva de todo poder maligno que haya quedado en el pueblo, después de ese largo periodo de juego implícito en el carnaval, lo cual es, a final de cuentas, el objetivo fundamental de los rituales de clausura del Pochó.

EPÍLOGO

El estudio que aquí he presentado surgió de un interés etnológico muy preciso, el cual se formó a partir de las investigaciones sobre la ritualidad indígena chontal que previamente había llevado a cabo en el área maya de Tabasco, y a raíz de los trabajos que durante los años noventa compartí con un grupo de antropólogos en torno a las danzas contemporáneas de conquista, así como en materia de antropología simbólica. Mi propósito fundamental era analizar y describir a profundidad un drama ritual que hoy tiene lugar en una región y en una población específica de la cuenca del Usumacinta, dentro del entramado de relaciones sociales en donde éste tiene lugar, así como en el marco de representaciones dancístico-teatrales del área a la que pertenece. Dado el enfoque teórico que seguí en el estudio, traté de desarrollar un análisis de carácter sincrónico que pudiera poner de manifiesto no sólo la estructura intrínseca de la representación como tal, sino el campo social en el que actualmente ésta adquiere sentido. En estos términos privilegié la interpretación de los hechos sociales en su dinámica cultural contemporánea, pues me interesaba indagar particularmente tanto la lógica de las representaciones mentales que la población hoy tiene respecto al Pochó, como los procesos festivos y rituales en los que éste se inserta.

Si bien el trabajo mantiene un diálogo permanente con la obra que Manuel Bartlet elaborara en 1926 ---y con otros documentos y testimonios posteriores---, no considero por ello haber desarrollado una investigación histórica sobre el Pochó y el carnaval de Tenosique a lo largo del siglo XX. Por el contrario, creo que mi investigación afortunadamente contó con una obra referencial que aportó datos fundamentales para elaborar de mejor manera las preguntas que guiaron el estudio, así como con un importante caudal de materiales etnográficos y documentales que me permitieron entender procesos de corta duración dentro de los límites planteados en el acontecer de la sincronía.

La visión que he presentado aquí sobre el Pochó y el carnaval de Tenosique es, por lo tanto, una primera lectura de un gran proceso festivo que era necesario analizar detalladamente en su contemporaneidad para poder continuar posteriormente con el estudio de otros dramas rituales asociados al complejo del tigre-jaguar y al ciclo de danzas de conquista que hoy existen dentro del área. Debido a que la mayoría de las representaciones del complejo dramático del tigre-jaguar forman parte de contextos carnavalescos que han sido indianizados, fue importante ahondar todo lo posible en el análisis de la estructura de esta celebración en Tenosique para poder comprender los diferentes niveles de significación que cada hecho ritual del carnaval, incluido el del Pochó, tiene en el marco de la celebración en su conjunto.

No obstante la tentación que la antropología mexicana ha creado entre los investigadores para abordar el estudio de las culturas indígenas bajo un enfoque mesoamericanista, en este trabajo traté de ser muy cauteloso al respecto para no llevar la investigación por los senderos de la explicación diacrónica, a partir de la cual se busca asociar indiscriminadamente el presente etnográfico con datos del

pasado indígena, sin pasar por una definición metodológica precisa que modere los términos de dicha asociación. Por el contrario, me interesaba destacar aquí sobre todo la anatomía y la fisiología del ritual contemporáneo, así como la ideología que subyace y fundamenta cada comportamiento vinculado al mismo, para poder obtener una idea más precisa del pensamiento que sustenta hoy la reproducción del Pochó.

Por el enfoque teórico que he asumido soy consciente de que en el trabajo he dejado abiertas numerosas preguntas e hipótesis sobre los antecedentes del Pochó, y que mis datos sólo pudieron lograr reconstruir parcialmente el proceso de reproducción del mismo a partir de 1926 ---afortunadamente en esta labor conté con materiales adecuados que me permitieron respaldar cada dato---. Me parece, sin embargo, que la tarea de seguir hurgando más atrás en el tiempo en torno a esta manifestación cultural requiere de una combinación más amplia de métodos y disciplinas ---pero sobre todo de datos duros y evidencias puntuales---, pues la comparación transhistórica de datos sin mucho rigor sólo ha permitido construir diferentes mitos sobre el pasado indígena del Pochó, llegando a plantear incluso posiciones extremas de carácter genético.

Después de esta investigación sabemos ya que el Pochó no fue una manifestación exclusiva ni de Tenosique ni del área del Usumacinta, sino que esta representación estuvo presente en Guatemala y el área peninsular de Yucatán (es decir, en gran parte del área maya) y que ésta fue reportada por distintos especialistas desde el siglo XIX. No sabemos todavía, sin embargo, cuales fueron sus características en dichos lugares ni tampoco si hablamos de una misma estructura dramática y ritual o de varios tipos de representación. Queda pues la tarea pendiente no sólo de profundizar en los antecedentes más remotos de esta interesante drama indígena, sino también en el de localizar y documentar aquellos otros que más recientemente han sido mencionados, aunque sea de manera lateral, por otros antropólogos, como los casos de Guatemala y Campeche a los que he aludido en uno de los capítulos de este texto.

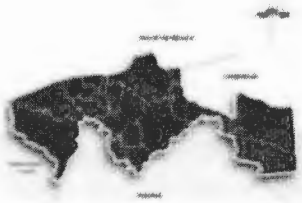
Finalmente, considero que si bien este documento explica en gran medida qué es el Pochó para lo habitantes contemporáneos de Tenosique, además de que da cuenta pormenorizada de su estructura dancística y ritual, por otra parte, deja abiertas varias vetas de reflexión que solamente van a poder ser abordadas y dilucidadas en tanto que contemos con mayor información del área o de otras representaciones del Pochó que aun subsistan. Por ejemplo, es necesario llegar a conocer más datos aún sobre la identidad de los cojós y las pochoveras, pues en ellos puede radicar una re-interpretación fundamental del drama. Ante tales interrogantes y, sobre todo, frente las nuevas necesidades de estudio que surgen a partir de esta investigación, acepto sin más consideraciones que este documento encierra tan sólo una primera visión del drama, la cual podría cambiar sustancialmente en tanto que posteriormente se logren obtener nuevos materiales etnográficos en otros contextos. Entrego, así, esta primera aportación con las advertencias necesarias del caso y con la satisfacción que me ha generado este

trabajo después de estar tanto tiempo en contacto con la población de Tenosique y sus alrededores.

ANEXO 1

TENOSIQUE: DE VILLA A CIUDAD

Entidad: 27 TABASCO
Municipio: 017
Clave Geoestadística: 270170001
Latitud: 17° 28' 15"
Longitud: 091°25' 35"
Altitud: 0020
Carta Topográfica: E15-D35
Tipo: Urbana



Nombre de Localidad	Nombre del Municipio	Categoría	Origen de Modificación
TENOSIQUE	TENOSIQUE	VILLA	CENSO DE 1900.
TENOSIQUE	TENOSIQUE	VILLA	CENSO DE 1910.
TENOSIQUE DE PINO SUAREZ (CAB.)	TENOSIQUE	CIUDAD	CENSO DE 1921.
			CAMBIO DE NOMBRE DE LA LOCALIDAD.
			CAMBIO DE CATEGORIA POLITICA.
TENOSIQUE DE PINO SUAREZ (CAB.)	TENOSIQUE	CIUDAD	CENSO DE 1930.
TENOSIQUE DE PINO SUAREZ (CAB.)	TENOSIQUE	CIUDAD	CENSO DE 1940.
TENOSIQUE DE PINO SUAREZ (CAB.)	TENOSIQUE	CIUDAD	CENSO DE 1950.
TENOSIQUE DE PINO SUAREZ (CAB.)	TENOSIQUE	CIUDAD	CENSO DE 1960.
TENOSIQUE DE PINO SUAREZ (CAB.)	TENOSIQUE	CIUDAD	CENSO DE 1970.
TENOSIQUE DE PINO SUAREZ (CAB.)	TENOSIQUE	CIUDAD	CENSO DE 1980.
TENOSIQUE DE PINO SUAREZ (CAB.)	TENOSIQUE	CIUDAD	BANDO DE POLICIA Y BUEN GOBIERNO DEL 28 DE ENERO DE 1989.
			AVALA LA CATEGORIA POLITICA.
TENOSIQUE DE PINO SUAREZ (CAB.)	TENOSIQUE	CIUDAD	CENSO DE 1990.
TENOSIQUE DE PINO SUAREZ (CAB.)	TENOSIQUE	CIUDAD	BANDO DE POLICIA Y BUEN GOBIERNO DEL 18 DE NOVIEMBRE DE 1995.
			AVALA LA CATEGORIA POLITICA.
TENOSIQUE DE PINO SUAREZ (CAB.)	TENOSIQUE	CIUDAD	CONTEO DE 1995.
TENOSIQUE DE PINO SUAREZ (CAB.)	TENOSIQUE	CIUDAD	BANDO DE POLICIA Y BUEN GOBIERNO DEL 25 DE FEBRERO DE 1998.
			AVALA LA CATEGORIA POLITICA.
TENOSIQUE DE PINO SUAREZ (CAB.)	TENOSIQUE	CIUDAD	CENSO DE 2000.

ANEXO 2

EVOLUCIÓN DEMOGRÁFICA DE TENOSIQUE 1900-2000

Evento Censal	Fuente	Total de Habitantes	Hombres	Mujeres
1900	CENSO	00001734	00000868	00000866
1910	CENSO	00001644	00000781	00000863
1921	CENSO	00001733	00000823	00000910
1930	CENSO	00002828	00001372	00001456
1940	CENSO	00003545	00001724	00001821
1950	CENSO	00004748	00002278	00002470
1960	CENSO	00006517	00003146	00003371
1970	CENSO	00011393	00000000	00000000
1980	CENSO	00016206	00008014	00008192
1990	CENSO	00023562	00011566	00011996
1995	CONTEO	00029134	00014147	00014987
2000	CENSO	00030042	00014574	00015468

FUENTE: http://mapserver.inegi.gob.mx/dsist/ahl2003/general2.cfm?clavegeo=290562

ANEXO 3

PROGRAMA DEL CARNAVAL 2006 DE TENOSIQUE

Consolidando nuestras y raíces y costumbres
Disfraces, comparsas y carros alegóricos
El carnaval más raro del mundo

H. Ayuntamiento Constitucional
de Tenosique 2004-2006
Dirección de DECUR-Municipal
Comité del Carnaval

Miércoles 18 de enero

13:00 hrs. Presentación a los medios de comunicación de las señoritas candidatas a reina del carnaval en la Casa del Estudiante Campesino

Jueves 19 de enero

19:00 hrs. Tradicional baile de harina por las calles de la ciudad y parque central

Sábado 21 de enero

19:00 hrs. Imposición de bandas a las candidatas a reina del carnaval Tenosique 2006 en el parque central
20:00 hrs. Verbena popular.

Domingo 22 de enero

10:00 hrs. Danza del Pochó y comparsas tradicionales (Blanquitos y Negritos), recorrido por las diversas calles de la ciudad.
11:hrs. Verbena popular en el parque infantil del Malecón.
14: 00 hrs. Presentación de la danza del Pochó en el parque central.

Sábado 18 de enero.

18:00 hrs. Presentación de documentales musicales en el parque central.

Domingo 29 de enero

10:00 hrs. Recorrido de la danza del Pochó por las calles de la ciudad.
11:00 hrs. Verbena popular en el parque infantil del Malecón.

14: 00 hrs. Presentación de la danza del Pochó en el parque central.
18:00 hrs. Concurso de la danza tradicional de Blanquitos, categoría infantil (escuelas) en el parque central.
21:00 hrs. Gran noche disco. Sonido Gabrich Móvil (D.J. Gabrich). Gimnasio municipal.

Jueves 2 de febrero.

17:00hrs. Concurso de la danza tradicional del Pochó infantil (escolar de 6 a 12 años) en el parque central.

Sábado 4 de febrero.

18:00 hrs. Primer cómputo de la reina de carnaval Tenosique 2006, en el parque central. Verbena popular con un grupo local en el parque central.

Domingo 5 de febrero.

10:00 hrs. Recorrido de la danza del Pochó por las calles de la ciudad.
11:00 hrs. Verbena popular en el parque infantil del malecón.
14: 00 hrs. Presentación de la danza del Pochó en el parque central.
18:00 hrs. Concurso de Toros de Petate en el parque central.
19:00 hrs. Verbena popular con la Charanga de Palizada, Campeche, en el parque central.

Miércoles 8 de febrero

18:00 hrs. Concurso de la danza tradicional de los Blanquitos (categoría libre) en el parque central.

Sábado 11 de febrero.

18:00 hrs. Segundo cómputo de la reina de carnaval Tenosique 2006, en el parque central. 19:00 hrs. Verbena popular con la actuación de un grupo local en el parque central.

Domingo 12 de febrero.

10:00 hrs. Recorrido de la danza del Pochó por las calles de la ciudad.
11:00 hrs. Verbena popular en el parque infantil del malecón.
14: 00 hrs. Presentación de la danza del Pochó en el parque central.
18:00 hrs. Concurso de disfraz Fachas categoría libre en el parque central.

Martes 8 de febrero

18:00 hrs. Concurso de comparsas estilizadas categoría infantil en el parque central.

Jueves 16 de febrero.

18:00hrs. Concurso de disfraz categoría libre en el parque central.

Sábado 18 de febrero.

21:00 hrs. Tercer cómputo, elección y coronación de la reina del carnaval Tenosique 2006, en el Centro de Convenciones, con la presentación del artista (Bailando por un sueño) Gabriel Soto, cantando, bailando y conduciendo el evento, acompañado del sonido Disco Black Panther.

Domingo 19 de febrero.

10:00 hrs. Recorrido de la danza del Pochó por las calles de la ciudad.
11:00 hrs. Verbena popular en el parque infantil del malecón.
14: 00 hrs. Presentación de la danza del Pochó en el parque central.
18:00 hrs. Concurso de disfraz Fachas categoría libre en el parque central.

Miércoles 22 de febrero

18:00 hrs. Concurso de comparsas tradicionales categoría libre en el parque central.

Viernes 24 de febrero.

18:00 hrs. Concurso de comparsas estilizadas categoría libre en el parque central.

Domingo 26 de febrero.

10:00 hrs. Recorrido de la danza del Pochó por las calles de la ciudad.
11:00 hrs. Verbena popular en el parque infantil del malecón.
14: 00 hrs. Presentación de la danza del Pochó en el parque central.
18:00 hrs. Desfile de carros alegóricos por la avenida principal y calle 28, acompañado de comparsas, disfraces, etc.
22:00 hrs. Gran baile popular en el Gimnasio Municipal con Manchy, el pequeño gigante de los teclados.

Lunes 27 de febrero.

19:00 hrs. Verbena popular en el parque central con la actuación del grupo Cañabar.

Martes 28 de febrero.

10:00 hrs. Recorrido de la danza del Pochó por las calles de la ciudad.

14: 00 hrs. Presentación de la danza del Pochó en el parque central.
18:00 hrs. Desfile de carros alegóricos por la avenida principal y calle 28, acompañado de comparsa, disfraces, etc.
21:00 hrs. Premiación a los ganadores de los diferentes concursos.
22:00 hrs. Grandioso baile popular en el Centro de Convenciones y cierre del carnaval Tenosique 2006, con el grupo del momento Tropirrollo, alternando con los Astros Latinos.

ÍNDICE DE GRÁFICOS, CUADROS, MAPAS Y FOTOS

19. Estructura del conflicto en el Pochó

20. Representación coreográfica del Pochó (C1 a C7)

21. El ciclo del Pochó

22. Ritos de clausura

23. Recogiendo los pasos (2006)

24. La muerte del Pochó (2006)

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

Acuña, René

El teatro popular en Hispanoamérica. Una bibliografía anotada, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979.

Adán, Élfego

"Las danzas de Coatetelco", *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología*, T.II, México, 1910.

Anónimo

"Primer Centenario de las Estudiantinas de Carnaval en Tabasco", en *Suplemento Cultural* del Diario *Novedades de Tabasco*, 19 de enero, Villahermosa, Tabasco, 1986. p.1

"Homenaje a Rafael Domínguez. De 'Tierra mía", en *Suplemento Cultural* del Diario *Novedades de Tabasco*, 19 de enero, Villahermosa, Tabasco, 1986 [1924]. p.2

"De 'Añoranzas del Instituto Juárez'. Parte final", en *Suplemento Cultural* del Diario *Novedades de Tabasco*, 19 de enero, Villahermosa, Tabasco, 1986. p.2

"Editorial. Tenosique sus Carnavales y la corrupción", en *La Voz del Pueblo*, 1 de enero, Tenosique de Pino Suárez, Tabasco, 1987. p. 2

"Reina", en *La Voz del Pueblo*, 1 de enero, Tenosique de Pino Suárez, Tabasco, 1987. p. 2

Diccionario de K´ekchi´-Español, Editorial Piedra Santa, Guatemala, 1979.

Atalli, Jacques

Historias del tiempo, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

Centro Nacional de Desarrollo Municipal

Enciclopedia de los Municipios de México. Estado de Tabasco. Tenosique, Gobierno del Estado de Tabasco y Centro Nacional de Desarrollo Municipal, México, 2000.
http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/tabasco/mpios/27017a.htm

Caro Baroja, Julio

El Carnaval (Análisis histórico-cultural), Taurus Ediciones, España, 1979.

La estación de amor (Fiestas populares de mayo a San Juan), *Taurus Ediciones, España,* 1979.

Cortés, Efraín
Viejos, cerros, cuevas y santos: el carnaval en Teotitlán del Valle, comunidad zapoteca del Valle de Oaxaca, Subdirección de Etnografía del Museo Nacional de Antropología, México, 2008. (Ms.)

Cox, Harvey
La fiesta de locos, Taurus Ediciones, Madrid, España1983 [1972].

Báez-Jorge, Félix
Los zoque-popoluca; estructura social, Instituto Nacional Indigenista, México, 1973.

Báez-Jorge, Félix y Fernando A. Loman
"Carnaval zoque de Ocotepec, Chiapas", en Revista *México Indígena*, Suplemento, 1984.

Báez-Jorge, Félix y Arturo Gómez
Tlacatecolotl y el diablo, Secretaría de Educación y Cultura del Gobierno del Estado de Veracruz, México, 1998.

Báez, Lourdes
"Los huehues y las fuerzas del 'mal': carnaval nahua poblano", en Amparo Sevilla (Coord.), *De carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, México, 2002. pp. 68-79

"Tiempo de ruptura, tiempo de desorden: el carnaval en una comunidad nahua de la Sierra Norte de Puebla", en *Dimensión Antropológica*, Año 7, Vol. 18, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2000.

Báez, Lourdes *et al.*
Los muertos en el carnaval otomí, Subdirección de Etnografía del Museo Nacional de Antropología, México, 2008. (Ms.)

Becquelin-Monod, Aurore y Alain Bretón
´´Le carnaval de Bachajón'' en *Jornal de la Societé des Americanistes*, T. LXII, París, 1973.

Bajtin, Mijail
La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Barral Editores, España, 1974.

Baqueiro Foster, Jerónimo

"El desarrollo musical de Tabasco", en Francisco J. Santamaría, *Antología folklórica y musical de Tabasco*, Gobierno del Estado de Tabasco, Biblioteca Básica Tabasqueña, Villahermosa, México, 1985 (1952). pp. 89-114

"Las estudiantinas", en *Suplemento Cultural* del Diario *Novedades de Tabasco*, 19 de enero, Villahermosa, Tabasco, 1986 [1952]. pp.1 y 4

Barrera Caraza, Estanislao
"Todos Santos y Santa Rosa entre los otomíes de El Zapote de Bravo", en *Tlacatl,* Revista de la Facultad de Antropología de la Universidad Veracruzana, Jalapa, México, 1991. pp. 25-41.

Bartlett, Manuel
El Pochó. Cojóes, Tigres y Pochoveras. Interesantes y curiosas costumbres tradicionales de Tenosique, Tabasco, Segunda Edición, Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, Tabasco, 1984 [1926].

El Pochó. Cojóes, Tigres y Pochoveras. Interesantes y curiosas costumbres tradicionales de Tenosique, Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, Villahermosa, Tabasco, s.f. [1926].

Beltrán Abad, Sandra del Carmen
Xantolo en Zontecomatlán, Cuadernos de Cultura Popular, Instituto Veracruzano de Cultura, Veracruz, México, 1998.

Berce, Yves-Marie
Fete et Révolte. Des mentalités populaires du XVIe au XVIIIe siécle, Hachette, París, 1976.

Berlin, Henrich
"Archeological Reconnaisance in Tabasco", *Current Reports, Num. 7, Carnegie Institution of Washington, Washington D.C., 1953. pp. 102-135*

Beutler, Gisela
"La historia de Carlomagno o los doce Pares de Francia", *La historia de Fernando y Alamar. Contribución al estudio de las danzas de moros y cristianos en Puebla*, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, Stuttgart, 1984: 23-28.

Boiles, Charles
"Síntesis y sincretismo en el carnaval otomí", *América Indígena*, v. XXXI, no. 3:535-563, México, 1971.

Burke, Peter
La cultura popular en la Europa moderna, Alianza Universidad, España, 2005.

Bonfiglioli, Carlo
"Notas etnográficas y primer análisis de dos danzas de curación tarahumaras: las raspas de jícuri y de bacanoa en la 'región del Concho'", *XXIV Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, Tepic, 1996. (Ms.)

El complejo ritual del baile del tigre en la Costa Chica, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México, 1995. (Ms.)

La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca. Un estudio de contexto y sistema en la antropología de la danza, Tesis doctoral, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, México, 1998.

La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachistlahuaca, Cultura Universitaria, Serie Ensayo 78, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2004.

Bonfiglioli, Carlo y Fausto Di Bella
El carnaval de Tila. Informe de trabajo de campo, Escuela Nacional de Antropología e Historia-École des Hautes Études en Ciences Sociales, México-París, 1992 (Ms.).

Bretón, Alain
Bachajon. Contribution á l'étude de l´organisation socioterritoriale et de l´habitat dans une communité indiene du Chiapas (Mexique), Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1977.

Rabinal Achi. Un drame dynastique maya du quinziéme siécle, Sociedad de Americanistes, Société d´ethnologie, Nanterre, 1994.

Brisset, Demetrio,
Representaciones rituales hispánicas de conquista, Departamento de Historia de la Comunicación Social, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1988 (Colección Tesis Doctorales, 443/88).

Camacho, Gonzalo y María Eugenia Jurado
"Cuando la muerte danza: la danza de los huehues en la huasteca hidalguense", en Jesús Ruvalcaba (Coord.), Nuevos aportes al conocimiento de la Huasteca, CIESAS, México, 1998.

Camposeco Vera, Wenceslao
"Los carnavales de Tenosique", en Suplemento *Novedades en la Cultura*, diario Novedades de Tabasco, 1 de febrero, Villahermosa, Tabasco, 1987 [Originalmente publicado en la revista *Tabasco*, en la ciudad de México, 1944]. p.8

Caillois, Roger
"El hombre y lo sagrado", Fondo de Cultura Económica, México, 1984 (1942).

Caro Baroja, Julio
El Carnaval (Análisis histórico-cultural), Taurus Ediciones, España, 1979.

La estación de amor (Fiestas populares de mayo a San Juan), *Taurus Ediciones, España,* 1979.

El estío festivo. Fiestas populares del verano, Taurus Ediciones, Madrid, 1984 (La otra historia de España, 10)

Centro Nacional de Desarrollo Municipal
Enciclopedia de los Municipios de México. Estado de Tabasco. Tenosique, Gobierno del Estado de Tabasco y Centro Nacional de Desarrollo Municipal, México, 2000.
http://www.e-local.gob.mx/work/templates/enciclo/tabasco/mpios/27017a.htm

Cox, Harvey
La fiesta de locos, Taurus Ediciones, España, 1983.

Croda, Rubén
"Los 'diablos'. Pisaflores, Ixhuatlán de Madero", Amparo Sevilla (Coord.), *De carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, México, 2002. pp. 110-114

"*Ntëni*: Carnaval otomí. Santa María Apipilhuasco, Ixhuatlán de Madero", Amparo Sevilla (Coord.), *De carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, México, 2002. pp. 115-130

"Los 'mecos' ", Amparo Sevilla (Coord.), *De carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, México, 2002. pp. 131-145

"Los 'viejos'. Xiloxuchitl, Tantoyuca", Amparo Sevilla (Coord.), *De carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, México, 2002. pp. 206-220

Crumrine, N. Ross
El ceremonial de Pascua y la identidad de los mayos de Sonora, Instituto Nacional Indigenista, Serie de Antropología Social, No. 31, México, 1974.

Da Matta, Roberto
Carnavais, Balandros e Herois, Para uma Sociología de Dilema Basileiro, Rió de Janeiro, Zahar Editores, Brasil, 1979 [Carnavales, Balandros y héroes, Fondo de Cultura Económica, México, 2002].

De la Vorágine, Santiago
La leyenda dorada, Vol. 1., Alianza Editorial, Madrid, 1984.

La leyenda dorada, Vol. 2., Alianza Editorial, Madrid, 1990.

De Vos, Jan
La paz de Dios y del Rey. La conquista de la selva Lacandona (1525-1821), Fondo de Cultura Económica, México, 1991 (1980).

Oro verde. La conquista de la Selva Lacandona por los madereros tabasqueños, 1822-1949, Fondo de Cultura Económica-Instituto de Cultura de Tabasco, México 1994 (1988).

Díaz Gómez, David
"El carnaval de San Fernando. Donde los diablos hacen de las suyas", México Desconocido, núm. 180, México, 1992. pp. 42-43

Díaz Muñoz, Ricardo
El carnaval, gran fiesta de la sensualidad, Editorial Posada, México, 1976.

Domínguez, Rafael
"El carnaval", en *Suplemento Cultural* del Diario *Novedades de Tabasco*, 19 de enero, Villahermosa, Tabasco, 1986 [1924]. pp. 2 y 4

"El carnaval", en *Tierra Mía*, Cía. Editora Tabasqueña, Tabasco, 1949.

Durkheim, Emile
Las formas elementales de la vida religiosa, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2003.

Duvignaud, Jean
El sacrificio inútil, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, México, 1979, (1967).

Espectáculo y sociedad, Editorial Tiempo Nuevo, Venezuela, 1970.

Eco, Umberto, V.V. Ivanov y Mónica Rector
¡Carnaval!, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

Eco, Humberto
"Los marcos de la 'libertad' cómica", en Umberto Eco, V.V. Ivanov y Monica Rector, *¡Carnaval!,* Fondo de Cultura Económica, México, 1984. pp. 9-20

Editora Municipal de Emiliano Zapata, Tabasco
Testimonios culturales de Tabasco, H. Ayuntamiento Constitucional (1983-1985), Emiliano Zapata, Tabasco, México, 1983.

Espino, Edith e Isolda Rendón
El son huasteco ayer y hoy en el carnaval de San Bartolo Tutotepec, Hidalgo, Tesina para obtener el título de ejecutante de danza folklórica, Escuela Nacional de Danza Folklórica, México, 1994.

Fernández Ledesma, Gabriel
Carnaval en Huejotzingo, EOSA, Editorial FOCET, México, 1986.

Fernández de Oviedo y Valdez, Gonzalo
Historia General y Natural de Indias, Ed. y estudio preliminar de J. Pérez Tudela Bueso, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1959.

Flanes, Veronique
Viviré si Diós quiere, Instituto Nacional Indigenista, México, 1973.

Foster, George M.
Cultura y conquista. La herencia española de América, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1962 (1960).

Gaignebet, Claude
El carnaval. Ensayos de mitología popular, Editorial Alta Fulla, Barcelona, 1984.

Galinier, Jacques
La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto Nacional Indigenista, México, 1990.

García Franco, Marco y Pedro Reyes
"*Nëni*: Carnaval otomí. Ixtoloya, Pantepec", Amparo Sevilla (Coord.), *De carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, México, 2002. pp. 80-94

Gaytán, Carlos
Diccionario mitológico. Dioses, semidioses y héroes de la mitología universal, Ed. Diana, México, 1971 [1965].

Gil y Sáenz, Manuel
"Breves noticias de las costumbres indígenas del país", en *Compendio histórico-geográfico y estadístico del estado de Tabasco*, Gobierno del Estado de Tabasco, México, 1979. pp. 213-218

Gómez, Rafael, Manuel Gómez, Pablo Gómez y Guillermo Rodríguez
Sle´ulab´il b´a stojolil. K´umal tojol-ab´al, Gobierno del Estado de Chiapas, Servicios Educativos para Chiapas, Chiapas, 2000.

González Martínez, Juan José
"La Danza del ´Pochó´", en el Semanario *La Zona Luz*, Danzas Indígenas, 18 de julio de 1998, Villahermosa, Tabasco.

González Torres, Yólotl
Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica, Ediciones Larousse, México, 1991.

Gossen, Gary H.
Los chamulas en el mundo del Sol, Instituto Nacional Indigenista, Colección Antropología Social, México, 1974.

Guemes, Román
"Xantolo", en Una caricia a la tierra: danzas y bailes de Veracruz, Gobierno del Estado de Veracruz, Universidad Veracruzana, México, 1991.

El carnaval en la Huasteca, Inédito, s.f., ms.

Grimes, Ronald L.
Símbolo y conquista. Rituales y teatro en Santa Fe, Nuevo México, Fondo de Cultura Económica, México, 1981 (1976).

Gutiérrez Estévez, Manuel
"Carnaval, cuaresma y vida cotidiana en la tradición hispánica", en *Folklore Americano*, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, No. 48, julio-diciembre, México, 1989.

Heiras, Carlos Guadalupe
"*Lakh kamant*: Carnaval tepehua. Chintipán, Tlachichilco", Amparo Sevilla (Coord.), *De carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, México, 2002. pp. 96-109

Heers, Jacques
Carnavales y fiestas de locos, Ed. Península, Barcelona, 1988.

Henríquez, Patricia
"Oralidad y teatralidad en el Popol Vuh", en *Acta Literaria*, No. 28, Concepción, 2003. pp. 45-62
[on line] [citado 2 de octubre 2008] Disponible en la World Wide Web: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482003002800005&lng=es&nrm=iso>.ISSN 0717-6848

Hernández-Díaz, Jorge y Graciela C. Ángeles
Carnavales en la Mixteca. Entre el culto a la fertilidad y el festejo católico, CONACULTA-Instituto de Investigaciones Sociológicas de la UABJO, Oaxaca, México, 2005.

Hernández Guzmán, Petul
Carnaval en Tenejapa: una comunidad tzeltal de Chiapas, CIESAS, México, 2006.

Hernández, Maricela
La concepción de la muerte entre los otomíes y tepehuas serranos de la huasteca veracruzana. Creencias y ritos funerarios, un estudio comparativo, Tesis de Licenciatura en Antropología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2002.

Hipólito, Enrique y Marco Antonio Vásquez
"Antiguas Historias Sagradas y Ceremonias de los Chontales de Tamulté de las Sabanas, Tabasco, México", en *Oralidad. Anuario para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe*, Oficina Regional de Cultura de la UNESCO para América Latina y el Caribe, ORCALC, La Habana, 1991. pp. 65-68

Hita, Arcipreste de
Libro del buen amor, Ediciones Ateneo, México, 1972.

Horcasitas, Fernando
Teatro náhuatl I. Épocas novohispana y moderna, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.

Ichon, Alain
La religión de los totonacas de la sierra, Instituto Nacional Indigenista, Col. SEP-INI, No. 16, México, 1973.

Iffland, James
De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda, Ed. Iberoamericana, Madrid, España, 1999.

Incháustegui, Carlos
Las márgenes del Tabasco chontal, Instituto de Cultura de Tabasco, Gobierno del Estado de Tabasco, Villahermosa, 1987.

Instituto Lingüístico de Verano
Diccionario ch´ol-español-ch´ol, Vocabularios indígenas 21, ILV, Distrito federal, México, 1978.

Diccionario de chontal de Tabasco, ILV, México, 1997.

Instituto Nacional de Estadística e Informática
División Territorial del Estado de Tabasco, de 1810-1995, INEGI, Aguascalientes, México, 1997.

Anuario Estadístico. Tabasco, INEGI, Aguascalientes, México, 2005a.

Mujeres y hombres en Tabasco, INEGI, Aguascalientes, México, 2005b.

Instituto Nacional Indigenista
Música de los pueblos mayas (Belice, El Salvador, Guatemala, Honduras y México), 1993-Año Internacional de los Pueblos Indígenas. Una Nueva Alianza, Vol. I, Fonograma y folleto producido por el INI, México, 1994.

Ivanov, V.V.
"La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares", en Humberto Eco, V.V. Ivanov y Mónica Rector, *¡Carnaval!*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984. pp. 21-47

Jakobson, Roman
"El lenguaje en relación con otros sistemas de comunicación", *Nuevos ensayos de lingüística general*, Siglo XXI Editores, México, 1976 (1971). pp. 97-110.

Jakobson, Roman y Morris Halle
Fundamentos del lenguaje, Ayuso, Madrid, 1973 (1956).

Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (Coordinadores)
Las Danzas de Conquista. I México contemporáneo, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Jáuregui, Jesús y Johannes Neurath (Coordinadores)
Flechadores de estrellas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2003.

Jurado, María Eugenia
Xantolo, el retorno de los muertos, Conaculta, FONCA, Jaiser Editores, México, 2001.

Laughlin, Robert M.
Mol cholobil k´op ta sotz´leb. El gran diccionario tzotzil de San Lorenzo Zinacantan, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 2007.

Leach, Edmund
Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social, Siglo XXI Editores, Madrid, 1978 (1976).

Leroi-Gourhan, André
El gesto y la palabra, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971 (1964-1965).

Lévi-Strauss, Claude
El pensamiento salvaje, Fondo de Cultura Económica, México, 1964 (1962).

Mitológicas. I. Lo crudo y lo cocido, Fondo de Cultura Económica, México, 1968 (1964).

"La organización dualista", *Las estructuras elementales del parentesco*, Editorial Paidos, Biblioteca de Psicología Social y Psicología, 44, Buenos Aires, 1969 (1949). pp. 109-124

Antropología estructural. Mito, sociedad y humanidades, Siglo XXI Editores, México, 1979.

La vía de las máscaras. Edición revisada, aumentada y prolongada por tres excursiones, Siglo XXI Editores, México, 1981 (1979).

Loi, Manuela
Los componentes de la transgresión. Un análisis comparativo entre los chores zoques de Chiapas y los judío coras de Nayarit, Subdirección de Etnografía del Museo Nacional de Antropología, México, 2008. (Ms.)

López Austin, Alfredo
Juegos rituales aztecas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1967.

Los mitos del Tlacuache, Alianza Editorial, México, 1990.

López, Hilario y Beatriz Parizot Wolter
"Carnaval en Tenosique", en *Revista México Desconocido*, No. 288, febrero, México, 2001. Versión electrónica:
http://www.mexicodesconocido.com.mx/espanol/cultura_y_sociedad/fiestas_y_tradiciones/detalle.cfm?idcat=3&idsec=15&idsub=60&idpag=1133

López, Renato Alberto
"Cada vez más migrantes de Centroamérica usan Tenosique de trampolín para ir a Estados Unidos", Diario *La Jornada*, 19 de marzo, México, 2006. http://www.jornada.unam.mx/2006/03/19/037n1est.php

Maldonado, Daniela
"En el umbral: tanatopraxis contemporánea", en Andrés Ciudad Ruíz *et al.*, *Antropología de la eternidad. La muerte en la cultura maya*, Sociedad Española de Estudios Mayas-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005. pp. 457-472

Malpica H., Trinidad
"Carnaval", en *La voz del estudiante*, Órgano de la Asociación de Estudiantes Libres del Instituto "Juárez", 2ª Época, No. 12, febrero 1, Villahermosa, Tabasco, 1932. p.2

Marion, Marie-Odile
Identidad y ritualidad entre los mayas, Instituto Nacional Indigenista, México, 1994 (Fiestas de los Pueblos Indígenas).

Martínez Terán, Flavio
"La Fiesta de Muertos entre los teenek y los nahuas de San Luis Potosí, Santa María Picula, Tamazunchale", Amparo Sevilla (Coord.), *De carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, México, 2002. pp. 197-204

Maurer, Eugenio
Los tzeltales, Centro de Estudios Educativos, A.C., México, 1983.

Mauss, Marcel
Sociología y antropología, Editorial Tecnos, Madrid, España, 1979.

Medina, Andrés
"El carnaval de Tenejapa", en *Anales, 1964*, Sobretiro, Tomo XVII, México, 1965.

Mendoza, Blanca C.
Fiestas de carnaval: Tenosique. Registro de festejos tradicionales, Subdirección de Cultura Popular del DIF-Tabasco, Villahermosa, Tabasco, junio de 1986. (Ms.)

Millet Cámara, Luis
"El carnaval entre los antiguos yucatecos" en *I´naj. Revista de divulgación del patrimonio cultural de Yucatán*, No. 10, junio, Mérida, Yucatán, 1999. pp. 28-32

Miranda, Refugio
"'Cuanegros'. Yahualica", Amparo Sevilla (Coord.), *De carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, México, 2002. pp. 176-184

Momprade, Electra L. y Tonatiuh Gutiérrez
Historia general del arte mexicano. Danzas y bailes populares, tomo I, Editorial Hermes, Barcelona, 1981.

Montenegro, Jorge
"Judea. Congregación Quintero, Mante", Amparo Sevilla (Coord.), *De carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, México, 2002. pp. 169-170

"Marotas. Congregación Fortines, Antiguo Morelos", Amparo Sevilla (Coord.), *De carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, México, 2002. pp. 171-174

Montoya, José de Jesús
Atla: etnografía de un pueblo náhuatl, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1964.

Morales Viramontes, María Cristina
"Día de muertos en la Huasteca de Hidalgo", en *Boletín del INAH*, Nueva Época, 6, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1985. pp. 5-9

Münch, Guido
Etnología del Istmo Veracruzano, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983.

Una semblanza del carnaval de Veracruz, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005.

Navarrete, Carlos
"Prohibición de la danza del Tigre en Tamulté, Tabasco en 1631", *Tlalocan: Revista de Fuentes para el Conocimiento de las Culturas Indígenas de México*, Vol. VI, Num. 4, México, 1971. pp. 374-376

Núñez, Patricia
El carnaval y la historia social de Autlán, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Jalisco, México, 2006.

Ochiai, Kasuyasu
"Revuelta y renacimiento: una lectura cosmológica del carnaval tzotzil", en *Estudios de Cultura Maya*, Vol. 15, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, México, 1984. pp. 207-223

Cuando los santos vienen marchando. Rituales públicos intercomunitarios Tzotziles, Universidad Autónoma de Chiapas, San Cristóbal de las Casas, 1985.

Olivera, Mercedes
Las danzas y fiestas de Chiapas. Catálogo Nacional de Danzas, Vol. 1, Fondo Nacional para el Desarrollo Nacional de la Danza Popular Mexicana, México, 1974.

Ortiz Padilla, Alejandro
Una aproximación al origen del chinelo: su danza y su música, CONACULTA-Instituto de Cultura de Morelos, México, 2007.

Ortiz, Roosvelt
"La Danza del Pochó", en *Revista Bit*, 1ª y 2ª partes, Tabasco, s.f.

Osorio Cruz, Alberto
"Los ´mecos' ", Amparo Sevilla (Coord.), *De carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, México, 2002. pp. 146-158

Ozouf, Mona
La Fête révolutionnaire, 1789-1799, Gallimard, Paris,1976.

Pérez, Benjamín
El chontal de Tucta, Gobierno del estado de Tabasco, Villahermosa, México, 1985.

Pérez, Benjamín y Santiago de la Cruz
Diccionario chontal-español, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1998.

Pérez Suárez, Tomás
"El Pochó: una danza indígena bailada por ladinos en Tenosique, Tabasco", en Carlos Navarrete y Carlos Álvarez (eds.), *Antropología, historia e imaginativa. En homenaje a Eduardo Martínez Espinosa*, Gobierno del Estado de Chiapas, Consejo Estatal de Fomento a la Investigación y Difusión de la Cultura, DIF-Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura, Chiapas, 1993. pp. 237-271 (Serie Antropológica).

"El dios del maíz en Mesoamérica", en Revista *Arqueología Mexicana. El maíz*, Vol. V, No. 25, mayo-junio, Ed. Raíces, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1997. pp. 44-55

"El Pochó: una danza de carnaval en Tenosique, Tabasco", en Revista *Arqueología Mexicana*, Vol. XI, No. 61, mayo-junio, Ed. Raíces, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2003. pp. 62-67

"El descubrimiento de Palenque, la danza de *El Pochó* y la recreación de un viejo mito escatológico mesoamericano, en *Culto funerario en la sociedad maya. Memoria de la Cuarta Mesa Redonda de Palenque*, Rafael Cobos (Coord.), Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2004. pp. 485-516

Pompa y Pompa, Antonio
"Calendarios litúrgicos en México", en Arturo Warman, *Calendario de fiestas y ferias populares*, Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM, México, 1969. pp. 5-29

Pozas, Ricardo
Chamula, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Clásicos de la Antropología, México, 1987 [1977].

Priego, Jorge
"Historia de la danza de ´El Caballito Blanco´", en Diario *Novedades de Tabasco en la Cultura*, Segunda época, Num. 10, 10 de marzo, Villahermosa, Tabasco, 1985.

"La batalla de Centla y la danza de 'el caballito blanco' ", en Diario *Novedades de Tabasco en la Cultura*, marzo 10, Villahermosa, Tabasco, 1985. pp. 1 y 4.

"La danza de ´Los Blanquitos´ de Tenosique", en Diario *Novedades de Tabasco en la Cultura*, Villahermosa, Tabasco, enero 26, 1986. pp. 1 y 4.

"Danza de El gigante Goliat", en Diario *Novedades de Tabasco en la Cultura*, Villahermosa, Tabasco, noviembre 15, 1986. pp. 8.

"El caballito", en Diario *Novedades de Tabasco en la Cultura*, Villahermosa, Tabasco, noviembre 15, 1987. pp. 2, 3 y 8.

El zapateo tabasqueño, Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, México, 1989.

Propp, Vladimir
Morfología del cuento, Editorial Fundamentos, Madrid, 1977 (1928).

Las raíces históricas del cuento, Editorial Fundamentos, Madrid, 1974 (1946).

Quiroz, Haydee
Carnaval y la historia social de Autlán, Universidad de Guerrero, México, 2006.

Carnaval en México: abanico de culturas, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, México, 2002.

Ramírez, Druso
Monografía del municipio de Tenosique, Tabasco, Tenosique, Tabasco, ms., s.f.

Tenosique... tiempo atrás, sin datos editoriales, Villahermosa, Tabasco, 2006.

Ramírez, José Felipe
Carnaval de Tenosique. Origen y desarrollo, edición mimeografiada por el H. Ayuntamiento de Tenosique, Coordinación de Turismo Municipal, Tenosique, Tabasco, s/f.

Ramírez, Maira
Estudio etnocoreográfico de la Danza de Conquista de Tlacoachistlahuaca, Guerrero, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2003.

Ramos Castañeda, Nidia, Pantaleón Darío Luis y Ernesto Ramos Rodríguez
El Xontolo de Huautla: rituales de vida y muerte en la Huasteca hidalguense, Instituto Hidalguense de Cultura, Pachuca, México, 1992.

Rector, Mónica
"El código y el mensaje del carnaval: 'Escolas-de-samba' ", en Humberto Eco, V.V. Ivanov y Mónica Rector, *¡Carnaval!,* Fondo de Cultura Económica, México, 1984. pp. 48-189

Reifler Bricker, Victoria
Humor ritual en la altiplanicie de Chiapas, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 (1973).

El cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas, Fondo de Cultura Económica, México, 1989 (1981).

The Indian Christ, the Indian King: The Historical Substrate of Maya Mith and Ritual, University of Texas Press, Austin, 1981.

Remi, Siméon
Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana, Editores Argentina, Argentina, 1977.

Reyes, Luis
Pasión y muerte del cristo sol. Carnaval y cuaresma en Ixcatepec, Jalapa, Universidad Veracruzana, Veracruz, México, 1960.

Reynaud, Georges

El varón de Rabinal. En Historia de la Literatura de la América Central, por Leonardo Montalbán, T. I, Época indígena, San Salvador, 1929-marzo, 1930.

"Apéndice" (1928), en *Teatro indígena prehispánico (Rabil Achí)*, Biblioteca del estudiante Universitario, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1979.

Ricard, Robert
"Contribution a l'étude des fêtes de 'Moros y Cristianos' au Mexique", *Journal de la Société des Américanistes,* París, N. S., vol. XXIV, núm. 1, 1932. pp. 51-84.

La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 (1947).

Rivera, Leticia
La preservación del arte integral en la cultura popular, Instituto de Cultura de Tabasco, junio 6, Villahermosa, Tabasco, 1986. (Ms.)

"Leyendas de Tamulté de las Sabanas", en *Cultura Sur*, Año 1, Vol. 1, Número 2, julio-agosto, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Programa Cultural de las Fronteras, México, 1989. pp. 25-28

Rivera Farfán, Carolina
"El carnaval de Ocozocuautla", en *Revista del la Investigación y Difusión de la Cultura*, Chiapas, 1991. pp. 27-33

Rodhe, Teresa E.
Tiempo sagrado, Editorial Planeta, México, 1990.

Romero, Javier
"El carnaval de Oruro. Espacios sociales, apropiaciones y alternancias", en *Revista de la Fundación del Banco Central*, No. 14, La Paz, Bolivia, 2001.

Rubio, Miguel Ángel y Andrés Ortiz
"Dinámica estructural de dos complejos festivos: la Tuburada y el Carnaval", en Jesús Jáuregui *et al.* (Coords.), *Edmund Leach. In Memoriam*, Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México, 1996. pp. 205-230

Rubio, Miguel Ángel
Documentos sobre el carnaval en Tabasco, Vols. 1, 2 y 3, Archivo personal, 1987-2006 (Ms.).

Relaciones estructurales entre cuatro carnavales de Tabasco, ponencia presentada en la Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, celebrada en la Ciudad de México, entre agosto y octubre de 1987. (Ms.)

Historia y etnografía de la fiesta en México, Instituto Nacional Indigenista, México, 1994.

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

"David y Goliat: el eterno conflicto entre el bien y el mal", en Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996a. pp. 119-144

"El caballito blanco: una interpretación no-verbal de la victoria española", en Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996b. pp.229-254

Entre la épica, el drama y la historia: versiones chontales de la conquista de México, 2006. (Ms.)

Ruz, Mario Humberto
Un rostro encubierto. Los indios del Tabasco colonial. Historia de los pueblos indígenas de México, Centro de Investigaciones y Estudios en Antropología Social-Instituto Nacional Indigenista, México, 1994.

"Paisajes entre ríos", en *El Magnífico Señor Alonso López, Alcalde de Santa María de la Victoria y Aperreador de Indios (Tabasco, 1541)*, Mario Humberto Ruz (Coord.), Universidad Nacional Autónoma de México y Plaza y Valdez Editores, México, 2000.

"Vidas y muertes plurales. Thanatos y Comunitas en el mundo maya contemporáneo", en Rafael Cobos (Coord.), *Culto funerario en la sociedad maya. Memoria de la Cuarta Mesa Redonda de Palenque*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2004. pp. 549-568

"´Cada uno con su costumbra´. Memoria y olvido en los cultos funerarios contemporáneos", en Andrés Ciudad Ruíz *et al., Antropología de la eternidad. La muerte en la cultura maya*, Sociedad Española de Estudios Mayas-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2005. pp. 531-548

"Caracoles, dioses, santos y tambores. Expresiones musicales de los pueblos mayas", en *Dimensión Antropológica*, Vol. 4, junio-septiembre, INAH, México, 1995.

Sánchez, María Eugenia
El carnaval en los Altos de Chiapas, Subdirección de Etnografía del Museo Nacional de Antropología, México, 2008, ms. p. 16

Santamaría, Francisco
Antología folklórica musical de Tabasco. Arreglo y estudio musical de Jerónimo Baqueiro Foster, Gobiernos del Estado de Tabasco, Villahermosa, Tabasco, 1985 [1952].

Sauret, Guillermo
Carnavales de ayer, Villahermosa, Tabasco, ms., s.f.

Sholes France V. y Roys Ralph L.
Los chontales de Acalan-Tixchel, edición castellana de M. H. Ruz, trad. de M. H. Ruz y R. Vega, CIESAS-UNAM, IIF, Centro de Estudios Mayas, México, 1996 [1948].

Soustelle, Jacques
La vida cotidiana de los aztecas en la víspera de la conquista, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

Sten, María
Vida y muerte del teatro náhuatl, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1982 [1974].

Sten, María y Germán Viveros (Coords.)
Teatro náhuatl II. Selección y estudio crítico de los materiales inéditos de Fernando Horcasitas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.

Tanaka, Kyoko
Días de muertos en la Huasteca hidalguense, Tesina, Universidad de Kobe para Estudios Extranjeros, Kobe, 1995.

Tapia Santamaría, Jesús
"El carnaval de Ocumicho", en Fiestas religiosas en el Bajío zamorano y el área purépecha, El Colegio de Michoacán, México, 1991.

Thompson, Eric
Historia y religión de los mayas, Siglo XXI, México, 1975 (1970).

Tepate Rubicell, Alejo
Cambio y continuidad en el juego maya del Pochó en el siglo XX (1926-2000), documento impreso en Tenosique, Tabasco, s.f.

Tenosique. Una mirada al pasado reciente, documento mimeografiado en Tenosique, s/f.

Tovar, María Elena
"Cohuinás y Shores, carnaval de Ocozocuautla", Integración, Año 4, vol. II, núm. 15, México, noviembre-diciembre, 1987. pp. 15-18

Turner, Víctor
"Prólogo", Ronald L. Grimes, en *Símbolo y conquista. Rituales y teatro en Santa Fe, Nuevo México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981 (1976). pp . 9-11.

"Entre lo uno y lo otro: periodo liminar en los 'Rites de passage' ", *La selva de los símbolos*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1980 (1967). pp. 103-123.

"Mito y símbolo, *Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales*, vol. 7, Aguilar Ediciones, Madrid, 1975 (1968). pp. 150-154.

Uriel del Carpio, Carlos
"Notas sobre los ch´oles y el carnaval de Tila", en *Memorias del Primer Encuentro de Intelectuales Chiapas-Guatemala*, Gobierno del Estado de Chiapas, México, 1990.

"La fiesta del carnaval entre dos grupos indígenas de México", en *Anuario 1992 del Instituto Chiapaneco de Cultura*, Gobierno del Estado de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura, Chiapas, 1992.

Uriel del Carpio, Carlos y Miguel Lisbona Guillén
El carnaval de Ocotepec. Descripción y análisis, Ponencia presentada en la Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, celebrada en Tuxtla Gutiérrez, agosto, Chiapas, 1991.

Urrutia Burelo, Julián
Estudiantinas de antaño, Villahermosa, Tabasco, ms., s.f.

Van Gennep, Arnold
Manuel de Folklore Francais Contemporain, t.I, III, Picard, Paris, 1947.

Varios
Cuerpos de maíz: danzas agrícolas de la Huasteca, Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Conaculta, México, 2000.

Voces y cantos. Carnaval de Río Sucio, Edición de la Junta del Carnaval 1995, Colombia, 1995.

Vázquez Santa Ana, Higinio y J. Ignacio Dávila Garibi
El carnaval, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1931.

Valverde Valdés, María del Carmen
Balam. El jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004.

Van Brekhoven, Laura
La tradición oral de los yokoyinik 'ob de Tamulté. Costumbres, creencias, cuentos y continuidad, Tesis de Maestría, Universidad de Leiden, Holanda, 1995. (Ms.)

Van Gennep, Arnold
Les rites de passage, Mouton and Co. and Maison des Sciences de l'Homme, Suiza, 1969 (1909) (5ª. reedición).

Vázquez Santana, Higinio y J. Ignacio Dávila Garibi
El carnaval, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1931.

Velásquez Hernández, Emilia
"El carnaval popoluca: un ritual para recrear el orden social comunalista", en *Territorios fragmentados, Estado y comunidad indígena en el Istmo Veracruzano*, Publicaciones de la Casa Chata, CIESAS, México, 2006.

Villela, Samuel
Guerrero: el pueblo del jaguar, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2005.

Viqueira, Juan Pedro
¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

Vogt Z., Evon
Ofrendas para los dioses, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

Wachtel, Nathan
"La vision des vaincus: la Conquête espagnole dans le folklore indigène", *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, XXII, 3, París, 1967. pp. 554-585

Warman, Arturo
La danza de moros y cristianos, Secretaría de Educación Pública, México, 1972 [1968]. (Sep-Setentas, 46)

Williams, Roberto
"Carnaval en la huasteca veracruzana", *La palabra y El hombre*, No. 15, Universidad Veracruzana, Jalapa, México, 1960.

Danzas y andanzas, Gobierno del Estado de Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura, México, 1997.

"El Pochó, singular Danza Olmeca", en *Revista México Desconocido*, México, 1980. pp. 47-50

Wunenburger, J.-J.
La fete, le jeu et la sacre, Éditions Universitaries, Paris, 1977.

Páginas Web
Tenosique.com. *La Danza del Pochó*.
http://www.tenosique.com/?cat=19

INEGI. *Datos demográficos sobre Tenosique*.
http://mapserver.inegi.gob.mx/dsist/ahl2003/general2.cfm?clavegeo=290562

INEGI. *Localidades de Tenosique*.
http://mapserver.inegi.gob.mx/dsist/ahl2003/map_municipio.cfm