



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

El sistema dancístico del Gran Nayar: coras y huicholes

Maira Isela Ramírez Reynoso

Tesina de Maestría en Ciencias Antropológicas

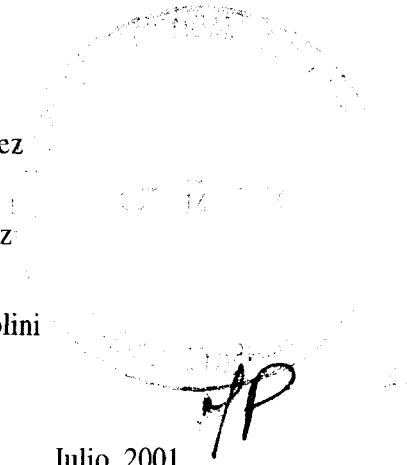
Director: Dr. Roberto Varela Velázquez

Asesores: Dr. Jesús Jáuregui Jiménez

Dr. Carlo Bonfiglioli Ugolini

México, D.F.

Julio, 2001

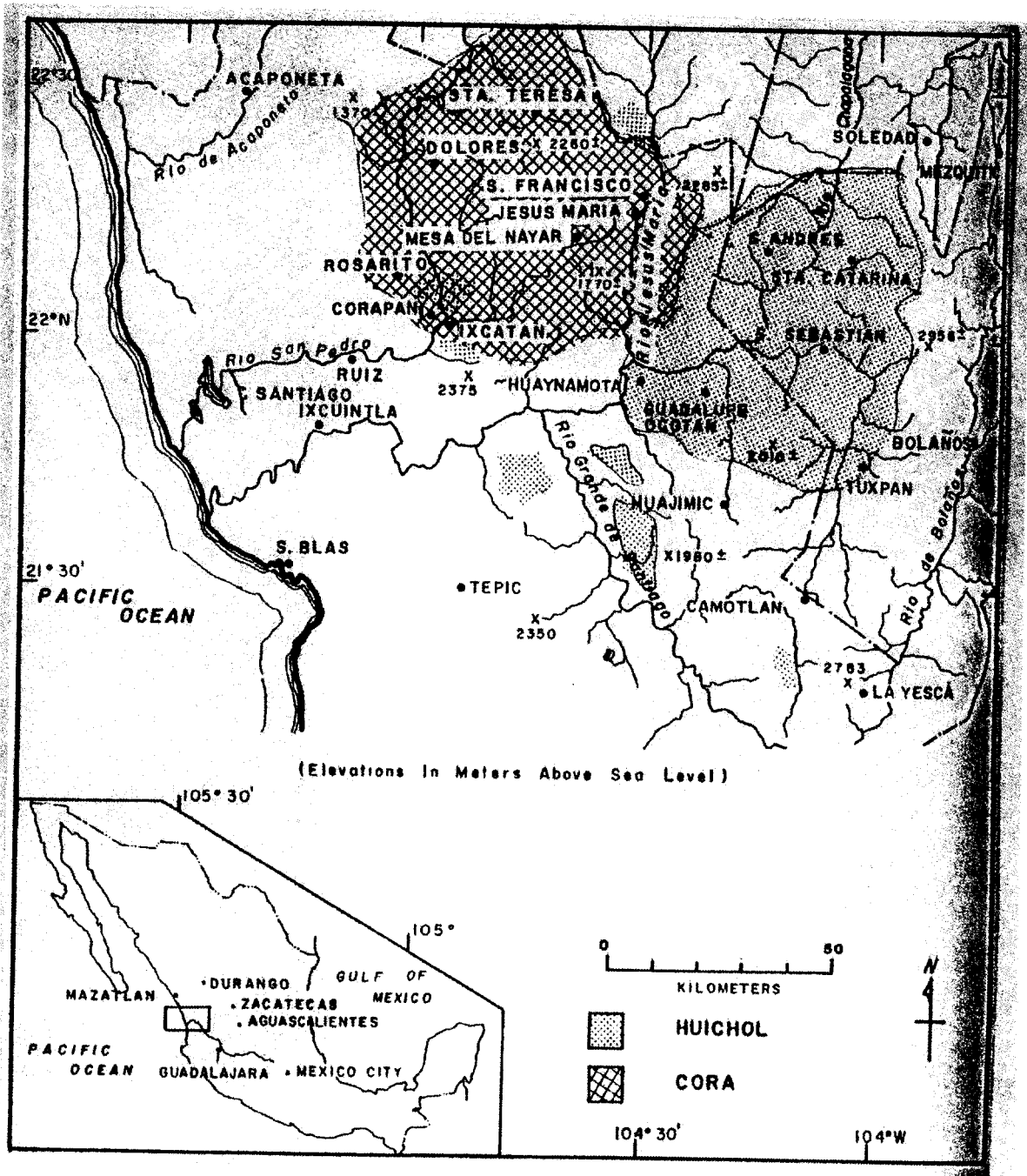




Danzantes de Cueimaruutse'e

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	5
1. LAS DANZAS CORAS	7
2. HACIA UNA INTERPRETACIÓN ETNOCOREOGRÁFICA	12
3. FUNDAMENTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS	16
4. ÍNDICE GENERAL DE LA TESIS DOCTORAL	25
II. LA DANZA DE LOS “URRAQUEROS” (VÉ’EME):	
RITUAL DE PETICIÓN DE LLUVIAS	26
1. NOSOTROS LOS URRAQUEROS (<i>NEVE’EMES</i>):	
LAS DEIDADES PLUVIALES	28
2. INDUMENTARIA Y PARAFERNALIA	33
3. EL CANTO DE LA URRACA	39
4. PEDIMENTO Y AGRADECIMIENTO A LAS LLUVIAS	44
A) LA CONSTRUCCIÓN DEL PALO DE CINTAS	45
B) SAN ANTONIO SE ELEVA A LOS CIELOS	48
C) EL RAPTO DE LA VIRGEN SANTA TERESA	51
D) EL REGRESO DE LA VIRGEN A LA CAPILLA	54
E) LA VIRGEN SANTA TERESA SE ELEVA A LOS CIELOS	57
5. LA DANZA MÁGICA DE LAS DEIDADES DE LA LLUVIA	59
A) LAS ACCIONES MÁGICAS QUE REALIZAN LOS “URRAQUEROS”:	
DESCRIPCIÓN DE PISADAS Y MOVIMIENTOS DE SONAJA	60
B) CÓMO LOS “UARRAQUEROS” HACEN LLOVER:	
TRAYECTORIAS ESPACIALES	64
6. INVOCACIÓN DE LAS DEIDADES PLUVIALES	73
7. HACIA UNA INTERPRETACIÓN PRELIMINAR DEL PROCESO DANCÍSTICO	81
BIBLIOGRAFÍA	87
ANEXOS	95



Geographic Distribution of Huichol and Cora, Showing Towns and Elevations.
 Grimss y Hinton, 1969: 794.

INTRODUCCIÓN

Partimos por reconocer al Gran Nayar como una macro región dentro de la cual se puede trazar *un eje geográfico oriente-poniente* en la localización de dos grupos étnicos, los coras y los huicholes. De entre los diversos asentamientos de este eje, consideraremos para este trabajo como los casos principales de análisis las comunidades de San Juan Corapan y Rosarito (cora baja) ubicadas en la parte más occidental de la región, en comparación con Jesús María y Santa Teresa (cora alta) pero hacia el oriente.

Dicho eje nos permitirá, como primer objetivo, realizar detalladamente un estudio comparativo de las especificidades que caracterizan la producción y/o reproducción dancística entre los coras. Nos interesa abordar sistemáticamente el análisis de las manifestaciones dancísticas coras dentro de los procesos simbólicos de los que forman parte. Entendemos que en tanto miembro de un sistema, la comprensión de una danza exige su oposición analítica con las demás danzas de ese grupo. Por lo que es preciso ubicar los “hechos dancísticos” en el ciclo ritual anual de la comunidad, en contraste con las danzas correspondientes a los rituales del ciclo de vida. A través de ubicar el o los momento(s) dentro del proceso ritual en que se realiza cada danza podemos reconocer los elementos “formales” que caracterizan, para los coras, lo que se considera danza a diferencia de lo que no lo es; además, la inclusión de una o varias danzas en distintos procesos rituales nos permite distinguir el conjunto de patrones cinético-coreográficos utilizados en las diferentes manifestaciones dancísticas.

Realizar un estudio etnocoreográfico comparativo, ya sea considerando el contexto ritual --comunal y parental-- del que forma parte cada proceso dancístico, o entre las dos subregiones, cora baja y cora alta, significa en un primer nivel, emprender un análisis comparativo entre los distintos patrones cinético-coreográficos que nos conduzca a realizar una tipología cinética de ellos. Esta tipología no sólo nos dará cuenta de sus características dancístico-cinesiológicas, sino de las técnicas corporales que corresponden a una determinada jerarquía ritual (personaje que los danzantes representan en la danza), clase de edad y género. A un segundo nivel, la comparación entre las diversas “armaduras dancísticas” nos permitirá establecer qué elementos propios de la danza nos acercan a considerar, desde los coras, que el Gran Nayar conforma un sistema regional en términos dancísticos y, a su vez, estaremos en condiciones de elaborar una clasificación del *corpus* dancístico cora que considere valores y estilos estéticos correspondientes a la cultura de la que forman parte.

Se trata, pues, de iniciar el estudio de la danza con su descripción y ubicación en el ámbito cultural al que pertenece. Y como muchos detalles no encontrarán allí su término de oposición, se hace necesario desplazar el análisis desde el plano de las correlaciones culturales internas al de las correlaciones interculturales, esto es, al sistema de transformaciones que se considere analíticamente pertinente.

Partimos por considerar a la danza como un sistema de comunicación no-verbal (Leach, 1978) y al cuerpo como su medio de expresión. Por lo que no perdemos de vista examinar simultáneamente dos perspectivas de los “fenómenos dancísticos”: la que hace énfasis en la acción (cinesis dancística) que se realiza por parte del danzante, comúnmente conceptualizada como danzar o bailar; y la otra que tiene relación con todos los elementos que componen un “hecho dancístico”. La primera, en tanto técnica corporal extracotidiana (Volli, 1988), es sólo una parte de los componentes dancísticos, susceptible de ser analizada desde sus propias características cinéticas. La segunda, considerada como un metalenguaje

(Bonfiglioli, 1995: 38-50) que cobra eficacia al formar parte de un proceso ritual, nos acerca a comprender la cosmovisión cora implícita al momento de la *representación-escenificación dancística*.

Por lo anterior, nuestro segundo objetivo es llegar a decodificar el metalenguaje dancístico expresado por los coras, para lo cual debemos analizar por separado cada elemento que compone una “expresión dancística” (la cinesis dancística, la coreografía, la música, la indumentaria, la escenografía, los caracteres de los participantes, entre otros); así como elaborar las diferentes combinaciones entre los elementos con el propósito de descifrar su simbolismo (Bonfiglioli, 1998). Una vez decodificado y vuelto a codificar el “proceso dancístico”, nos acercaremos a una comprensión, desde el análisis dancístico, del sistema de pensamiento que subyace entre los coras.

1. LAS DANZAS CORAS

Las investigaciones antropológicas desarrolladas en el Gran Nayar durante los últimos diez años (Jáuregui, editor, 1993; Neurath, 1997; Guzmán, 1997; Kindl, 1997; Jáuregui, Neurath, Gutiérrez, editores, 1997; Jáuregui, Guzmán, editores, 1997; Coyle, 1997; Gutiérrez, 1998 y Magriñá, 1999) nos demuestran la importancia de los rituales en la reproducción social de las comunidades de la región. Para los coras (*náayarite*) el cultivo del maíz es el sustento principal, por tanto, su ritualidad hace especial referencia al recorrido cotidiano y estacional de los astros y al proceso de siembra y cosecha. De igual manera, los habitantes del Nayar veneran fuerzas naturales como el agua (lluvia, arroyos y lagunas), el fuego (rayos, truenos y fogatas) y el aire (el viento y los remolinos), así como al elemento natural preferente que es la tierra. Es entonces que a través de danzas, votos, ofrendas y peticiones, los coras se comunican con las deidades o “entidades sagradas”, ya sea para solicitar un bien o para agradecerles el cumplimiento de sus peticiones. De acuerdo con la eficacia simbólica esperada en la ejecución

de cada danza, podemos reconocer distintas formas de expresión cinética, entre las que se encuentran las danzas de posesión, donde los espíritus se hacen escuchar por los humanos (Los Urracas, Los Moros); las medicinales, en las que el curandero, shamán o danzante procura curar al enfermo (Cantores de mitotes); las plegarias dancísticas, por las cuales se ofrecen votos y ofrendas a las deidades (Arco y Maromeros); las iniciáticas, donde el neófito adquiere conocimientos que su grupo social considera sagrados (Malinches y Monarcos, Borrados, los Caballeros); las de fertilidad, en las que se prepara la tierra (mitotes y Tarima); danzas fúnebres para despedirse de los muertos o hablar con ellos, entre otras.

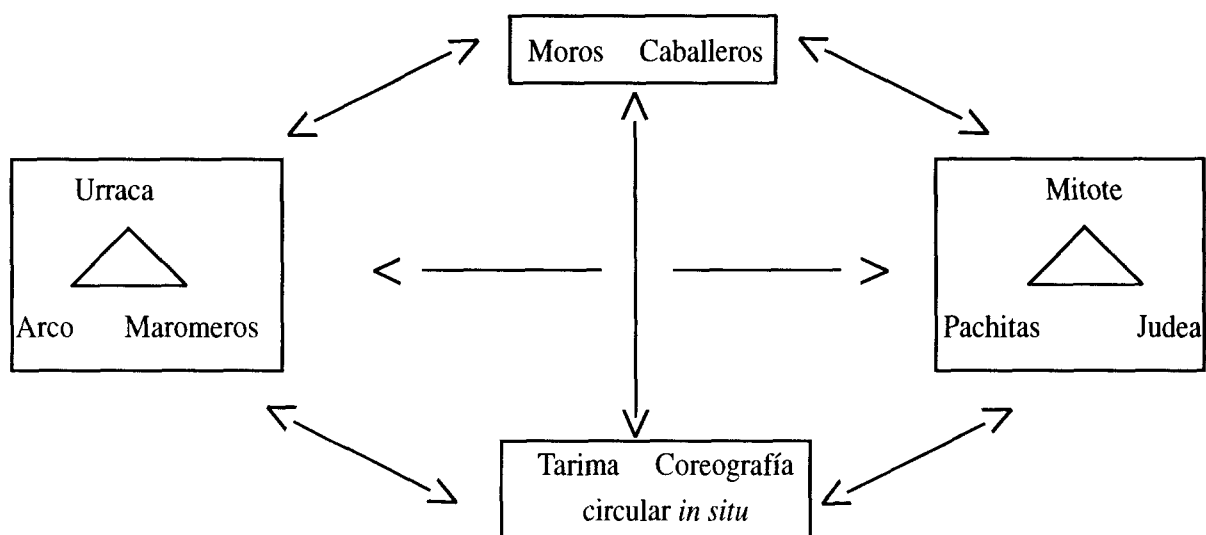
A dos años de haber iniciado la investigación etnográfica, hemos realizado el registro *in situ* de siete de las diez danzas que conforman el sistema cora, a saber, La Urraca, la de Arco (o Nagüillas), Maromeros, Pachitas, Tarima, Moros y Caballeros; de cuatro de ellas sólo tenemos dos versiones, la tereseña y la mariteca (cora alta); de las restantes y de las que nos faltan por registrar (Judea y mitotes), tengo noción por los informes etnográficos de mis compañeros y maestros que conforman el Seminario del Gran Nayar. Así, conociendo el panorama dancístico general que subyace en la ritualidad de los *náayarite* y partiendo de categorías coreográficas, nos fue posible elaborar un *Esquema preliminar sistémico de las danzas coras*, en el que asignamos el lugar que ocupa cada uno de los tipos dancísticos conocidos (gráfica 1). Esta propuesta nos sirvió de referencia para la presentación del capitulado general del presente trabajo.

Un primer grupo son las Danzas de *Cuadrillas*: a ellas corresponde La Urraca, la de Arco (Nagüillas) y la de Maromeros. Las características que comparten son la formación de filas paralelas, desplazamiento en trayectorias lineales y curvilíneas con pisadas deslizadas y acentuadas.

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

El tercer grupo son las Danzas *Zapateadas*: a ellas corresponde la Tarima realizada por tríos, parejas o individual colocados uno a lado del otro o por agrupaciones en círculo, e interpretados con *zapateados* en sitio. En el cuarto grupo están las Danzas *Ecuestres*, a las que corresponden las escaramuzas de Los Moros y los “juegos” de los Caballeros. Las características que comparten son: la formación en fila y la agrupación en círculo, desplazamiento en trayectorias lineales y curvilíneas a caballo.

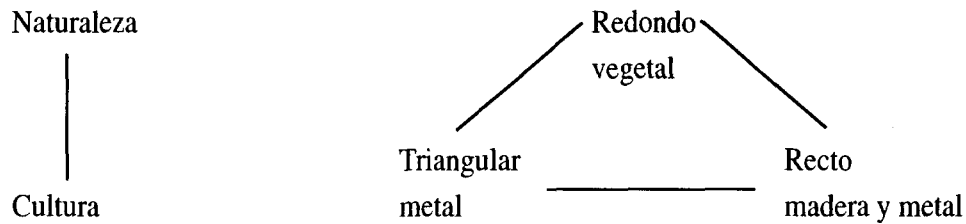
EL SISTEMA DANCÍSTICO ENTRE LOS CORAS



GRÁFICA 1

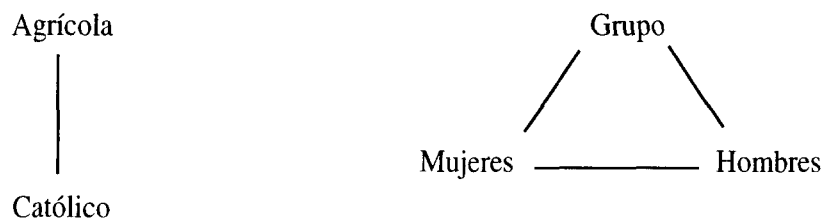
Las características particulares de cada agrupación de danzantes permiten encontrar triángulos de oposiciones, analizados según la propuesta de Leach (1978), de Bonfiglioli (1995: 47) para el caso de danzas *rarámuri*, y que Jáuregui y Bonfiglioli (1996: 28) han desarrollado con las Danzas de Conquista. Aparece una oposición fuerte entre dos danzas que se complementa con otra danza con la que las dos anteriores mantienen una oposición débil. Cada uno de los elementos que componen un “hecho dancístico” permite encontrar

dichas correlaciones que graficaremos a manera de triángulo. Como ejemplo y partiendo del objeto percutor entre las danzas de *cuadrillas*, tenemos una oposición fuerte entre Arco y Maromeros: sonaja metálica triangular y sonaja larga de madera con anillos de metal; por su parte, Los Urracas utilizan una sonaja redonda de guaje (gráfica 2).



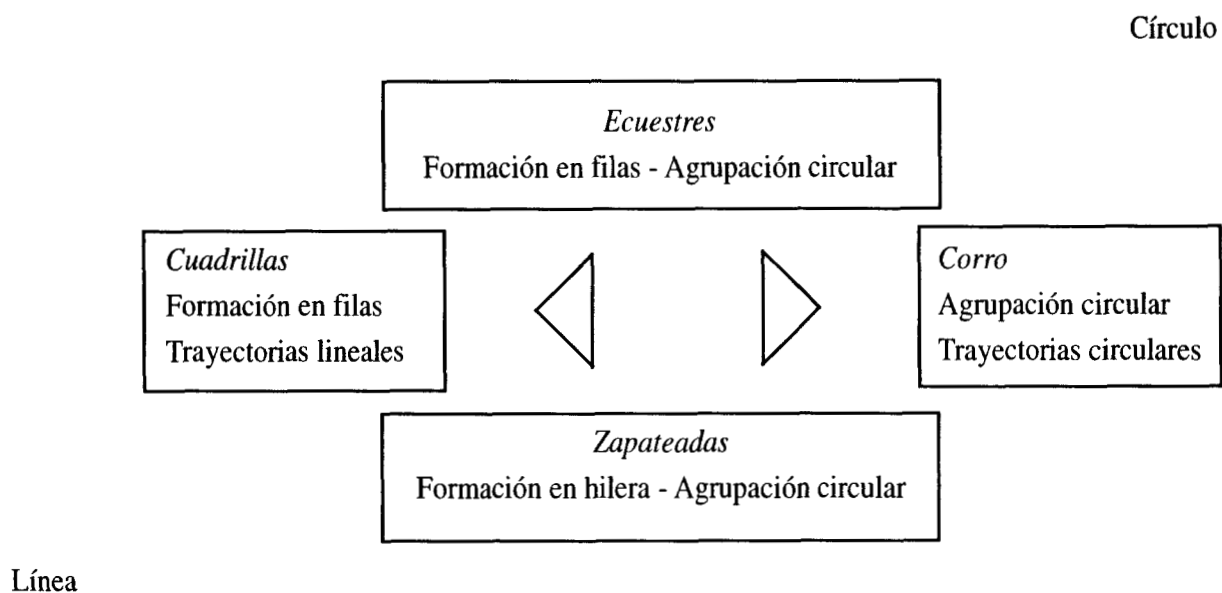
GRÁFICA 2

Tomando en cuenta el contexto ritual y los participantes, en las danzas de *corro*, la oposición es entre el proceso ritual: uno que gira alrededor de las mujeres (las Pachitas) y, el otro que es ejecutado por los hombres (La Judea); además, los mitotes en los que participan todo el grupo (comunal o parental) corresponden al subciclo agrícola, mientras que los dos anteriores al subciclo católico (gráfica 3).



GRÁFICA 3

En base a categorías coreográficas, eje rector del diseño de nuestro esquema preliminar, las correlaciones entre todas las danzas nos llevan a oponer, el triángulo de la derecha con coreografías, predominantemente, de trayectorias circulares; del triángulo de la izquierda con figuras coreográficas en trayectoria lineal (gráfica 4).



GRÁFICA 4

Una vez que hayamos examinado todos los elementos que conforman un “hecho dancístico”, nuestro análisis final nos acercará a explicitar cómo es que dialogan “simbólicamente” todas las danzas; así como a reconocer cuántas variantes de un mismo “hecho dancístico” (danza) encontramos entre la cora baja y la cora alta.

2. HACIA UNA INTERPRETACIÓN ETNOCOREOGRÁFICA

Como problema de investigación nos planteamos conocer en “términos dancísticos” qué elementos propios de la danza pueden aproximarnos a comprender un sistema simbólico de pensamiento compartido por los habitantes de las comunidades coras. Para acercarnos a resolver dicho problema, primero debemos explicar qué entendemos por “términos dancísticos” y, posteriormente, delinear bajo qué modelo de análisis vamos a interpretar las relaciones entre los elementos que conforman un hecho dancístico.

En un primer nivel, presuponemos que desde sus aspectos “formales” la danza constituye una fuente de información en la que puede encontrarse un gran bagaje de conocimientos sobre la tradición cultural. Por ello, el cuerpo humano y sus movimientos en el tiempo y en el espacio no pueden ser considerados únicamente como vehículo de emociones, sino sobre todo como un medio de información y de comunicación.

Los conocimientos etnológicos (Mauss, 1979: 337) y la metodología lingüística (Leach, 1978: 15) nos permiten tratar a la acción dancística y a otras técnicas corporales como un conjunto de usos y patrones que hacen del cuerpo humano un objeto técnico y expresivo concebido culturalmente y organizado “en conjuntos estructurados para incorporar información codificada de manera análoga a los símbolos, palabras y enunciados de un lenguaje natural”. La *intención* de la cinesis está determinada, entre otros factores, tanto por el esfuerzo (o energía física utilizada para producir dicho movimiento) como por el contexto donde es ejecutada dicha acción. En particular, los movimientos dancísticos se explican como combinaciones de los elementos del movimiento (peso, espacio, tiempo y flujo) que dan por resultado “modos de acción”. Estos “modos” tienen una doble fuente: el cuerpo y la forma, los cuales están determinados por las actitudes de lucha (esfuerzo) o indulgencia (relajación) hacia el peso, el espacio, el tiempo y el flujo (Laban, 1947). Por consiguiente, la expresión de un movimiento depende de las mezclas de los elementos que lo componen: ubicación espacial --incluyendo la forma-- y contenido dinámico --

incluyendo el esfuerzo-- lo que nos permite entender el *sentido* de las frases de movimiento como una expresión definida.

En tanto que nos interesa analizar el comportamiento de los participantes y los movimientos que ellos producen en las danzas, realizaremos un análisis comparativo de las “calidades cinéticas” en cuatro tipos distintos de técnicas corporales. Se trata de reconocer, en un primer momento, desde la acción y en específico en términos del movimiento, qué características cinéticas comparte, o no, la danza con el juego, el deporte y el trabajo, sin perder de vista el contexto al que pertenecen (Elias, 1995). Por ahora, en nuestro trabajo de campo, hemos registrado los partidos de volibol tan frecuentemente realizados por hombres; algunos trabajos laborales, como el de limpiar la milpa y sembrar, confeccionar huaraches, cargar leña y cubetas con agua, lavar ropa, tejer en telares de cintura, cocinar y hacer tortillas, hilar en uso de mano, cardar la lana y coser a máquina. Todavía nos hacen falta varios ejemplos más que nos ayuden a definir, por relación de contraste entre movimientos cotidianos y extracotidianos (Volli, 1988), qué entendemos por “términos dancísticos”.

Para aquellos etnólogos que se dedican a estudiar la danza se convierte en un handicap durante el trabajo de campo el no contar con una herramienta que les permita anotar y describir el movimiento de los cuerpos que se mueven y desplazan. El papel del etnocoreógrafo es llevar a cabo el registro del *continuum* dancístico con un sistema de notación que permita describir lo más detalladamente posible movimientos coreográficos, figuras y formas cinéticas, actitudes corporales y, al mismo tiempo, considerar aquellos otros códigos no-verbales y verbales presentes en la representación. Así, para captar y estudiar los componentes de la cinesis, utilizaremos las herramientas que nos proporciona la Cinetografía o Labanotación (Hutchinson, 1974).

Por otra parte, en la investigación coreográfica tradicional nos falta avanzar sobre estudios que abarquen la cosmogonía en relación con su *representación* dancística. Así como los astros

se mueven por el universo, los humanos movilizan sus cuerpos por el espacio terrestre que es simbolizado. Entonces ¿los cuerpos que bailan representan a las estrellas? Como el Sol y la Luna tienen un camino ya trazado, también los hombres trazan su recorrido por la vida. El Sol y la Luna pueden estar representados por el hombre y la mujer que bailan, cada uno tiene un papel en la creación y procreación de la vida. Las trayectorias siguen una dirección y están orientadas hacia ciertos lugares. Estas rutas tienen que pasar por ciertos lugares específicos, dirigiéndose frente a algún elemento simbólico. ¿Qué representa cada objeto que se encuentra en el espacio por donde se mueven estos cuerpos? Por ello, en nuestro estudio no sólo queremos saber a quiénes representan los cuerpos que se mueven sino también para quién o para quiénes danzan.

La ejecución dancística tiene una duración escénica precisa, pues, de alguna manera, en su *representación* se sintetiza un tiempo “real” de la vida ¿Por qué se baila durante el día o por la noche? El tiempo marca un momento de obscuridad y un momento de luminosidad. ¿Cuánto dura el momento de bailar? Así como la vida de los animales y las plantas está determinada por los ciclos estacionales, la vida de los seres humanos se rige de acuerdo a períodos establecidos. Se baila para que llueva, para propiciar el crecimiento agrícola, para agradecer los nuevos frutos, por el nacimiento, por la muerte (el sacrificio).

Los “procesos dancísticos”, además, nos arrojan luz sobre la mitología. Los mitos y los cantos coras nos hablan de la creación del universo, del origen de la humanidad, de la relación de las fuerzas naturales y el hombre, de la relación hombre y divinidad. Las danzas pueden ser parte de estas “historias” narradas, o un elemento que requiere ser expresado por el gesto, el ritmo, la acción y no necesariamente por vía de la palabra. Para las culturas del Gran Nayar, los hombres están identificados con las fuerzas naturales, personifican a los astros y a las plantas, y esta experiencia, permeada por una transformación simbólica, es transmitida a través de códigos verbales y no-verbales.

Otros aspectos analizables son los dibujos, los colores y los materiales representados en las jícaras o en los petrograbados en relación con los diseños coreográficos. Los primeros

son “estáticos”, los segundos se elaboran con el movimiento. Esto es, que podemos encontrar una similitud entre los diferentes dibujos coreográficos realizados por los danzantes en las trayectorias espaciales con aquellos diseños que están plasmados en la indumentaria y la parafernalia del grupo de danza o con la vestimenta tradicional festiva y ritual de los participantes. Todos estos objetos guardan una relación simbólica con los trazos corporales. Estamos de acuerdo con Leroi-Gourhan (1965) al considerar que los instrumentos están integrados al cuerpo, que son proyecciones externas de la mecánica corporal, son materializaciones de posturas y de movimientos. Por lo que, además de conocer la manera como se porta la vestimenta, nos interesa registrar el uso de los instrumentos y las formas corporales que con ellos se realizan.

En resumen podemos decir que, los procesos dancísticos, “[...] son hechos simbólicos complejos, constituidos por un núcleo de movimientos rítmicos-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 adquiriera 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 [...] y se combinan para producir un mensaje global” (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996: 19). Por lo que el análisis de cada código por separado y sus diferentes combinaciones nos conducen a descifrar el simbolismo de los “hechos dancísticos”.

3. FUNDAMENTOS TEÓRICO - METODOLÓGICOS

Los estudios de la danza han sido abordados desde la antropología y la coreología con enfoques y metodologías diferentes, tanto por los europeos con la etnecoreología (Proca-Ciortea y Giurchescu, 1968) como por los norteamericanos con la etnología y antropología de la danza (Kurath, 1960 y Royce, 1974). Aquí sólo mencionaré algunas características generales de ambos enfoques. Los húngaros, checos y rumanos, sobre todo, desde el estudio del folklore se enfocaron a la reconstrucción de danzas antiguas y tradicionales; así como a la creación de símbolos nacionalistas que permitieron reafirmar y buscar identidades étnicas. Además, con el apoyo de la musicología, la cinetografía y la coréutica --estudio de la forma-- (Laban, 1950) elaboraron transcripciones en sistemas de notación musical y dancística, que dieron origen a institutos estatales de música y danza tradicional. Bajo un método de análisis para el estudio estructural de la danza se enfocaron en construir gramáticas corporales que permitieron proponer sistemas clasificatorios de las danzas a partir del tipo, estilo, género, función y origen.

Por su parte, los norteamericanos entendieron la etno-danza como una rama más de la antropología (Kurath, 1960). En sus inicios consideraron a la danza como una producción cultural (Boas, 1944) y un medio para entender el comportamiento social y étnico (Royce, 1974; Kealiinohomoku, 1979; Hanna, 1979). Después de los años setentas, a partir de la coreología, de la anotación Laban y de los estudios de la comunicación no-verbal (semasiología), Kaeppler (1978) y Williams (1976) proponen dar cuenta de cómo funciona el sistema corporal cinético, para lo cual se centran en la decodificación de los movimientos en unidades mínimas de significación --cinema/morfocinema/sistema-- y, de esta manera, revelar sus reglas de composición.

En México, desde hace 20 años, un equipo de investigadores¹ nos hemos dedicado a revisar esta bibliografía y a elaborar un marco teórico-metodológico pertinente para el

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

estudio de la danza tradicional en México. Hemos propuesto, como categoría de análisis, una definición del hecho social que se concibe como danza (Bonfiglioli, 1995: 38), sin perder de vista que el “hecho dancístico” forma parte de un proceso ritual mayor. También, para dar cuenta de la cultura que la produce, describimos el “fenómeno dancístico” dentro de su contexto social. Otro paso ha sido el proponer cómo registrar las figuras coreográficas, acompañadas de partituras musicales, de tal suerte que el etnógrafo al describir la fiesta muestra cómo se realiza la danza² (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996). Además, nos hemos detenido en proponer cómo segmentar el *continuum* dancístico, con el propósito de dar cuenta de la armadura rítmico-cinética (Ramírez, 1999). Finalmente, al considerar a la danza como un metalenguaje reconocemos la interrelación de varios canales sensoriales --el verbal, el musical, el coreográfico, el olfativo, el gustativo, el gestual, el estético-visual-- que, en conjunto, producen un efecto de significación global, lo cual nos ha llevado a contemplar el campo semántico donde se realiza la danza, mismo que nos permite reflexionar sobre el sistema simbólico al que corresponde la danza estudiada (Bonfiglioli, 1998).

Un trabajo pionero que intenta reconocer los estilos corporales y coreográficos --determinados culturalmente-- más allá de los límites geográficos considerados como mesoamericanos es el que realizan Kurath y Martí (1964). A través del análisis de características estilísticas cinéticas de actitudes y posturas coreográficas de piezas arqueológicas, códices y figurillas prehispánicas de las culturas azteca, maya y olmeca, dichos autores elaboran un estudio comparativo con grupos étnicos contemporáneos, encontrando características cinéticas que permiten hacer distinciones estilísticas en las danzas de los *voladores*, los *tocotines*, la *pluma*, *concheros*, *quetzales* y los *matachines*, entre otras, de las actuales culturas del golfo, occidente, noroeste y sureste mexicanos.

A excepción de este último trabajo, los estudios de la danza en tanto técnica corporal continúan siendo un desafío digno de ser tomado en cuenta por la antropología. Ya Lévi-

² Para ello hemos utilizado parte del sistema de notación Laban, sobre todo para dibujar las trayectorias espaciales.

Strauss en la introducción al artículo de “técnicas y movimientos corporales” de Marcel Mauss (1979: 16) subraya la importancia del estudio de las técnicas del cuerpo y que reconoce casi nada se ha hecho por realizar la tarea de inventariar y describir todos los usos que los hombres hacen de su cuerpo. “... [estos] gestos en apariencia insignificantes, transmitidos de generación en generación, protegidos incluso por su misma insignificancia, dan mejor testimonio que los yacimientos arqueológicos o monumentos a determinadas personas. ... [los patrones cinéticos] son ejemplos de una arqueología de las costumbres corporales ... [que] aportarían [datos sobre la historia de una cultura]”. Desde esta perspectiva, los “hechos dancísticos” requieren ser abordados a partir de su contenido “formal”, es decir, considerando la *eucinéctica* --estudio de la dinámica del movimiento-- y la *coréutica* --estudio de la forma-- (Laban, 1950). Ello nos ayudará a reconocer, por un lado, que todo grupo cultural es portador de un repertorio de técnicas y estilos corporales y, por otro, nos acerca a la comprensión de lo que cada cultura reconoce como danza, desde categorías cinéticas.

“La danza es un fenómeno visualmente aprehendido, cinestéticamente sentido y rítmicamente ordenado; a través de la acción dancística, se produce la transformación simbólica de una experiencia humana” (Williams, 1976: 125). Entendiendo lo anterior cuatro décadas atrás, Rudolf Laban (1879-1958) desarrolló un marco teórico para estudiar los distintos aspectos de los cambios producidos en el movimiento. Él usó la palabra derivada del griego, *coreosofía*, para el estudio de la *cinesis*. Dividió sus ramas en la *Cinetografía* (Hutchinson, 1974) o escritura del movimiento y la *Coreología*, gramática y sintaxis del movimiento. Ésta a su vez incluye a la *coréutica* (Laban, 1971), la acción del cuerpo en el espacio y el estudio práctico de las formas de moverse, y la *eucinéctica* (Laban, 1947), estudio de la dinámica del esfuerzo en la ejecución del movimiento. Por su parte, el sistema de notación del movimiento que propuso dispone de aproximadamente 88 símbolos básicos que se leen y escriben en un cinetograma --gráfica de tres líneas

verticales que representan la simetría del cuerpo humano--. Estos símbolos son capaces de representar a un objeto movable en tres dimensiones del espacio y una más en el tiempo, es decir, que con este sistema puede ser escrita una acción dimensional, como lo es la cinesis, sin perder la perspectiva de la tridimensionalidad. Además está diseñado de tal manera que nos permite realizar una “partitura dancística”, por lo que el registro resulta tan completo como lo es para los sonidos una partitura musical. Al considerar el movimiento corporal como objeto de investigación científica, Laban (1950) formuló conceptos que proporcionan una base objetiva para el desarrollo de una conciencia motriz en el ser humano (conciencia a la que llamó *sentido cinestésico*). Gracias a ellos es posible descomponer la “armadura dancística” en elementos como el diseño, la forma, el volumen, el espacio, el tiempo, las fuerzas dinámicas, la organización corporal y el flujo de energía. En conclusión, el sistema de notación y el método del análisis de movimiento denominados *labanotación* y *labanálisis*³, respectivamente, hacen posible describir y anotar con gran detalle los aspectos del uso del cuerpo, las calidades del esfuerzo y los diseños del trazo espacial.

Dos trabajos importantes sobre el movimiento corporal (cinésica) son el de Birdwisthell (1952) para el estudio de la gestualidad en el proceso de la comunicación verbal y el de Kaeppler (1972) para el estudio del movimiento en la danza. Ambos realizan analogías con la lingüística estructural de la escuela norteamericana de Bloomfield y Pike (1954), con el interés, en un primer nivel, de reconocer los patrones cinético-coreográficos después de haber segmentado el *continuum* dancístico en “unidades cinéticas mínimas de significación” --*cinema*--. Posteriormente, en un segundo nivel, su análisis les permitió dar cuenta de cómo están construidas las combinaciones de las unidades mínimas

³ El *Labanálisis* es un complejo sistema elaborado para estudiar el movimiento. Fue desarrollado por Rudolf Laban en Europa en la primera parte del siglo XX (ver Laban, 1971 y Hutchinson, 1974). Incluye un sistema de notación (*labanotación*) y métodos de análisis del uso del espacio y la dinámica (*coréutica* o armonía del espacio y esfuerzo-forma). Reportes sobre el desarrollo del sistema Laban en Estados Unidos se encuentran en Bartenieff (1980) y Dell (1977).

(morfología del movimiento) para, finalmente, elucidar las reglas propias que permiten la ejecución corporal (sintaxis cinética).

La diferencia entre un trabajo y otro, radica en que para el primero se trata de elaborar un inventario cinético que puede establecer la pertinencia de la construcción de “idiomas corporales”. La terminología y el método del estudio cinésico de Birdwisthell están calcados de la lingüística descriptiva de Smith y Trager⁴. Buscando la aplicación de la fonética y de la fonémica o fonología al estudio cinésico, desde una perspectiva de la conducta o comportamiento corporal, propone el cinema como la unidad más pequeña de movimiento corporal. Aplica la técnica de la filmación y una grafía propia para la anotación del movimiento. A través de la observación, busca las semejanzas y las oposiciones que guardan entre sí los cinemas, con el propósito de reconstruir las posibles combinaciones entre las unidades menores y, de esta manera, elaborar unidades mayores. Así, sin perder de vista la relación entre emisiones vocales y corporales, reconstruye la morfología gráfica del movimiento.

En cambio, Kaepler realiza una clasificación de “estilos dancísticos” entre distintas danzas de la misma comunidad a partir de similitudes y diferencias morfológicas corporales. De igual forma que el autor anterior, hace una analogía con la fonología y propone aislar, de una manera *étic*, las unidades mínimas de movimiento dancístico basándose en un análisis de contrastes cinéticos. Con respecto a la notación propone que, antes de que puedan hacerse afirmaciones significativas sobre el “contexto coreográfico”, es necesario registrar el contenido de la danza. Y “Aunque la Labanotación [sólo] se desarrolló para registrar [cualquier tipo de] movimiento [corporal] ..., éste puede adaptarse en el estudio de las cuadrículas émicas de una manera similar a la que se adapta la notación

⁴ Véase, “Una Universidad invisible” en Bateson, Birdwisthell, Hall y otros, *La Nueva Comunicación*, Kairós, Barcelona, 1990 : 27-106.

fonética a las cuadrículas fonémicas”⁵. Elabora un inventario de cinemas y morfocinemas dancísticos, que son corroborados con los nativos tanto la ejecución corporal como el *sentido* específico de cada movimiento dentro de la realización de la danza; lo cual permite establecer, de manera *emic*, cómo ellos piensan que deben ser combinadas las unidades menores para construir unidades significativas mayores, tales como los “motivos coreográficos”.

Para Kaeppler (1972) el *cinema*, en tanto unidad mínima de movimiento de significación, corresponde al movimiento realizado por una parte del cuerpo. La suma de varios *cinemas* forma un *morfocinema*, que nosotros en este trabajo hemos preferido denominar “segmento”, en tanto que no sólo se trata del *continuum* de un movimiento detrás de otro (como las letras de una palabra), sino además, de la simultaneidad de movimientos en un mismo momento. Así, la continuidad de varios “segmentos” conforman una “secuencia”. Por otro lado, para la autora, el *motivo* es la suma de varios *morfocinemas*, en la medida que una serie de movimientos desarrollan la intención de una acción; en nuestro caso, una “secuencia” es considerada como la “unidad” mínima de movimiento, pues la combinación de “secuencias” logran desarrollar una trayectoria en el espacio y con ello los diferentes dibujos coreográficos. Por lo que, el siguiente nivel de nuestro análisis etncoreográfico corresponde a los diseños trazados por los danzantes en el espacio. Manteniendo el patrón de segmentación utilizado en las “secuencias”, también fragmentamos el *continuum* de las trayectorias. A la descripción de la acción corporal -- “secuencia”-- le corresponde el dibujo de una trayectoria, de tal manera que ambas partes se leen simultáneamente en la partitura dancística. Esta conjunción de acción y trayectoria realizada al mismo tiempo la hemos llamado “secuencia coreográfica”. La combinación

⁵ Kaeppler 1978: 40 “*Although Labanotation was developed to record pure movement... it can be adapted in the study of emic grids in a way similar to adapting phonetic notation into phonemic grids.*” Estos conceptos los elabora Kaeppler, en realidad, a partir de 1967 en su disertación doctoral (Kaeppler, 1967).

de varias “secuencias coreográficas” conforman un “tema coreográfico”. Este último ha sido clasificado con un nombre que infiere el diseño dominante dibujado en el escenario por medio de distintos trazos y que nos muestra el sentido e intención del desplazamiento.

Bajo las premisas de Kaepler (1972) y de la aplicación del Sistema Laban (1970) para el registro y análisis de la acción dancística, en nuestro trabajo llevaremos a cabo la segmentación del *continuum* de cada una de las danzas que realizan los coras, a la vez que nos proponemos construir categorías cinéticas, coreográficas y sonoras pertinentes al sistema dancístico del que forman parte y, de esta manera, explicitar las relaciones estructurales que guardan entre sí los “patrones cinético-coreográficos” en el conjunto de danzas que se realizan en el Gran Nayar. Además, nos proponemos complementar el modelo para el estudio de la danza que propusiera Bonfiglioli (1998: 93); esto es, como primer paso, conocer cómo está estructurado el “texto coreográfico”. Una vez que hayamos reconocido los elementos cinético-sonoros de los procesos dancísticos, entonces podemos proporcionar una clasificación de las danzas de acuerdo al estilo y género; a su vez, nos acercamos a una interpretación simbólica del “contexto coreográfico”; lo cual, finalmente, nos permite establecer, desde sus características coreográfico-musicales, el sistema dancístico del que forman parte las danzas coras.

La tesis doctoral constará de una introducción y cinco capítulos. El apartado introductorio versará sobre varios tópicos del fenómeno danza, así como una definición y la presentación del modelo que será aplicado para el análisis dancístico. Sobre todo, los temas acerca de la danza vista como técnica corporal; los movimientos cotidianos en contraste con los extracotidianos; las técnicas de registro y el análisis tanto de las calidades cinéticas como de las trayectorias espaciales; la representación y la escenificación de un hecho dancístico; hacia una definición del fenómeno dancístico; los elementos que conforman un proceso dancístico y el modelo que permite su interpretación tomando en cuenta el contexto ritual del que forma parte. Los temas corresponden a una recapitulación

de aquellas investigaciones dancísticas (Danzas de Conquista) que han influido en mi formación como etnocoreógrafa.

Por su parte, con base en categorías coreográficas (lineales o circulares) han sido clasificadas las danzas coras en cuatro grupos dancísticos; por lo que, los capítulos I, II, III y IV darán cuenta no sólo de las características específicas del grupo a la que corresponde cada danza, sino además, dependiendo de la especificidad del caso dancístico, estará descrito de acuerdo a los siguientes apartados:

- a) Descripción etnográfica del contexto en que se realiza la danza.
- b) Descripción de las características del *locus choristicus* (espacio) y de la duración y del momento (tiempo) de la ejecución dancística dentro del ritual.
- c) Registro detallado de las trayectorias espaciales y de las calidades del movimiento (partituras dancísticas).
- d) Registro musical, es decir, dotación instrumental, cantos y partituras musicales.
- e) Descripción de los danzantes y/o participantes, su jerarquía, personaje o ser mítico que interpreta, género y clase de edad.
- f) Descripción de la indumentaria y parafernalia del grupo de danzantes y/o de cada participante.
- g) Interpretación simbólica del “proceso dancístico” a partir de los datos etnográficos recabados y de acuerdo con las relaciones estructurales que guarda entre las danzas del mismo grupo.

Además, estamos considerando describir por completo el ciclo ritual anual que le corresponde a cada una de las danzas, así como registrar las posibles variantes dancísticas observadas entre comunidades de la cora baja y la cora alta.

Por el momento, cada subinciso de los capítulos I, II, III y IV corresponde a un tipo dancístico. En el índice general de la tesis éste lleva el nombre con el cual se conoce la danza; no obstante, partiendo del contexto ritual y de la interpretación que hagamos en cada caso, la futura denominación del subinciso hará alusión al tema dancístico relevante.

Como conclusiones, en el capítulo V se busca resaltar los puntos de articulación entre las “armaduras dancísticas” descritas; de igual manera, redondear las características generales del sistema dancístico y aportar un atlas etncoreográfico cora.

Considero que la teoría antropológica de la danza aplicada a casos mexicanos, aún se está construyendo; es con estudios etnográficos concretos que vamos abriendo el camino. Por ello, como un avance preliminar de esta investigación he decidido presentar el primer subinciso del capítulo I como un ejemplo aplicado. Los seis primeros subapartados de la danza que realizan los hombres llamados Urraca (índice del presente trabajo) hacen referencia tanto a los contextos rituales en los cuales se presenta la danza, como a la descripción de los elementos que conforman el hecho dancístico. En la medida que todavía nos hacen falta datos del ciclo ritual al que pertenece dicha danza, sobre todo fiestas de diciembre; además de no hacer referencia de las características de las otras dos danzas del grupo de danzas de *cuadrillas*, a saber, Arco y Maromeros, el último subapartado trata de un intento preliminar del análisis etncoreográfico.

4. ÍNDICE GENERAL DE LA TESIS DOCTORAL

INTRODUCCIÓN

I. DANZAS DE CUADRILLAS O DE LÍNEAS PARALELAS

1.1. La Danza de los “urraqueros” (*vé´eme*):

ritual de petición de lluvias

1.2. Arco

1.3. Maromeros

II. DANZAS EN CORRO O EN TRAYECTORIA CIRCULAR

2.1. Mitote

2.2. Pachitas

2.3. Judea

III. DANZAS ZAPATEADAS EN SITIO

3.1. Coreografía circular *in situ*

3.2. Tarima

IV. DANZAS ECUESTRES

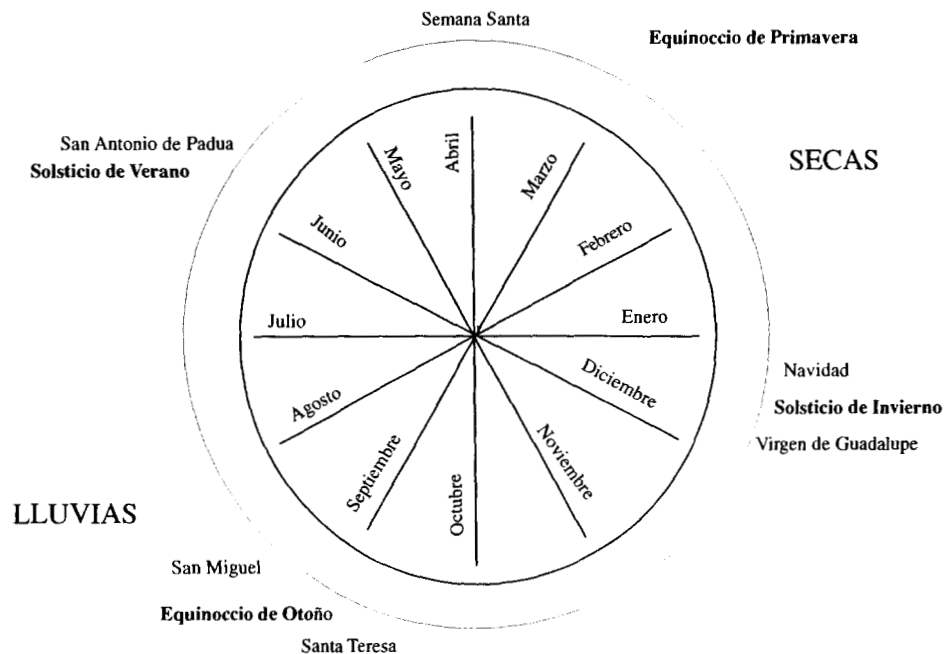
4.1. Moros

4.2. Caballeros

V. ANÁLISIS

BIBLIOGRAFÍA

LA DANZA DE LOS URRQUEROS (*VE'EME*): RITUAL DE PETICIÓN DE LLUVIAS



Dibujo 1

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

En el Gran Nayar, la danza que realizan los hombres denominados urracas es el patrimonio de un determinado grupo especializado en dicha práctica dancística. El tema de esta danza hace referencia al relato mítico de cómo las deidades de la naturaleza ofrecen las lluvias a los hombres; pero, además, sintetiza los conocimientos de los coras sobre la cosmogonía, la astronomía, así como la cronología utilizada en el cómputo del ciclo ritual anual. Como agrupación de danzantes la encontramos en las siguientes comunidades

pertenecientes al Gran Nayar: Dolores, Santa Teresa, La Mesa, Jesús María, San Francisco, Rosarito y San Juan Corapan.

Con frecuencia recalcan los coras que hay que cumplir con “el costumbre”. En virtud de este principio, el grupo de danzantes de las urracas conoce el día y la hora en que la escenificación dancística debe llevarse a cabo. Pese a una ligera variación para ajustar las fechas de su participación con las fiestas del santoral católico, tendríamos que el ciclo de su escenificación dancística comienza al momento en que inicia la época de lluvias, o sea, en la fiesta de San Antonio de Padua¹ (13 de junio). Durante las lluvias, julio y agosto, suspenden su participación, seguramente porque el motivo de hacer llover se está cumpliendo. Posteriormente, la danza reinicia un ciclo de cinco meses de presentaciones seguidas; así, vuelve aparecer en las fiestas de la Natividad (8 de septiembre) y San Miguel (29 de septiembre), las cuales corresponden al equinoccio de otoño. Continúa en la fiesta de la Virgen del Rosario (8 de octubre) y la fiesta patronal de Santa Teresa (15 de octubre) cuando se recogen los primeros frutos. En el mes de noviembre dejan de participar hasta el día de la Virgen de Guadalupe (12 de diciembre) en la que se solemniza el solsticio de invierno, y con ello la entrada a la época de secas. Tres últimas escenificaciones cerrarán el ciclo de la danza de la urraca, el día del Nacimiento de Jesucristo (24 de diciembre), en Año Nuevo (31 de diciembre) y el día de los Santos Reyes junto con el Cambio de Autoridades Tradicionales (6 de enero). En cada celebración debe presentarse la danza, por lo menos, tres veces: en la víspera (o velación) a la media noche cuando el sol está en el nadir, dentro de la casa real; durante los traslados, en calidad de acompañantes de la comitiva del santo que pasean por la calle principal del pueblo; y el propio día de la fiesta, al mediodía cuando el sol está en el cenit dentro de la iglesia o en el atrio.

¹ Sobre todo, la escenificación dancística a que hace referencia nuestro trabajo, es la que se lleva a cabo en Jesús María (Ramírez, 2001). En Santa Teresa el grupo de danzantes no aparece y el ceremonial sólo consiste en una procesión, en la cual los mayordomos y tenanches pasean dentro de su nicho a San Antonio alrededor de la plaza que se localiza entre el juzgado y el templo del pueblo.

Es importante mencionar que la fiesta de San Antonio de Padua y la de Santa Teresa, del subciclo ritual católico, tienen una correspondencia con las fiestas de la siembra (mitote de la Chicharra) y la de la cosecha (mitote de los Esquites), respectivamente, del subciclo ritual agrícola (Guzmán, 1997). Tanto las fiestas del santoral católico como las del mitote son realizadas en espacios rituales diferentes; no obstante, las dos primeras cumplen el propósito de pedir las lluvias, entre mayo y junio, para posibilitar la fertilización de la tierra. Las dos siguientes agradecen a las deidades de la lluvia, durante septiembre y octubre, el haber propiciado el crecimiento del maíz (dibujo 1).

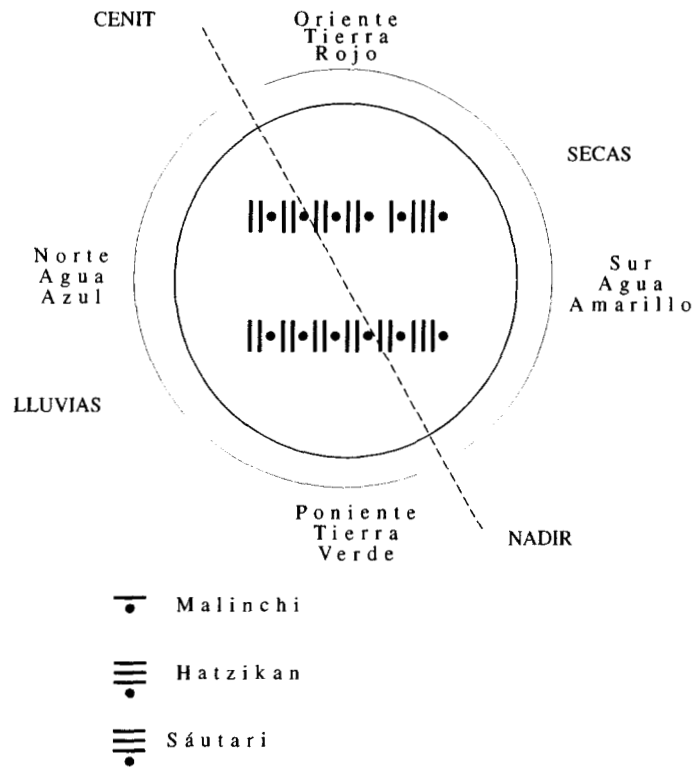
1. NOSOTROS LOS URRACEROS (*NEVE'EMES*): LAS DEIDADES PLUVIALES

El nombre de la Danza de la(s) Urraca(s), como se le conoce, hace referencia al manojito de plumas de urraca (*Calocitta aturea*) que llevan los danzantes en sus coronas, más no porque éstos imiten en su danza el movimiento del ave. Además, el artículo femenino que le antecede, se debe a la palabra en español del género femenino, la urraca, ave representada por danzantes masculinos. Sin embargo, de acuerdo con las observaciones de Preuss (1912: 83-85 [III.9]) encontramos cómo se le denomina a los actores que realizan esta práctica dancística, en el canto que narra las acciones que realizan las deidades de la lluvia. En el segundo renglón el canto dice: “Aquí se acuerdan de los dioses llamados *nevemes*”. Se traduce esta última palabra como “nosotros los urraceros”, o los hombres que realizan la labor que le corresponde a la urraca (Verónica Vázquez, comunicación personal). En la nota a pie de página, Preuss aclara que se trata de unos danzantes también llamados *nevemes*, y que representan a las nubes (Preuss, 1912: 83). Este autor traduce la palabra danzante directamente en español, vocablo utilizado en lengua cora como *danzanti*. Bajo esta analogía sabemos que se trata de los danzantes hombres que personifican a las nubes. Por su parte, la palabra urracas (*ve'eme*) está compuesta por dos palabras: urraca (*ve*) y el

plural que designa seres humanos (*eme*). En tanto que la urraca (*ve*) es representación abstracta de las nubes, los humanos se adjudican el sentido que tienen las nubes como fenómeno que trae la lluvia. Por lo tanto, la asociación simbólica compuesta en la palabra *ve'eme* nos lleva a traducirla como los “urraqueros” o las nubes (entes humanos) que se dedican a traer la lluvia. Es entonces, que este grupo de hombres, que representan a las deidades pluviales, serán los encargados de hacer llover, debido a lo cual nosotros denominaremos a esta práctica dancística como la Danza de los “urraqueros”.

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

El número de participantes puede variar de cuatro parejas como mínimo, hasta seis pares como máximo, ello depende de si el grupo no ha sido desintegrado o si los Gobernadores logran invitar a tiempo a todos sus integrantes, lo cual a veces no se cumple. Los doce actores que componen “la cuadrilla” de la danza de los “urraqueros” (once hombres y una niña) se dividen en dos filas paralelas iguales que se colocan una al oriente y la otra al poniente dentro de un cuadrilátero imaginario que representa al piso cósmico (dibujo 2).



DIBUJO 2

(basado en Guzmán, 1997: 148a)

La fila oriental está comandada por el Primer Capitán, quien personifica a *Hatsikan*, la estrella matutina². Es el más anciano, el mayor y, por lo tanto, el que tiene más años de participar en el grupo; se considera que es quien tiene más conocimientos sobre esta práctica dancística. Detrás de él se coloca la *Malinche* quien encarna el papel de la Madre Tierra (*Téxkame*)³: es requisito que sea niña quien cumpla con este papel. Su compromiso finaliza justo antes de cumplir los doce años (edad aproximada en que los coras consideran que una niña pasa a ser mujer) por lo que debe iniciarse entre los cinco y seis años; al

² Los coras consideran que las estrellas matutina (*Hatsikan*) y vespertina (*Sáutari*) pueden ser dos dioses distintos y muchas veces se encuentran en una posición opuesta. Ellos son los guías que dirigen la danza.

³ Nos dice Preuss, (1998 [1912]: 49) que las concepciones coras tienen un paralelo manifiesto con los conceptos que tenían los antiguos mexicanos sobre las diosas de la tierra y de la luna. La diosa se encuentra en el centro de la tierra y en ella se unifican en cierta medida el inframundo, la tierra y el cielo nocturno, así como la muerte y la fertilidad.

término de cinco años de participar, ajusta la edad en que deja de ser niña. Los cuatro danzantes restantes de la fila personifican a los difuntos convertidos en estrellas y su ocupación más digna es la de traer la lluvia.

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

Los danzantes son acompañados por “el viejo de la danza” (*xáyaka*). Su papel es custodiar el espacio donde los danzantes ejecutan sus evoluciones coreográficas. Cuando los danzantes inician sus evoluciones, se coloca detrás de ellos. Llama la atención de los danzantes si éstos llegan a equivocarse enfatizando las pisadas entre ellos. Ocasionalmente, juega o hace bromas entre los observadores de la danza. Mantiene a perros, niños y borrachos alejados de los danzantes. Generalmente él va adelante de las procesiones manteniendo su lugar a la entrada de la iglesia, entre la puerta y el arco de flores, en calidad de vigilante. La palabra *xáyaka* es utilizada para designar vulgarmente a la vagina, la analogía con la denominación del viejo de la danza es explicada por la posición del personaje durante la danza vespertina en la iglesia. “Beneath the arch of flowers, the *Xáyaka* guards the interior of the old earthen church just as a “*xáyaka*” serves as the sinful and contaminated entrance to an equally pure and sacred enclosure – a woman’s womb” (Coyle, 1997: 246).

Ambas filas representan el cielo nocturno y estrellado donde moran los doce espíritus primaverales y de los muertos (Preuss, 1998 [1906]: 131) que *trabajan* durante la

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

Actualmente, a los coras jóvenes ya no les atrae participar como danzantes, por tal motivo una de las estrategias para que dicha práctica no deje de realizarse es establecer un compromiso parental vitalicio y por vía de la promesa; así, entre parientes quedan aseguradas las seis parejas obligatorias que componen la cuadrilla, formando un grupo compacto de doce “urraqueros” relacionados entre sí parentalmente. “Cuando yo era chico, mi padre ya era parte de los danzantes; cuando él ya no pudo, pues me tocó a mí y yo cumplí hasta donde pude. Yo no tuve hijos varones, pues ya no hubo a quien pasarle la obligación” (Mario Díaz, de Jesús María, 2001). Los “urraqueros” recuerdan que desde el tiempo de sus abuelos saben que es por vía del tío materno como se hereda la continuidad de su práctica, misma que es simbolizada al momento de entregar la “pala” (uno de los objetos de la parafernalia de los danzantes) a uno de sus descendientes⁴. De esta manera,

⁴ En el artículo “Conocedores del tiempo: los graniceros del Popocatepetl”, Glockner (2001: 305), se hace mención de que a los hombres que han sido “endonados” desde el cielo para dedicar su vida a conseguir buenas lluvias y conjurar los malos temporales, reciben las “armas” (un crucifijo, un sahumero, una palma y una escoba), con las cuales ellos combatirán las tempestades.

para sellar el compromiso de formar parte del grupo de “urraqueros”, es obligación del padre (o abuelo materno) confeccionar la “pala”, corona y vestimenta. “Más antes las “palas” y sonajas se guardaban en la iglesia. Ahí se dejaban y ellos las cuidaban. Ahora, cada quien la tiene en su casa y sólo en día de fiesta la depositan en el “altar” [mesa o tapeixte] junto con las demás ofrendas” (Andrés Due, de Santa Teresa, 2000).

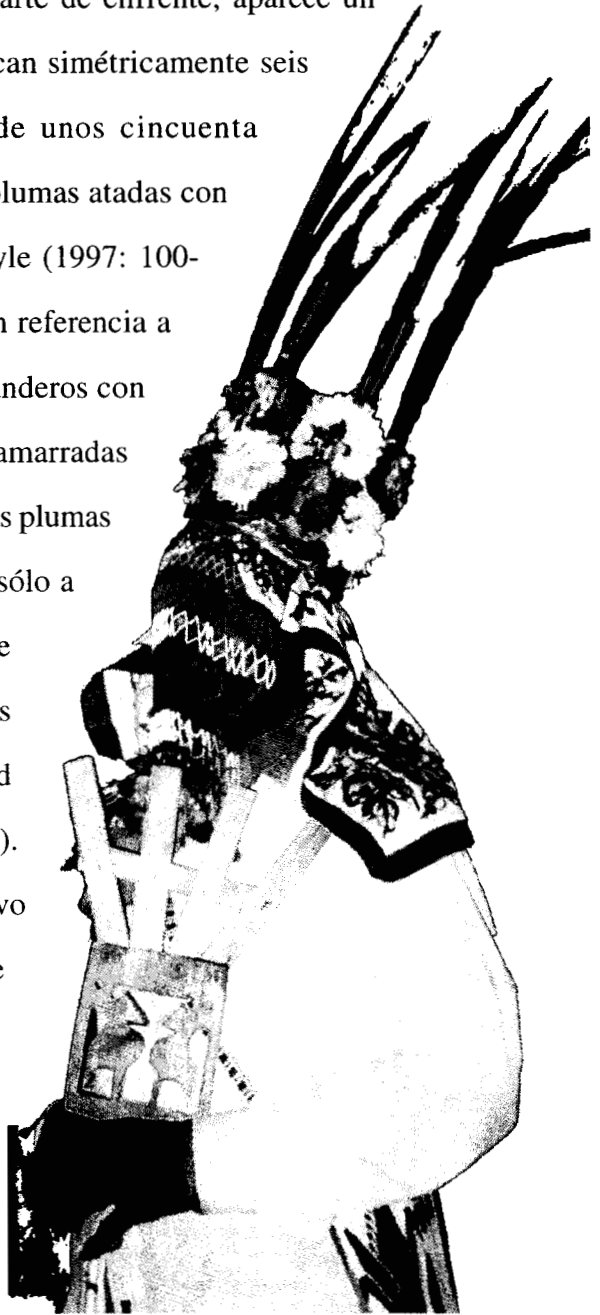
Cuando se inician los más jóvenes, empiezan marcando los últimos lugares de la fila. Conforme pasan los años y aprenden los movimientos y las trayectorias espaciales, irán ocupando los lugares de más adelante, hasta llegar a ser Capitanes (o Punteros). La experiencia cinética aprendida a través de su repetición reafirma una memoria rítmico-corporal de los “urraqueros”. Esta memoria permite a los capitanes no sólo ejecutar secuencias de apoyos y golpes de pies, sino además reproducir los desplazamientos en relación con las melodías. Se puede decir que los Capitanes se guían por lo que el músico interpreta con su violín. Aunque, algunas veces, es el propio músico quien indica las trayectorias espaciales y las pisadas a los “urraqueros”.

2. INDUMENTARIA Y PARAFERNALIA

El Primer y Segundo Capitán, al igual que los demás “urraqueros”, portan una pañoleta larga con la imagen de la Virgen de Guadalupe que cubre la cabeza y tapa la parte trasera del cuello y los hombros.

Sobre la cabeza se colocan una corona. La estructura de la corona está hecha sobre una base de una doble cruz de tiras de palma, montada en un rodete de palma tejida, de aproximadamente ocho centímetros de ancho, por lo que la estructura circular muestra una estrella de ocho puntas, que equivale a decir nueve, pues la intersección de todos los extremos se considera como otra punta. En cada brazo de estas cruces se colocan dos flores de papel de china. Las flores son de ocho centímetros de diámetro y combinadas en dos colores:

blanco/azul rey, verde agua/rojo, verde limón/azul turquesa, rojo/amarillo, rosa/blanco, blanco/amarillo, todas con el centro de papel metálico. En la parte más alta de la corona hay una esfera, también, construida de palma con una flor en el tope. Así, el bonete que cubre el cráneo de los danzantes está revestido de diecisiete florecitas multicolores. El rodete de palma tejida está forrado con papel metálico de dos colores, blanco en la parte inferior y rojo en la parte de arriba. Sobrepuesto, en la parte de enfrente, aparece un espejo cuadrangular. Alrededor del rodete se colocan simétricamente seis “chilillos” (o manojos) de plumas de urraca de unos cincuenta centímetros de altura. Cada “chilillo” tiene cinco plumas atadas con hilos de colores a una aguja de madera⁵. Para Coyle (1997: 100-103) los manojos de plumas de los danzantes hacen referencia a los *mú'vieris* (varas sagradas) que utilizan los rezanderos con plumas de la urraca (*Calocitta aturea*) fuertemente amarradas con un lazo a una vara. Además, se considera que las plumas son curativas y a la vez protectoras; añadiéndole sólo a tres de las plumas, del manajo de cinco, una cola de víbora de cascabel, los shamanes realizan ceremonias de curación con el propósito de *limpiar* la enfermedad del cuerpo (Andrés Rodríguez Due, de Santa Teresa). En Santa Teresa, a veces, se añaden plumas de pavo real al manajo de plumas de urraca, y en el caso de Jesús María y de San Francisco la corona sólo consta de cuatro manojos de plumas y la punta



⁵ La descripción de la corona aquí presentada corresponde al estilo tereseño y fue proporcionada por el diseñador de vestuario Joaquín Reza.

de cada pluma es adornada con otra pluma blanca de paloma⁶ ¿Por qué este *mú'vieri* es utilizado por un danzante en el tope de su cabeza?

Por delante de la corona cuelga un velo de cuentas de chaquira de colores de quince centímetros de ancho y veinticinco centímetros de largo que cae sobre la frente y tapa su cara. El velo consta de ochenta y cuatro (o ciento cinco) figuras en forma de rombos que, a su vez, se dividen en siete hileras con doce (o quince) rombos cada una. La punta es rematada con borlas de estambre de diversos colores. En la parte de atrás de la corona cuelgan ocho listones de colores largos, casi hasta los pies. La corona actual de los “urraqueros” de San Francisco ya no cuenta con el velo de chaquira (fotografía, Valdovinos, 2000).

En la mano izquierda se porta una *pala* de madera de pino con diseños de dos aves o, en el caso de Jesús María, con dos aberturas en la parte ancha de la pala semejando dos ojos. En la orilla superior lleva incrustadas verticalmente cuatro tiras delgadas de madera de veinte centímetros de largo cada una, las cuales quedan atravesadas a la mitad por una quinta tira pegada horizontalmente. En La Mesa al igual que en Jesús María le colocan *rositas* de papel blanco en los extremos y en el centro de las tiras de madera. Por su parte, en la mano derecha se lleva una sonaja de guaje con cuentas de chaquira adentro. En el cuello se lleva un paliacate anudado al frente. Cada “urraquero” viste camisa, calzón de manta desanudado del tobillo y *cotense* del traje tradicional; sostenido al frente por la cintura, cuelga de una de las puntas, un paliacate rojo extendido. Lleva cruzado al hombro un morral y calza huaraches. Los colores que sobresalen de sus ropas son el blanco (lienzos, camisa y calzón de manta) y el rojo (paliacates y pañoletas) ¿Qué relación existe entre ambos colores y los atributos que le corresponden a la entidad de la lluvia⁷?

⁶ La paloma es considerada como la hija de la Madre Tierra.

⁷ La relación del blanco y el rojo la entenderemos cuando describamos los personajes que escenifican la Semana Santa. Nos refiere Preuss (1998 [1906] : 117) que el color blanco simboliza la luz astral, mientras que el rojo remite a la muerte de las estrellas por la luz solar. Por otra parte, durante la fiesta a San Antonio de Padua, patrón de las lluvias en Jesús María, la iglesia está adornada con listones blancos y rojos.

La Malinche porta una pañoleta con la imagen de la Virgen de Guadalupe que cubre la cabeza; encima se coloca una corona adornada con flores de papel multicolores y espejos; delante de la cara cae el velo de cuentas de chaquira y por la nuca cuelgan los listones largos de colores. En el cuello lleva varios collares de chaquira de diferentes colores; blusa, falda y mandil del traje tradicional de mujer tereseña; sostenido al frente por la cintura, cuelga de una de las puntas, un paliacate rojo extendido; una *pala* de madera en la mano izquierda y una sonaja de guaje en la mano derecha; morral cruzado al hombro; calza huaraches. Es significativo que la corona de la Malinche carezca de los manojos de urraca. En cambio la corona de la Malinche de San Francisco, quien va vestida toda de blanco, no tiene ni plumas de urraca ni velo de cuentas de chaquira, tampoco usa el paliacate a la cintura (fotografía, Valdovinos, 2000). En el caso de Jesús María, la Malinche, quien también va vestida de blanco, no utiliza corona ni usa paliacate al frente de la falda. A ella los Mayordomos la consideran semejante a la Malinche de las Pachitas⁸, es decir, una de las Tenanches se ocupa de bañarla, peinarla y vestirla (Fiesta de San Antonio de Padua en Jesús María, 2001).

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

Observando detalladamente, la corona tiene una fuerte semejanza al nicho de madera donde se guarda a los santos. El nicho es decorado con varias tiras de monedas que caen

⁸ Para Preuss, “[...] la niña Malinche, que es un personaje también de las Pachitas, o sea del carnaval cora, [...] representa a la Madre Tierra (*Téxkame*)” (1998 [1906]:132).

al frente tapando el rostro del santo y que sólo es colocado en día de fiesta; cuando el santo está sobre el altar de la iglesia y no se requiere de su presencia lo cubren con un lienzo que cae por delante del nicho ocultándolo completamente. La parte de arriba del nicho está cubierto de flores y por encima le colocan un arco decorado de flores. Del santo cuelga una serie de listones largos multicolores que los fieles utilizan para “limpiarse” o bendecirse.

Por su parte, la corona, en tanto objeto sagrado, es colocada en el *tapeixte*, por lo tanto, no debe tocar directamente la cabeza, la cual es tapada con una pañoleta o paño blanco, lo cual permite que la cabeza humana no sea vista; de esta manera, tenemos una especie de montículo o pirámide-altar que representa el universo. Justo en el tope de la pirámide se exhibe el color azul, porque está situada sobre *el agua del cielo nocturno*, donde la deidad de la lluvia habita al igual que las estrellas inundadas por el agua (Preuss, 1998 [1912]: 62).

La corona consta de flores (o *rositas*, como ellos las llaman) espejos, plumas, listones y cuentas de chaquiras. Puestos en orden alrededor de la cabeza con una dirección y en un número exacto, expresan relaciones simbólicas de estas deidades pluviales. Se trata de una cabeza humana rodeada de cuentas, una unidad que va en combinación perfecta con todo el sistema expresado por el conjunto del personaje. Está construida sobre una estructura de dos cruces de palma y con seis o cuatro manojos de cinco plumas de la cola de urraca (*Calocitta azurea*) en la parte de arriba marcando los límites del mundo circular. Diecisiete o más flores pegadas en ocho carrizos de palma delgados cubriendo el cráneo como un bóveda celeste llena de estrellas que, tal vez, representen una constelación de estrellas. Además, de esta cúpula emanan rayos de luz, que se proyectan en uno o dos espejos al frente o a los lados, en tanto reflejos emitidos por la luz de una veladora en la noche o por la luz del sol durante el día. Cuelgan por la espalda de ocho a doce listones largos de varios colores brillantes, como si éstos fueran un arcoiris, precisamente formado

por el efecto de la lluvia y los rayos solares; o pueden ser, también, caudas de estrellas luminosas. Finalmente, el velo que cubre la cara del danzante ocultando su identidad humana, es un rostro cubierto de cuentas pequeñas de vidrio, que probablemente se explica por “el estado de sueño en el que se encuentran los danzantes en calidad de estrellas” (Preuss 1998 [1906]: 131). Por su parte, en el canto “La danza de los dioses de la lluvia” (véase punto 3 de este apartado) se describe el velo confeccionado de perlas, que representan el granizo (Glockner, 2000: 127).

Cada danzante porta en la mano derecha una sonaja que agita constantemente mientras dura la ejecución dancística y en la mano izquierda lleva una *pala*; ambos son instrumentos que constituyen para el *danzanti* un atributo especial, pues con ellos ejecuta acciones que le permiten llevar a cabo sus hechizos. De acuerdo con los movimientos circulares al frente o casi pegados al costado izquierdo del cuerpo, tanto en posición horizontal como en posición vertical (pisada 1 y 2), podemos interpretar que la *pala* funciona como instrumento que ayuda a despejar o aclarar algo que se encuentra enfrente, lo cual nos dice que no se trata propiamente de un arma sino de una especie de escudo o herramienta para limpiar. En calidad de hechicero el danzante



Virgen Santa Teresa, *Cueimaruutse'é*.

transmite su poder mágico a través del sonido que emite su sonaja, mientras que con la *pala* limpia o despeja el camino para que llegue la lluvia⁹. Además, la *pala* le otorga a cada “urraquero” una jerarquía, entre más antigua sea, mayor rango obtiene.

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

3. EL CANTO DE LA URRACA

Completa el grupo de danza el músico¹⁰, quien sentado debajo del *tapeixte* se coloca frente a los danzantes. Él toca un violín de fabricación local muy próximo al violín europeo contemporáneo con cuerdas metálicas. Las piezas musicales que acompañan la ejecución de los “urraqueros” no tienen letra y no se les reconoce con nombre alguno. Sin embargo, tanto músico como danzante conocen las melodías que corresponden a diferentes evoluciones coreográficas. La música es pausada y armoniosa, lo cual permite a los danzantes realizar sus evoluciones con ritmo lento y moderado.

Hemos recurrido a los cantos recopilados por Preuss (1912) a principios del siglo XX, con el propósito de interpretar quiénes son, cómo se vestían y qué acciones realizaban los

⁹ Para los miembros de una congregación de pedidores de lluvia conocida como Misioneros del Temporal del estado de Morelos (Glockner, 2000: 29), una pala tallada en madera debe permanecer oculta bajo la tierra y “boca arriba”, para que la utilicen los seres espirituales que trabajan con el temporal. “La pala, dicen ellos, sirve para abrir «los caños» o «apancles», para desazolvarlos, mantenerlos limpios y permitir que el agua fluya «por los cuatro cabos de la Tierra y por los cuatro vientos cardinales», y regar así, «parejito», todos los sembradíos”.

¹⁰ Actualmente el músico reconocido en Santa Teresa que acompaña a la Danza de los “urraqueros” es don Enríquez Lemus del rancho de Santa Anita. También la hace de chirimero cuando acompaña a Los Moros.

hombres que tienen los atributos de convertirse en deidades pluviales. No obstante, cabe aclarar que hoy en día entre los coras tereseños ya no se interpretan los cantos de “La Urraca”, de “La danza de los dioses de la lluvia”, ni el de “La invocación de las deidades pluviales”. Nuestra correlación intenta resaltar que, a pesar de haberse perdido la tradición del código verbal, queda presente la escenificación del código no-verbal. El mismo Preuss (1998 [1906]: 248) hace la aclaración de que no necesariamente lo que se cantaba hiciera una referencia directa a un ritual en específico. No obstante, recalca la importancia que tiene la lluvia en el pensamiento indígena al analizar el altar que se prepara para la fiesta cora de la Siembra (mitote de la Chicharra) celebrada antes del inicio de la temporada de lluvias, aunque en esa fiesta específica los danzantes no aparezcan. Por último, al no conocer la melodía de los cantos no podemos saber si ésta tuvo relación alguna con las melodías de las piezas musicales actualmente utilizadas en la danza.

CANTO SOBRE LA INDUMENTARIA

En el canto de “La Urraca” (Preuss, 1912: 249-252 [XVII.29]) observamos la importancia de las plumas de dicha ave para los coras, en tanto animal mágico de la lluvia. Aquí sólo reproduciré algunos versos¹¹.

La Urraca

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

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

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

[...]

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

[...]

¹¹ La traducción del texto (Preuss, 1912) del alemán al español fue realizada por Ingrid Geist.

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

(16) *Ya se baña con su cola.*

[...]

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

(22) *Allí baila con su cola.*

[...]

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

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

[...]

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

[...]

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

[...]

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

[...]

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

[...]

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

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

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

CANTO SOBRE LA INDUMENTARIA Y LA ACCIÓN QUE REALIZAN LOS “URRAQUEROS”

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

La danza de los dioses de la lluvia

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

[...]

(10) *Se adornan bonito con la corona¹² de la vida.*

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

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

bonito con las plumas de las nubes.

(13) *Su rostro es bonito como perlas¹³.*

[...]

(17) *Bonito sostienen la magnífica cruz¹⁴.*

(18) *Sostienen sonajas bonitas.*

[...]

(23) *Tienen plumas de la vida.*

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

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

¹² La corona que llevan sobre la cabeza.

¹³ Se trata del velo de cuentas de chaquira que les cubre el rostro.

¹⁴ Se le identificó con la *pala* que los “urraqueros” empuñan en la mano izquierda.

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

- (34) *“Que lo logren con su danza y que desciendan a su tierra”.*
- (35) *Aquí esperan su tocada del violín en su tierra.*
- (36) *Escuchan su tocada del violín que se llama “palabras”.*
- (37) *Escuchan y bailan ahora en su tierra.*
- (38) *Bonito se oye allí la danza de los danzantes.*
- (39) *Se llaman [Tsevi] (deidades pluviales).*
- (40) *Aquí se oyen arriba en el oriente.*
- (41) *Se oye la danza de los [“urraqueros”].*
- (42) *Terminan con su danza.*

Recuérdese que para los antiguos mexicas la palabra *cuicatl*, cuya representación gráfica era la voluta de la palabra adornada de flores, cual si dijera “palabra florecida”, significaba música con palabras y baile (Martí, 1961: 181-196). Así, para los coras las danzas ocupan un lugar privilegiado en las ceremonias descritas detalladamente en los cantos y, sobre todo, cuando son ejecutadas en las fiestas. Por medio de la danza se promueven las intenciones mágicas, pues la acción realizada garantiza que se logre la meta de la ceremonia. Por su parte, el sonido musical emitido por el violín es otra manera de murmurar palabras, se trata de un acto mágico por analogía; el sonido del violín relacionado con el canto del ave o con los susurros que emite la voz tiene el “poder de hablar”.

4. PEDIMENTO Y AGRADECIMIENTO A LAS LLUVIAS

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

Tanto en una como en la otra son tres los escenarios donde se lleva a cabo la ejecución dancística: en el juzgado¹⁵; en el atrio y dentro de la iglesia; y por último en las calles principales del pueblo. Para el día del “alba” el grupo de danza realiza sus evoluciones coreográficas al mediodía en la casa fuerte y antes de la media noche dentro de la casa real o bajo la ramada; durante “la víspera” es por la mañana y tarde que se realizan, sobre todo en las procesiones acompañando a los santos desde la iglesia al juzgado y viceversa; finalmente, para el día de la fiesta los “urraqueros” participan al medio día en presencia del santo dentro de la iglesia.

¹⁵ En el caso de *Chuisete´e* frente a la puerta de la casa fuerte y bajo la ramada del barrio de San Antonio. Por su parte, en *Cueimaruutse´e* sólo al interior de la casa real (casa fuerte o juzgado).

A) LA CONSTRUCCIÓN DEL PALO DE CINTAS

Dos días antes de iniciar los festejos a San Antonio de Padua se escucha por las noches, desde una casa del barrio de San Antonio, la música de los moros, esto es, la chirimía y dos tambores, uno pequeño y otro parecido a una tambora. El día anterior “al alba”, los Mayordomos inician los arreglos de la armazón donde colocarán al santo, en este día sólo cubren con algodón la estructura de las andas. Para el mediodía, los principales dirigidos por el rezandero saludan a los cuatro rumbos, éste fumando su pipa y con un ramo de flores asperjando agua frente al altar dentro del juzgado. Al día siguiente, el 11 de junio, el grupo de Danzantes de la Urraca confecciona y adorna el tronco con el cual ejecutará una serie de evoluciones coreográficas. Primero cubren con lienzos de manta la estructura donde colocan a San Antonio; ésta es una armazón cuadrada de carrizo de treinta por treinta centímetros, en cada extremo y en el centro de la estructura le cosen flores de papel de colores, y en la parte de arriba en cada esquina va unida una voluta de carrizo forrada de listones. El tronco mide aproximadamente cuatro metros de alto, en la punta tiene otro palo más delgado donde encaja, por el centro, la armazón cuadrangular anterior que queda bien sujeta en la parte alta del poste. Por debajo del pequeño nicho amarran ocho cintas de lana blanca y negra, de casi ocho metros de largo, tejidas con diseños de grecas. Por último el santo es colocado dentro del nicho, debido a que el santito está hueco por el centro puede ser encajado en la punta del poste, lo cual no permite que se caiga a la hora de transportarlo. Una vez que han terminado de arreglar el gran palo, los “urraqueros” sin su corona puesta, frente a la puerta del casa real realizan el son del palo de las cintas (tema coreográfico 5).

Al finalizar, depositan el palo de cintas dentro de la casa real y el grupo de danzantes se dirige hacia la ramada, localizada a unos metros del juzgado en la parte sur del barrio de San Antonio. Ahí, los danzantes, sin su corona, inician los desplazamientos coreográficos con el *saludo* (tema coreográfico 1) y varias secuencias de *serpentin*as (una especie de

ensayo, tema coreográfico 3). Cuando concluyen toca el turno a la Danza de Arco¹⁶. Después de ambas presentaciones los Mayordomos encargados de asistir a los danzantes les llevan de comer. Por su parte, en la casa fuerte otros Mayordomos y los Gobernadores han terminado de arreglar el altar, el arco de flores y la estructura de las andas. El Mayordomo principal trae de la iglesia a San Antonio de Padua y éste es colocado en el altar, por lo que, una vez más, los Principales dirigen sus rezos a los cuatro rumbos. El altar ha quedado ubicado en el lado oriental de la casa real, de manera que los fieles que se acercan a depositar su ofrenda y recibir su bendición quedan postrados viendo al oriente.

Como a las siete de la noche comienza la velación dentro de la casa fuerte. Sentados alrededor del cuarto están los Mayordomos, Gobernadores y Principales. De lado izquierdo del altar están los músicos de minuets (que son los mismos para la tarima): tres violineros, otro que percute una gran tambora y uno más un triángulo. Cerca de las diez de la noche, frente al altar peinan y visten a la Malinche del grupo de danza de los “urraqueros”, después las Tenanches la llevan hacia la ramada donde darán inicio las representaciones dancísticas que durarán hasta la madrugada, primero la de la Urraca y después la de Arco. A las tres de la mañana, los danzantes se dirigen a la casa real, de ahí, en procesión, se trasladan hacia la iglesia. A estas horas de la madrugada sólo se trata de una visita a la iglesia por parte de músicos, danzantes y autoridades tradicionales, pues, en este momento ellos no llevan consigo la imagen del santo. El orden de la comitiva es el siguiente: hasta adelante el Xáyaca; le sigue el trío de músicos de los Moros (chirimía y dos tambores, uno pequeño y otro mediano); detrás de ellos y al centro se coloca en dos filas el grupo de “urraqueros”, a sus costados las filas de los danzantes de Arco y en cada esquina de las cuatro filas, un maromero. En medio de las filas van formados, uno detrás de otro, los Gobernadores. En el lado izquierdo van los tres músicos correspondientes a las danzas: dos violines (uno de los Urracas y otro de los de Arco) y el que toca la flauta y el tambor a la vez (que acompaña a

¹⁶ Esta danza será estudiada en el subinciso 1.2 del capítulo I.

$\frac{C}{\text{---}}$ cohetero

$\frac{X}{\text{---}}$ Xáyaca

○ / ○ chirimía y dos tambores

$\text{f f f } \bigcirc \Delta$ tres violines, tambora y triángulo

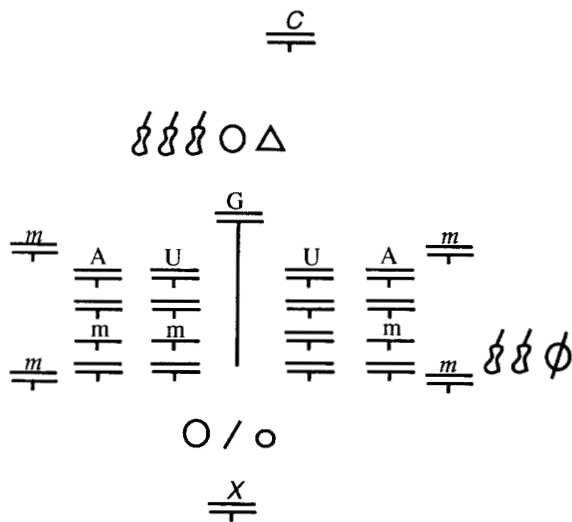
$\text{f f } \phi$ dos violines, flauta y tambor

$\frac{U}{\text{---}}$ Urracas

$\frac{A}{\text{---}}$ Arco

$\frac{m}{\text{---}}$ Maromeros

$\frac{m}{\text{---}}$ Malinches



DIBUJO 3

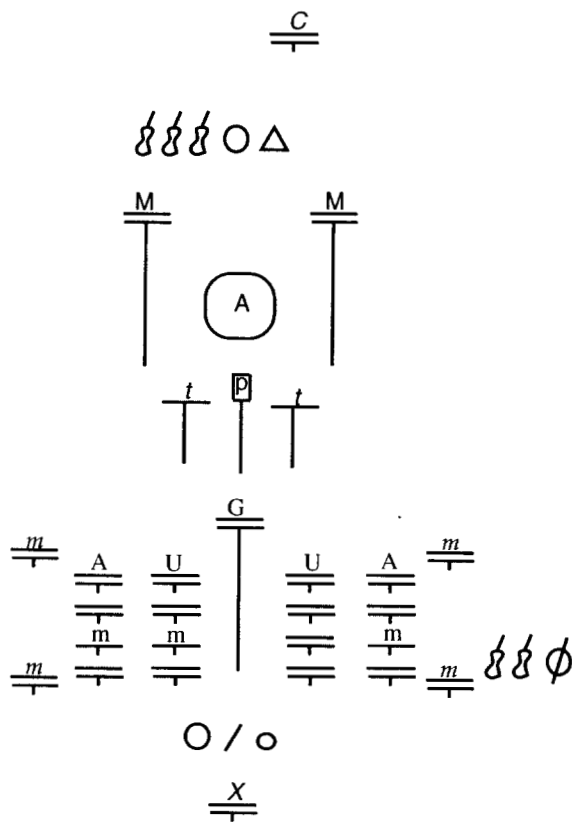
$\frac{M}{\text{---}}$ Mayordomos

$\frac{f}{\text{---}}$ Tenanches

\bigcirc A Andas

\square Palo de cintas

$\frac{G}{\text{---}}$ Gobernadores



DIBUJO 4

los Maromeros). Hasta atrás de la comitiva van los músicos de la tarima (tres violines, una tambora y un triángulo) y cierra la agrupación el cohetero (dibujo 3).

Por las calles, sin que nadie del pueblo salga a su encuentro, la comitiva camina al compás de las melodías de los instrumentos musicales. Casi al llegar a la iglesia se escuchan las campanas. Excepto los músicos de la chirimía (Moros) que se mantienen en el atrio y el Xáyaca en la puerta, todos los demás entran al templo. En el interior, frente al altar ambos grupos de danzantes, alternándose, llevan a cabo por largo rato sus evoluciones coreográficas. Por su parte, los músicos interpretan otra tanda de minuets; al terminar se regresan a la casa fuerte para tocar, hasta el amanecer, sones de tarima.

B) SAN ANTONIO SE ELEVA A LOS CIELOS

El 12 de junio por la mañana, la víspera, debajo de la ramada y después de desayunar, los “urraqueros” y los danzantes de Arco interpretan sus danzas. Hacia el mediodía, músicos y danzantes seguidos de los Mayordomos, quienes cargan un gran arco de flores, se dirigen a la casa fuerte. Frente a la puerta los “urraqueros” vuelven a ejecutar el son del palo de las cintas y al concluir, con la misma colocación de la procesión anterior Mayordomos, Gobernadores, Principales, Tenanches, Xáyaca, danzantes y músicos llevan en andas, por la calle principal del pueblo, al patrón de las lluvias, San Antonio, a quien junto con el poste de las cintas colocarán en el altar de la iglesia (dibujo 4).

De la misma manera que la noche anterior, los músicos de los Moros se quedan afuera y el Xáyaca en la puerta; mientras en el interior de la iglesia visten al santo con ropas limpias y nuevas. En el momento en que los Mayordomos están cambiando al santito, los danzantes descansan, depositando al centro del templo sus coronas, *palas*, sonajas y arcos (de los danzantes de Arco) en el piso. Una vez que han colocado a San Antonio en el altar, los danzantes inician los sones dancísticos. Al finalizar, los danzantes van a comer y toca

el turno a los músicos de minuets y tarima, quienes ya se han colocado en la parte del coro de la iglesia, sitio que mantendrán hasta el día siguiente cuando concluya la fiesta.

Durante la noche en casa del mayordomo principal la gente del pueblo se divierte bailando tarima; mientras que en la iglesia los músicos no cesan de tocar minuets al santo.

Por la mañana del 13 de junio, los mayordomos arreglan la ramada, colocando dos grandes arcos de flores a la entrada, también limpian la mesa cubriéndola con manteles bordados y reconstruyen la armazón de carrizo forrado de algodón y flores multicolores de papel, en la que depositarán, otra vez, al santo. Por su parte, la Tenanches peinan y visten nuevamente a la Malinche del grupo de la Danza de la Urraca. Al estar todo dispuesto, Gobernadores, Mayordomos, Principales, Tenanches, Xáyaca, danzantes y músicos se trasladan hacia la iglesia. Durante el recorrido se escuchan las campanas, los tronidos de los cohetes, la chirimía con sus tambores y las melodías de los músicos de las danzas. Al entrar a la iglesia los danzantes depositan sus atuendos en el piso y toda la concurrencia espera a que el sacerdote termine de officiar la misa.

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

Antes de entrar debajo de la ramada, los danzantes se detienen ante los dos arcos de flores, separados uno del otro por unos tres metros, y justo en medio quedan los que

vienen cargando al santo. Entre el espacio de donde inicia la ramada y donde está colocado el primer arco, los maromeros acompañados por la flauta y tambor llevan a cabo un saludo a los cuatro rumbos; dos danzantes de espaldas doblan su torso hacia atrás, flexionando las rodillas hacia adelante y casi tocando el piso con la cabeza (pisada: *saludo al sol*). Después, repiten la misma ejecución el primer Capitán de la danza de los “urraqueros” y la Malinche, sólo que ella no se dobla hacia atrás.

Una vez concluidas estas evoluciones, los Mayordomos y las autoridades que cargan al santo pasan por debajo de los arcos y depositan sobre la mesa a San Antonio. Al momento en que la comitiva pasa al interior de la ramada, un encargado coloca una escalera de cinco escalones en un poste que detiene el techo de la ramada y a su lado recarga el palo de las cintas; la escalera permite que San Antonio se eleve a los cielos. Muchos fieles se acercan a dejar su ofrenda de flores, algodón y una cera, al mismo tiempo que reciben las bendiciones del agua sagrada. Los primeros en realizar su presentación dancística son los “urraqueros” con el son del palo de las cintas y otras coreografías, después los de la Danza de Arco y hasta el final los Maromeros¹⁷. Mientras las danzas continúan sus evoluciones, los Mayordomos ofrecen de comer a las autoridades principales, y conforme van finalizando los danzantes sus participaciones, los Mayordomos le ofrecen de comer.












Como a las cinco de la tarde se lleva a cabo la entrega de bancos de los mayordomos salientes a los entrantes. Son los danzantes de la Urraca quienes llevan a los nuevos Mayordomos a la casa fuerte donde permanecerán hasta que el rezandero, frente a la puerta, otorgue sus “palabras” a los entrantes y éstos reciban formalmente el cargo. Cuando los “urraqueros” regresan a la ramada, repiten el son del palo de las cintas; al concluir, todos se preparan para, una vez más, regresar el santo a la iglesia. La procesión se realiza con la misma formación del mediodía antes descrita, sólo que en ciertos tramos del traslado el paso de camino de los danzantes será de espaldas formados en fila en trayectoria circular y

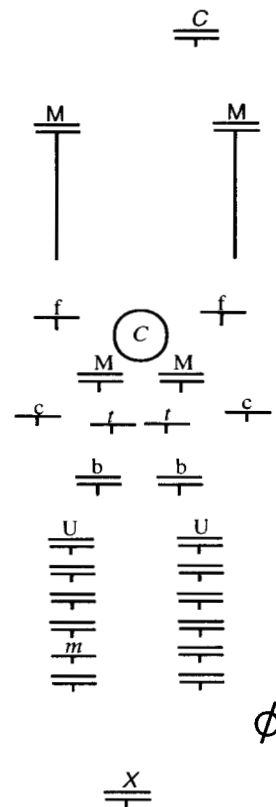
¹⁷ Esta danza será estudiada en el subinciso 1.3 del capítulo I.

frente al santo. Al llegar a la iglesia depositan a San Antonio en el altar y recargan el palo de las cintas al costado izquierdo. Por su parte Mayordomos, Gobernadores, Tenanches, músicos y danzantes se despiden del santo, arrodillándose frente a su nicho, “limpiándose” con sus listones y recibiendo una flor de las manos de un encargado. Para finalizar el día de fiesta los danzantes tienen que ir a las casas de los Mayordomos que les dieron de comer, bailando uno o dos sones frente a la puerta de su casa en agradecimiento a sus atenciones.

c) EL RAPTO DE LA VIRGEN SANTA TERESA

Como a las seis de la mañana del 13 de octubre, el alba, los Mayordomos y las Tenanches “se roban” a la Virgen Santa Teresa de la iglesia y la trasladan hacia el juzgado. El Mayordomo primero, quien carga el nicho de la virgen sobre la cabeza, se coloca al centro de la comitiva. Como punteros van el Xáyaca, el músico con su flauta y su tambor y los danzantes; detrás de ellos dos Mayordomos abanderados, cada uno lleva un bastón con un lienzo blanco amarrado. Le siguen dos Tenanches niñas quienes con la mano derecha suenan una campanita cada una, en la mano izquierda llevan un bastón cubierto con una mascada roja y la cabeza la llevan tapada con un rebozo, el cual es sostenido por una diadema (especie de coronita de flores amarillas y blancas). A los costados de las niñas va una mujer Tenanche que porta un incensario con copal encendido. De cada lado de quien carga el nicho se coloca un hombre con una “cera” entre sus manos; y justo atrás del Mayordomo primero dos mujeres, cargando cada quien una canasta con pétalos de flores naturales. En filas, a los lados, se colocan los restantes Mayordomos y algunos peregrinos. Finalmente, hasta atrás viene el cohetero (dibujo 5). Una vez que han llegado al juzgado, el Mayordomo primero deposita la Virgen sobre una mesa adornada con manteles y arcos de flores, ubicada de lado norte. Los peregrinos se acercan y de rodillas depositan su ofrenda consistente en flores de cempazúchitl y una veladora.

-  nicho de la Virgen
-  cohetero
-  Xáyaca
-  Flauta y tambor
-  Urracas
-  Malinche
-  Mayordomos
-  Tenanches
-  Gobernador con bandera
-  Tenanche con copal
-  Tenanche con canasta de flores



DIBUJO 5

A las tres de la tarde tocan las campanas de la Misión anunciando que hay que ir a recibir, del lado oriente del pueblo, a la comitiva que viene de San Lucas con el santo San José. Después de depositar el nicho del santo en la casa real, saldrán de nuevo hacia el poniente para recoger a la Virgen de Dolores quien es traída por una comitiva del pueblo de Dolores. En ambas procesiones, antes de sacar a la Virgen Santa Teresa del altar, los feligreses, con una reverencia, se acercan a la mesa donde está depositado el nicho de la Virgen. Arrodillados se persignan con un ramito de flores que traen en la mano y después realizan la señal de la cruz frente a la imagen, colocan las flores dentro del nicho y antes de retirarse, el Mayordomo les pasa los listones que cuelgan del santo por la cabeza o partes del cuerpo del creyente (una especie de limpia). Una vez que han pasado varios feligreses frente al altar, entre varios encargados retiran el nicho de la mesa y salen de la casa real en procesión.

Durante el trayecto se van haciendo paradas con el propósito de pasarle el nicho del santo a otro Mayordomo. Se escuchan las campanitas que suenan las Tenanchis y el violín de los *danzantis*. Las mujeres de las canastas van aventando los pétalos por encima de la comitiva, dejando un camino de flores amarillas. Por el camino, de entre la milpa, súbitamente sale el viejo de la Danza gritando y moviendo su látigo. Las mujeres que acompañan la procesión van con la cabeza tapada con el rebozo y los hombres llevan su sombrero en la mano.

Al encontrarse con la comitiva recién llegada, realizan una mímica de saludo de nicho a nicho y le preguntan en cora: -“¿de dónde vienes?”. Ellos contestan: -“de muy lejos”. De frente ambas imágenes realizan un giro en sentido levógiro y otro más en sentido horario, deteniéndose a cada cuarto de giro y dirigiéndose hacia uno de los rumbos. Los feligreses que acompañan a la Virgen Santa Teresa, acercándose con niños en brazos, ofrendan flores al santo que viene llegando, se persignan frente a él y un encargado les pasa los listones por arriba de la cabeza. Posteriormente, en reciprocidad los fieles que acompañan al santo visitador ofrendan flores a la Virgen Santa Teresa. Después de los saludos y las ofrendas, colocándose los nichos de los santos uno a lado del otro, en una sola formación, las dos comitivas se dirigen en procesión hacia la casa real. Se escuchan las campanitas de las Tenanchis, el violín del músico, los estadillos de cohetes y las mujeres de las canastas avientan los pétalos al aire.

Al entrar a la casa real, colocan sobre la mesa a la Virgen Santa Teresa en el centro, del lado derecho a San José y de lado izquierdo a la Virgen de Dolores. Frente a la mesa en el piso colocan un petate y junto a las patas de la mesa dejan el copal encendido. Las banderas de lienzos blancos están recargadas a los costados de los nichos de los santos y varias veladoras sobre la mesa y en el piso, alumbrarán el interior del juzgado. Las Tenanches están debajo de la mesa sonando sus campanitas. Siguen llegando más fieles a depositar sus ofrendas y a recibir las bendiciones de los santos.

A las ocho de la noche empieza a reunirse la gente en la casa real. Ahí se lleva a cabo la velación, algunos fieles se quedan dentro del juzgado cerca de los santos y entre varias Tenanches cuidan que el copal se mantenga humeante. Como parte de la velación los “urraqueros” realizan sus evoluciones coreográficas, alternándose con los músicos que tocan el tambor y la chirimía. Además, varios grupos de músicos mariacheros se acercan al altar a interpretar minuetes; al mismo tiempo que un músico con su violín, ubicado en el portal de la casa real, interpreta sones de tarima¹⁸ que son bailados por muchos hombres durante toda la noche hasta el amanecer.

D) EL REGRESO DE LA VIRGEN A LA CAPILLA

A las seis de la mañana del día jueves 14 de octubre, la víspera, todavía se escuchan algunos sones de tarima en el portal de la casa real; al interior, don Enríquez aún interpreta unas melodías más con la chirimía y el tambor. Varios feligreses están despertando y quitándose las cobijas de encima. Mayordomos y Tenanches ya se encuentran barriendo la iglesia.

Por su parte, las *cofrates* le ofrecen de desayunar a los Moros junto con su músico. Las mujeres colocan todos los recipientes de comida sobre la mesa que está de lado poniente de la “casa tarima” y, los Moros principales dejan las banderas de pañuelos blancos a un costado de los alimentos¹⁹. Enrique Lemus, quien interpreta el papel de Xáyaca, músico de los “urraqueros” y a la vez, músico de los Moros, le toca también bendecir los alimentos y “platicar con el Dios”:

¹⁸ Los sones de tarima serán estudiados en el subinciso 3.2. del capítulo III.

¹⁹ Éstos consisten en tortillas, atole de harina revuelto con maseca o con piloncillo, mole con queso, papa de mole con queso y harina, pan y café.

“Le platica a nuestro abuelo que nos ayuden.
Nosotros nunca vamos a alcanzar el cielo.
Te traemos la comida para que te alegres.
También les habla a los que ya murieron,
Y le pide al Dios, que hable con ellos y los perdone”.
(Doña Clemencia Due)

Terminando el agradecimiento por los alimentos, don Enrique toma entre sus manos una jícara con agua, la levanta hacia arriba y la dirige al oriente, después a cada uno de los rumbos en sentido levógiro. Con un ramo de flores asperja el agua hacia su alrededor, bañando a los que estamos cerca. Los fieles se acercan a él, quien está dirigido hacia el poniente, y empieza a rociarlos con agua sobre la cabeza, la cara, la nuca, el estómago, la espalda a la altura de la cintura, por delante y atrás de las rodillas. Esta misma operación la realiza con varias mujeres, niños y niñas. Una vez que don Enrique ha “limpiado” a los feligreses, los Mayordomos reparten el almuerzo a los Moros, mismo que las mujeres van guardando en trastos, cubetas, ollas o bolsas de plástico y en sus morrales. Esta comida no se ingiere en el mismo lugar, sino hasta después y en compañía de su familia.

A partir de las diez de la mañana los Mayordomos y Tenanches adornan los tres arcos de la iglesia: el de la puerta, el del centro y el que está en el altar colocado por encima de los santos. Las Tenanches deshojan las flores viejas con sumo cuidado y colocan los pétalos en varias canastas; por su parte los hombres elaboran los nuevos ramos con las flores que han sido ofrendadas y los amarran a los arcos. Mientras, otros fieles siguen presentándose frente a los santos en la casa real y continúa el músico de los Moros tocando su chirimía y tambor.

Como a las cuatro de la tarde una gran comitiva lleva a la Virgen Santa Teresa, a la de Dolores y a San José hacia la iglesia. Afuera se escuchan tronidos de cohetes y toques de campanas. Tres hombres son los encargados de cargar cada nicho. Frente a ellos se colocan

las Tenanches sonando siempre las campanitas. Dos abanderados van al frente de la fila seguidos de las mujeres que llevan el incensario con copal encendido y las canastas de pétalos. Antes de salir, la comitiva se mantiene frente a la puerta de la casa real donde las Tenanches encargadas avientan los pétalos al aire. Los “urraqueros” interpretan el son de la cruz (tema coreográfico 2). El Xáyaca es el encargado de irles abriendo el camino cuando atraviesan la plaza desde la casa real a la iglesia. Antes de entrar al templo, vuelven hacer otra estación; ahí delante de la cruz atrial y en el pórtico de la iglesia, con una melodía del violín más lenta, los danzantes realizan el saludo a los cuatro rumbos. Primero, frente a frente, flexionando las rodillas inclinan el torso hacia atrás hasta casi tocar el piso con la cabeza; luego puestos con las espaldas encontradas doblan el torso y la cabeza hacia atrás buscando con la vista a su compañero; por último recargan su torso uno encima del otro haciendo un arco con sus troncos.

La comitiva pasa por debajo del arco de flores que está clavado en medio de la capilla y deposita a los santos sobre uno de los escalones del altar del templo. El Xáyaca no entra a la iglesia, se queda custodiando la puerta. Durante la tarde va llegando, de visita a la fiesta, gente de otros poblados; los feligreses se arrodillan frente a los santos para depositar sus ofrendas dentro del nicho del santo con la misma acción ritual de inclinarse, persignarse, acercar su cara y frotarse con los listones la cabeza o alguna parte del cuerpo. Antes de salir de la iglesia se acercan al lado derecho de la puerta donde están colocadas dos jícaras con agua, para que los Mayordomos con un ramo de flores les rocíen la cabeza, la cara, la nuca, el cuello, el estómago, la cintura por la parte de atrás, y por delante y atrás de las rodillas.

A partir de las ocho de la noche empiezan a escucharse los sones de tarima en el portal de la casa real; mientras que en la plaza, ubicada entre el juzgado y la iglesia, varios mariacheros interpretan canciones rancheras, cumbias y corridos acompañando a pequeños grupos de hombres que caminan en círculo en sentido levógiro por la periferia de la plaza, injiriendo bebidas alcohólicas. Cerca de la tres de la mañana dentro de la casa real los

“urraqueros” inician sus evoluciones coreográficas; y las mujeres en la iglesia junto con los rezanderos velan a los santos.

E) LA VIRGEN SANTA TERESA SE ELEVA A LOS CIELOS

Antes de las seis de la mañana, con tronidos de cohetes y repicar de campanas, los grupos de músicos entran a la iglesia para interpretar Las Mañanitas a la Virgen. Momentos después, los Mayordomos salientes han terminado de arreglar el “cajón” que está colocado en el centro de la plaza. Según dice doña Clemencia Due los Moros ayudan a Santa Teresa a subir al cielo: “Ella ya se va, por eso le arreglan ahí arriba en su casa con arcos de flores y comida”. La armadura que representa la casa de la Virgen consiste en un cajón de aproximadamente un metro de altura por un metro de ancho, colocado encima de cuatro postes a una altura de dos metros. Tres de sus lados están cubiertos por unas cobijas, así como el techo, el único lado descubierto está orientado hacia el este. Por encima está adornado con un arco de flores de cempazúchitl. Por medio de una escalera de cinco escalones recargada en los postes, los encargados de custodiarla colocan dentro del cajón una ofrenda de comida.

El nicho de la Virgen Santa Teresa es cargado por dos hombres, frente a ellos se colocan las Tenanches encargadas de las campanitas; a sus costados los abanderados y las mujeres que llevan el incensario de copal encendido. Con la música del violín y de la flauta y tambor todos ellos caminan sobre una alfombra de pétalos amarillos previamente dispuesto, mientras que detrás de la Virgen van las dos mujeres con las canastas de flores arrojando pétalos al aire durante el trayecto. El Xáyaca con gritos y latigazos va abriendo el paso. Antes de subir la imagen, todos se persignan y, una vez arriba, ella queda viendo hacia el oriente.

Como a la una de la tarde empieza la escaramuza de Los Moros²⁰, la “casa” de la Virgen sirve de referencia a sus evoluciones coreográficas. Más tarde los danzantes de la

²⁰ Esta danza será estudiada en el subinciso 4.1 del capítulo IV.

Danza de Arco, grupo que viene de Rancho Viejo, bailan dentro de la capilla católica una serie de sones como “el saludo“ y “la reverencia” (serán estudiadas en el subinciso 1.2 del capítulo I). Al terminar los Moros, guardan sus banderas en el juzgado y el pitero con su tambor toca una melodía más dentro de la casa real. Para finalizar, don Enrique interpreta con su violín algunos sones de la Danza de los “urraqueros”.

A las cinco de la tarde se lleva a cabo la entrega de bancos de los Mayordomos salientes a los entrantes. Para eso frente al juzgado están doce bancos alineados, en una hilera de norte a sur, uno a lado del otro y viendo hacia el poniente. Los cargos son ocupados por parejas, es decir, el Mayordomo y una Tenanche. Antes de sentarse en el banco que les corresponde, van a la iglesia para recibir los consejos de los ancianos. Al salir del templo se forman en hilera delante de la cruz atrial y esperan a que el grupo de Mayordomos salientes les entreguen un manojo largo de cañas de azúcar. Con éste en la mano, el grupo de Mayordomos entrante corre a sentarse al banco. Una vez sentados, los Mayordomos salientes les colocan una corona de tamal sobre la cabeza dándole ciertas indicaciones; a su vez les ofrecen aguardiente y cigarros. Para concluir, por detrás del *equipal* truenan dos cohetes bajo su asiento. Posteriormente, en una jícara, cada uno de los Mayordomos entrantes deposita un pedacito de comida que es intercambiado entre los demás bancos, mientras que el Xáyaca pasa por cada banco robando plátanos o cañas que deposita en un costal. Para ese entonces ya ha sido bajada la Virgen Santa Teresa de su casa y ha sido depositada en el altar de la iglesia.

5. LA DANZA MÁGICA DE LAS DEIDADES DE LA LLUVIA

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

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

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

A continuación, nuestro propósito es relacionar la acción del danzante, el diseño de la trayectoria espacial del grupo, la letra del canto de “La invocación de los dioses de la lluvia”, que en la actualidad ya no es cantado, y el contexto ritual donde se realiza la danza, para dar una interpretación simbólica de lo que los “urraqueros” escenifican.

A) LAS ACCIONES MÁGICAS QUE REALIZAN LOS “URRAQUEROS”: DESCRIPCIÓN DE PISADAS Y MOVIMIENTOS DE SONAJA

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

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

Posteriormente agrupamos un conjunto de “secuencias” que por sus características cinéticas corresponde a una “pisada”. Cada “pisada” está clasificada en orden numérico y denominada en términos dancísticos. De esta manera, presentamos el número de la “pisada” con su correspondiente nombre y dentro de los recuadros aparecen desglosadas las “secuencias”.

GLOSARIO

Paso natural caminado: se considera al caminar normal.

Paso cambiado: avanza el pie derecho adelante, junta el pie izquierdo sin rebasar el

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

paso del pie derecho, y otro ligero paso adelante del pie derecho. Inicia pie izquierdo.

Muelleo: continua flexión de rodillas.

Zapateo: golpe con toda la planta del pie.

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

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

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

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

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

PISADA CERO: SALUDO EN CRUZ

*Pierna derecha*²²

-Elevación de rodilla derecha adelante nivel medio; balanceo del pie hacia adelante, hacia atrás, hacia la lateral izquierda y hacia la lateral derecha.

Pierna izquierda

-Elevación de rodilla izquierda adelante nivel medio; balanceo del pie hacia adelante, hacia atrás, hacia la lateral derecha y hacia la lateral izquierda.

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

PISADA 1: CEPILLO CON MUELLEO (DESLIZADO)

Primera secuencia: pie derecho

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

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

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

Tercera secuencia: pie derecho

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

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

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

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

Segunda secuencia: pie izquierdo

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

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

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

Cuarta secuencia: pie izquierdo

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

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

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

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

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

PISADA 2: CEPILLEO CON ZAPATEO (TOQUES LIGEROS)

Quinta secuencia:

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

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

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

Sexta secuencia:

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

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

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

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

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

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

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

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

De acuerdo con la descripción arriba mencionada, notamos que los danzantes apenas y rozan el piso con los pies. Así, los cuerpos se desplazan como si estuvieran deslizándose en una superficie liza. Esta es la manera como los “urraqueros” transmiten al espectador que se han convertido en nubes, y por lo tanto, su cuerpo nos proyecta ligereza.

B) CÓMO LOS “URRAQUEROS” HACEN LLOVER : TRAYECTORIAS ESPACIALES

El siguiente nivel de nuestro análisis etnocoreográfico corresponde a los diseños trazados por los danzantes en el espacio. Manteniendo el patrón de segmentación utilizado en las “pisadas”, aquí fragmentaremos el *continuum* de las trayectorias.

En nuestro registro presentamos la descripción escrita de la acción y el dibujo de la trayectoria completa, ambas partes se pueden leer simultáneamente. En la hoja de las figuras coreográficas, en un cuadro dibujamos una trayectoria espacial; a su vez, a cada

cuadro de la hoja de registro le corresponde una “secuencia” de acción corporal. Esta conjunción de acción y trayectoria realizada al mismo tiempo la llamamos “secuencia coreográfica”. La combinación de varias “secuencias coreográficas” conforman un “tema coreográfico”. Este último ha sido clasificado con un nombre que infiere el diseño dominante dibujado en el escenario por medio de distintos trazos. Cabe aclarar que la orientación y colocación de los danzantes corresponde al dibujo 2 de este trabajo. Además, la numeración secuencial de los cuadros en la hoja de registro nos indica la lectura del *continuum* dancístico.

TEMA COREOGRÁFICO 1 (pág. 95): SALUDO O ENTRADA (SANTA TERESA Y JESÚS MARÍA)

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

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

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

-Avanza al centro y *media vuelta a la izquierda* atrás con tercera secuencia de la pisada 1, juntando hombro izquierdo con hombro izquierdo; *cambio de peso* atrás con pie izquierdo y *zapateo* al frente del mismo pie, acompañado con un *doble acento* rítmico de sonaja (de

arriba hacia abajo); *flexión* profunda de ambas rodillas acompañada con movimiento *seguido* lateral de sonaja y movimiento de abajo hacia arriba de la palma; finaliza con un *zapateo* en sitio del mismo pie acompañado con un acento rítmico de sonaja (de arriba hacia abajo). (Cuadros 8 y 9).

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

TEMA COREOGRÁFICO 2 (pág. 96): LA CRUZ (SANTA TERESA)

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

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

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

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

-*Giro hacia afuera* con primera o segunda secuencia de la pisada 1; *giro hacia adentro* con primera o segunda secuencia de la pisada 1 (cuadros 13 y 14).

-Ambas filas avanzan *media vuelta a la izquierda*, pasan *por el centro* de las filas y retroceden *de espaldas hacia atrás* con primera o segunda secuencia de la pisada 1 (cuadros 15, 16 y 17).

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

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

-*Giro hacia afuera* con primera o segunda secuencia de la pisada 1; *giro hacia adentro* con primera o segunda secuencia de la pisada 1 (cuadros 25 y 26).

nota: los cuadros 6, 12, 18 y 24 son sólo colocaciones en sitio, ahí comienza un desplazamiento.

Las diferencias con el “tema coreográfico” La cruz de Jesús María son:

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

TEMA COREOGRÁFICO 3 (pág. 97): SERPENTINAS (SANTA TERESA)

Principia la fila de Sáutari (izquierda):

-La fila realiza el tema coreográfico 1: saludo o entrada; avanza *por fuera* de la fila con primera secuencia de la pisada 1 (cuadros 1, 2 y 3).

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

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

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

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

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

Continúa la fila de *Hatzikan* (derecha):

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

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

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

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

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

Las diferencias con el "tema coreográfico" Serpentinadas de Jesús María son:

1. Las "secuencias coreográficas" de Santa Teresa de *pasar por enfrente* de cada uno de los danzantes *en zig-zag* y al realizar *vuelatas alrededor* de cada "urraquero", los

maritecos las ejecutan como “temas coreográficos” separados que no necesariamente realizan uno detrás del otro.

2. En las “secuencias coreográficas” de *pasar por enfrente* de cada uno de los danzantes, el dibujo *en zig-zag* es mucho más marcado por los “urraqueros” maritecos (cuadros 4, 6, 8, 10, 12 y 14).

3. Las *vuelatas* de la fila *de oriente a poniente* son cambiadas por *medias vueltas entre parejas* de danzantes (cuadros 3, 5, 7, 9, 11, 13 y 15).

TEMA COREOGRÁFICO 4 (pág. 98): RONDAS (SANTA TERESA)

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

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

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

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

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

-El círculo se divide en dos filas que avanzan hacia adelante en trayectoria circular para

formar dos círculos colocados en contraesquina sureste y noroeste; vueltas en sentido levógiro o dextrógiro, respectivamente con tercera o cuarta secuencia de la pisada 1 (cuadros 9 y 10).

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

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

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

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

Las diferencias con el “tema coreográfico” Rondas de Jesús María son:

1. Los ejes sureste/noroeste y noreste/suroeste están marcados no sólo por los círculos que dan vueltas en los dos sentido cada uno, sino, además, por dos filas en diagonal (cuadros 2 y 8).

2. El círculo formado por las dos filas en el centro no aparece como “secuencia coreográfica” que marque el paso de una “secuencia coreográfica” a otra, sino que aparece sólo hasta el final del “tema coreográfico” (cuadros 14, 15 y 16).

3. Los danzantes maritecos no realizan los círculos en la parte norte ni en la parte sur.

TEMA COREOGRÁFICO 5 (pág. 99): PALO DE CINTAS (JESÚS MARÍA)

-*Giro hacia la izquierda* con segunda secuencia de la pisada 1; *giro hacia la derecha* con primera secuencia de la pisada 1 (cuadros 1 y 2).

-En formación encontrada, avanzan las filas en trayectoria circular dibujando un zig-zag, a manera de ir tejiendo con las cintas una trenza en el poste con primera secuencia de la pisada 1 (cuadros 3 y 4).

-Ambas filas forman dos círculos concéntricos; el círculo del centro gira en sentido levógiro; y el círculo de afuera gira en sentido dextrógiro; luego giran en sentido inverso al que iniciaron, con primera secuencia de la pisada 1 (cuadros del 5 al 8).

-En formación encontrada, avanzan las filas en trayectoria circular en sentido inverso al que elaboraron la trenza dibujando un zig-zag, a manera de ir deshaciendo el trenzado de las cintas, con primera secuencia de la pisada 1 (cuadros 9 y 10).

-Ambas filas forman dos círculos concéntricos; el círculo del centro gira en sentido dextrógiro; y el círculo de afuera gira en sentido levógiro; luego giran en sentido inverso al que iniciaron, con primera secuencia de la pisada 1 (cuadros del 11 al 14). Cuadro 15 es posición final.

TEMA COREOGRÁFICO 6 (pág. 100): *LA ROSITA Y LA CORONA* (JESÚS MARÍA)

La Rosita

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

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

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

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

La Corona

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

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

TEMA COREOGRÁFICO 7 (pág. 101): CRUCES EN ZIG-ZAG (SANTA TERESA)

Inician su recorrido de sur a norte y de norte a sur los punteros de las filas: Hatzikan y Sáutari.

-Ambas filas realizan tema coreográfico 1

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

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

Nota: Las “secuencias coreográficas” iniciales y restantes comprenden a los danzantes que van completando el recorrido hasta llegar a su posición inicial. Iniciales (cuadros del

1 al 10) y restantes (cuadros del 61 al 82).

6. INVOCACIÓN DE LAS DEIDADES PLUVIALES

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

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

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

Existe una versión corta y una larga del canto, aquí exclusivamente retomamos aquellos versos que nos parecieron significativos para ejemplificar la relación de canto y danza. Dentro de los primeros versos de ambas versiones los ancianos reflexionan sobre la manera de reunir la lluvia (*vite*) de todas las regiones del mundo sobre su tierra. Ellos se dirigen

a la Estrella Matutina, quien a su vez los remite a la diosa de la tierra.

Versión corta

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

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

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

[...]

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

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

[...]

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

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

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

[...]

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

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

[...]

Versión larga

Invocación y llegada de los dioses de la lluvia (Preuss, 1912: 76-82 [III.8])

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

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

[...]

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

[...]

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

[...]

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

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

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

[...]

(19) *“llamen a nuestra madre, que se llama madre (tex)²⁴, ella sabe.*

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

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

[...]

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

[...]

(28) *Nuestra madre se adorna.*

[...]

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

[...]

(32) *Se adorna con nubes.*

[...]

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

bonito con su corona,

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

y con sus palabras

El “tema coreográfico” que hace referencia a esta parte del canto es el de *Las Rondas* (pág. 98), tanto en la versión tereseña como en la mariteca. Precisamente las recurrentes trayectorias en círculo nos proyectan la intención de convocar y de reunir a sus integrantes

²⁴ *Texmata* es nuestra madre tierra o diosa de la tierra.

en el centro. Una vez congregadas ambas filas dan vueltas tanto en levógiro como en dextrógiro, toman este momento para ponerse de acuerdo; ahí, juntos, alrededor de la Madre Tierra ellos “hablan” a través del desplazamiento. Una vez, vestidos con los atuendos mágicos, los ancianos se disponen a iniciar la ceremonia que hará llover.

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

[...]

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

[...]

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

[...]

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

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

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

[...]

(60) *¡que se coloquen [aquí] nuestros ancianos²⁵,*

los llamados dioses pluviales!

[...]

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

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

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

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

[...]

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

²⁵ Según la concepción general de los coras, algunos difuntos se convierten en dioses pluviales.

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

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

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

Aquí el “tema coreográfico” corresponde al de las *Serpentinas* (pág. 97). Al momento en que la fila realiza vueltas alrededor de cada “urraquero”, es una invitación individual para que escuchen las palabras y pensamientos de los ancianos. Tanto las deidades del norte como las del sur deben encontrarse, por ello la fila se desplaza de arriba a abajo, alternadamente; cuando rodean en sentido levógiro a un danzante de arriba, él mira hacia al norte; contrariamente, cuando la fila da vueltas alrededor en sentido dextrógiro de un danzante de abajo, él mira hacia el sur. También podemos decir que la versión mariteca de los “temas” de la *Rosita* y la *Corona* (pág. 100) hacen referencia a la invitación a la deidades para que se reúnan aquí en la tierra. Y en presencia de todos llevar a cabo sus conjuros mágicos para hacer llover, intención demostrada al momento en que juntan las *palas* al centro y dan vueltas sobre el círculo.

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

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

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

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

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

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

allí en el poniente

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

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

- (85) *Allí en el poniente hablan los dioses, hablan con voz ronca.*
- (86) *En el norte se oyen las palabras de los dioses del norte.*
- (87) *En el sur, en el lugar de la lluvia, truenan las palabras de los pensadores.*
- (88) *En el inframundo, pueden oírse las palabras de la madre Tetewan.*
- (89) *lejos, en el cielo, permanece el dios del águila.*

El “tema coreográfico” para dirigirse a los seis rumbos es *La cruz* (pág. 96). Las dos filas se desplazan en sentido levógiro para llegar a cada punto, ahí expresan sus peticiones con una reverencia (caminando de espaldas, girando en su sitio y flexionando las rodillas). De acuerdo a la orientación que le hemos dado al *locus choristicus*, los danzantes van de norte a sur; de oriente a poniente, y repiten de norte a sur. No olvidemos que el escenario puede desdoblarse del plano horizontal al vertical; de tal manera, que cuando vuelven a pasar sobre el eje norte/sur, podemos interpretar que se trata del arriba y abajo. En seguida dejan caer la lluvia como hilos de agua hacia abajo.

[...]

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

[...]

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

(101) *Las nubes están bien negras,*

las nubes están bonitas como el color del humo.

[...]

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

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

[...]

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

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

[...]

(130) *Bonito, como hilos se estiran en nuestra madre Hurimoa*²⁶

y en nuestro hermano mayor Hatsikan.

La representación que mejor manifiesta la intención de caer como hilos de agua es el “tema coreográfico” de las *Serpentinas* (pág. 97), precisamente al momento en que una de las filas avanza en trayectoria circular pasando por enfrente de cada uno de los danzantes que permanecen en sitio, dibujando un zig zag. El descenso se observa en la dirección de la fila que se desplaza, de atrás hacia adelante, por en medio de la formación de danzantes que está en sitio mirando hacia enfrente (el sur, abajo). Cada vez que atraviesan por delante de un “urraquero”, ellos, las nubes realizan un círculo que da vueltas; cuando pasan al lado oriente el sentido es levógiro, y a la inversa, del lado poniente es dextrógiro. Por último, los truenos están representados en el diseño en zig-zag que realizan los danzantes durante su descenso.

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

[...]

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

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

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

[...]

²⁶ La Diosa de la Tierra y la Estrella Matutina se unen con los “ancianos” en la fiesta. Las lluvias caen sobre ellos.

- (149) *Hatsikan se da la vuelta con ella.*
- (150) *Los pensadores se dan la vuelta con ella.*
- (151) *Ella mira el camino hacia el poniente.*
- (152) *Allí desaparece con todo.*

La versión mariteca del *Palo de cintas* (pág. 99), sin lugar a dudas, es la que sintetiza la reunión de todas las deidades pluviales alrededor de un centro: la Madre Tierra. En esta ocasión representada, a la vez, por la Malinche parada al centro junto al poste, y por la imagen de San Antonio de Padua, patrón de las lluvias, colocado en la punta más alta del poste. Ahí congregados “hablan” mientras tejen las cintas alrededor del tronco; es la manera en que ellos impregnan sus pensamientos. La lluvia cae por medio de las cintas que cuelgan y se enredan como remolinos de agua girando alrededor del poste. Del mismo modo, el tronco permite el ascenso de la deidad hacia su morada, por ello, al deshacer lo trenzado, los danzantes giran en sentido inverso, enredando a lo largo del poste todas las cintas en una misma dirección.

Otro “tema coreográfico” complejo lo es el de las *Cruces en zig-zag* (pág. 101) de Santa Teresa. En éste observamos la recurrencia de dividir el escenario simétricamente, ya sea en dos mitades o en cuatro partes. Como sea que orientemos el cuadrilátero imaginario (dibujo 2), no sólo hacia los puntos cardinales, sino además hacia las direcciones como el arriba/abajo y adelante/atrás veremos que los danzantes quedan separados en partes iguales (cuadros 28, 38, 48 y 58). En esta coreografía las filas serán consideradas por parejas, juntando a un danzante de cada fila, lo que va a permitir entremezclar la fila oriental con la fila del poniente (cuadros 2, 12, 22, 32, 42, 52, 62, 72 y 82); algunas veces la misma fila estará ocupando tanto un lugar en el este como en el oeste, pero en direcciones opuestas (3, 5, 13, 15, 23, 25, 33, 35, 43, 45, 53 y 55). Al ir la pareja de danzantes pasando entre las filas y conformar cuartetos, va a permitir que se vayan dibujando diversas cruces

con distintos diseños (cuadros 64 y 74), ya sea sólo marcando sus extremos (cuadros 29, 39, 49 y 59) o bien delinear claramente la cruz (cuadro 69). En especial este último tema coreográfico nos da la pauta de constatar que las acciones de las deidades pluviales (*vé'emes*) están dirigidas hacia dos propósitos, a saber, por un lado para alejar catástrofes, y por otro lado, para propiciar una temporada productiva. Más adelante haremos referencia a esta coreografía.

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

7. HACIA UNA INTERPRETACIÓN PRELIMINAR DEL PROCESO DANCÍSTICO

Estamos tratando de acercarnos a definir cómo es que podemos, en términos cinéticos, reconocer en la danza que realizan los hombres llamados Urracas un conjunto estructurado de patrones coreográficos que contiene información codificada. Si bien el movimiento corporal de los danzantes no es sumamente variado en gestos, ademanes y posturas, no es el mismo caso con los desplazamientos, donde encontramos, si no una diversidad de diseños, sí figuras recurrentes en las distintas composiciones coreográficas. Por ello nos

damos a la tarea de mostrar cuáles son los patrones cinético coreográficos utilizados por los “urraqueros” y, de esta manera, iniciar la elaboración del vocabulario cinético compartido entre las danzas de *cuadrillas*.

Sabemos que un movimiento o un dibujo por sí solo no nos dice nada, por lo cual de manera análoga al lenguaje escrito, buscamos componer “frases coreográficas” (o mitemas coreográficos) a partir de series armadas con los cuadros en los que se han trazado los desplazamientos de los danzantes (véase las hojas de registro de las trayectorias coreográficas). Éste es un primer nivel para descifrar el simbolismo que subyace en las figuras coreográficas. Posteriormente, tomando en cuenta el contexto donde se lleva a cabo la escenificación es que podremos reconocer el sentido del trayecto y con ello captar aquel dibujo que sintetiza una idea que se desea expresar.

Anteriormente hemos mencionado que la agrupación de los *nevemes*, en tanto deidades pluviales, hace referencia a dos serpientes de nubes que se mueven revolcándose en remolinos y que en sus desplazamientos observamos cómo ellos descienden del cielo a la tierra en forma de torbellino, lo cual nos permite encontrar una asociación del fenómeno meteorológico con los diseños realizados, sobre todo, en la trayectorias circulares del tema coreográfico 7 (pág. 101). Basándonos en la descripción del fenómeno de las “culebras de agua” (Magriñá, 2000) que se origina, sobre todo durante la época de lluvias, en el Valle de Matatipac, localizado en medio de dos volcanes, el San Juan y el Sangangüey, es que descifraremos cómo a través de los desplazamientos de los danzantes queda plasmada la importancia de traer la lluvia formando remolinos o conformando serpientes de agua.

“La culebra de agua es un fenómeno meteorológico. Se origina de una nube que se llama nube de embudo por su apariencia, la nube tiene una prolongación hacia tierra que se ve como una serpiente. Se presenta, sobre todo, en tiempo de aguas: en julio, agosto y parte de septiembre, en ocasiones hasta cinco veces durante la temporada” (Ibídem: 9). Las presentaciones de la

danza en diferentes rituales del santoral católico, hasta ahora etnografiadas, corresponden a la época de lluvias; además la colocación de los *vé'emes* (aves que representan nubes) en fila, uno detrás de otro, les permite realizar constantes trayectorias circulares en forma de espirales que giran en sentido levógiro y con ello van dibujando largas serpientes.

Mitema coreográfico 1

“Aquí, [...] en el Valle de Matatipac, [...] se originan normalmente dos zonas de tormenta, una en las laderas del cerro de san Juan y otra en el Sangangüey. Asemejando dos cosas vivientes, empieza a tronar en un extremo y en seguida empieza a tronar en el otro y tienden a juntarse en el centro, entre Pantanal y san Cayetano” (Ibídem: 10).

Siguiendo la secuencia horizontal de cinco en cinco --1, 6, 11, 16, 21, 26, 31, 36, 41, 46, 51, 56, 61, 66, 71, 76, 81 y 82-- observamos cómo las filas guiadas por los punteros van demarcando las dos zonas donde se origina la tormenta, esto es, del lado oriental y del poniente. Ambas filas se van contestando al momento que cada danzante se pasa de un lado a otro. Las filas primero se desplazan separadas hacia el norte, luego, de regreso hacia el sur, ambas filas se juntan en el centro; y entre parejas, frente a frente, realizan trayectorias sigmoideas.

Mitema coreográfico 2

“En el fenómeno participan dos nubes *cumulunibus*. Empiezan a formarse ambas nubes de tormenta y en un momento dado una de ellas tiene que avanzar, como si fuera una riña, trueno una a cada lado y ambas empiezan a desplazarse hacia el centro. A veces llegan a encontrarse, es como si estuvieran peleando... como si estuvieran combatiendo entre sí, como dos animales que quisieran destruirse mutuamente. Como si fueran dos enemigos” (Ibídem: 10).

Siguiendo la secuencia horizontal de diez en diez --7, 17, 27, 37, 47, 57, 67 y 77-- observamos que cada par de danzantes se desplaza hacia adelante (sur-centro), una vez al frente realizan un entrecruce entre parejas en trayectoria sigmoidea, como si las cabezas

de las serpientes se engarzarán. Ahora, los truenos no sólo se escuchan en dos polos (norte – sur) sino en los cuatro puntos: este, oeste, sur y norte. Esta figura es recurrente por cinco veces hasta que, una vez más, en medio de las filas las parejas realizan trayectorias sigmoideas que da por resultado el entrelazamiento de ambas filas.

Mitema coreográfico 3

“Las culebras de agua presentan un espectáculo bellísimo, ver formada ahí la nube, y cómo se va desplazando hacia el norte; se ve claramente el embudo hasta tierra y cómo va culebreando el tornado, porque no sigue una posición vertical efectiva hasta tierra. Es una trayectoria irregular, zigzagueante, o sea, tal como lo hace una culebra” (Ibídem: 11).

Siguiendo la secuencia horizontal de diez cada dos dígitos --3, 5, 13, 15, 23, 25, 33, 35, 43, 45, 53, 55, 63, 65, 73, 75 y 83-- observamos sobre todo la trayectoria irregular de la fila. Cuando se dirige cada danzante hacia el norte pasa del lado externo de su propia fila al centro de las filas (visto desde el propio frente del danzante va de izquierda a derecha) zigzagueando. De regreso hacia el sur repite la trayectoria en zigzag, pero del lado contrario al que inició. El dibujo del trazo nos da como resultado dos sierpes entrelazadas al finalizar. El movimiento en embudo lo tenemos al momento de ejecutar movimientos giratorios (medias vueltas) entre parejas en una sola fila, una vez que los danzantes han llegado al lugar donde comenzaron.

Tres patrones cinéticos significativos --que podemos clasificar como “unidades mínimas coreográficas” en tanto que permanecen recurrentes a lo largo de todas las coreografías que componen la danza de las Urracas, y en particular, en los “mitemas coreográficos” antes descritos-- son las trayectorias ondulatorias (serpentinadas) o en zig zag, los giros sobre su propio eje y las trayectorias sigmoideas entre parejas. El primero de ellos lo encontramos en el dibujo de las corrientes de aire que hacen referencia al proceso evolutivo del tornado (Ibídem: 10), sobre todo en la fase de su madurez, lograda gracias a las

corrientes ascendentes y descendentes dentro de la nube. Estas trayectorias las podemos observar en las idas y venidas de norte a sur de cada fila, ya sea con un desplazamiento ondulatorio o en zigzag. Las otras dos “unidades mínimas” son las que permiten ver cómo este meteoro gira sobre su propio eje y al mismo tiempo se va trasladando. Los danzantes constantemente giran en su propio eje en ambos sentidos antes de desplazarse hacia adelante, siempre regresando al punto donde comenzaron el desplazamiento. Una vez que han avanzado, realizan una trayectoria sigmoidea entre parejas que constantemente van cambiando.

Los espacios y los momentos de escenificación dancística

Los espacios donde se lleva a cabo la presentación dancística y los distintos momentos en que aparece la agrupación de danzantes llamados Urracas nos indican los diferentes sentidos que conllevan las escenificaciones dancísticas. Así, tenemos que la participación inicial de los danzantes durante la noche, posiblemente se trate de una fórmula mágica expresada corporalmente por los *nevemes* para alejar a los malos espíritus o atraer a los benéficos. Estas primeras evoluciones coreográficas en la obscuridad no están a la vista de casi nadie. Al día siguiente, cuando se toman en cuenta las presencias tanto del Santo como de la Virgen, entonces los “urraqueros” realizan una plegaria dancística conjuntamente con los fieles que cantan y rezan dentro de la iglesia por toda la noche. Finalmente el día de la fiesta, cuando los creyentes a mediodía solicitan en público las bendiciones de las imágenes sagradas, los *danzantis* ofrecen su música y danza para el agrado del Santo o de la Virgen, y en agradecimiento a las atenciones recibidas por parte de los Mayordomos. De igual manera su presentación coreográfica es disfrutada por todos los concurrentes ahí presentes. Con ello se da por entendido que la fiesta está a punto de finalizar.

Por último, la agrupación de danzantes y músico tienen un puesto vitalicio. Sin hacerse por completo cargo del cuidado de las imágenes sagradas o de la organización de las ofrendas, los “urraqueros” cumplen un papel importante en diferentes momentos de la

realización del ceremonial. Por ejemplo, cuando los santos son sacados y trasladados de un recinto sagrado a otro, deben custodiarlos y acompañarlos; además, durante el trayecto los danzantes van anunciando, abriendo paso y sirviendo de valla para que pasen las imágenes sagradas. También a ellos les toca bendecir (limpiar) con algunas evoluciones coreográficas (pisada 0: saludo en cruz o saludo al sol) el lugar donde se colocará al Santo o a la Virgen.

En tanto que en este apartado únicamente estamos haciendo referencia a una sola danza, no nos parece pertinente elaborar conclusiones finales debido, en parte, a que nos hacen falta todavía datos del ciclo ritual de la danza, y por otro a que debemos esperar a que los datos de las demás danzas nos ayuden a completar nuestra visión del sistema dancístico cora.

BIBLIOGRAFÍA

Aedo Gajardo, Juan Angel, “La región más oscura del universo: el complejo mítico asociado al *kieri* de los huicholes y al *toloatzin* de los mexicas”, ponencia presentada en el Simposio Antropología e Historia del Nayar, Insituto Nacional de Antropología e Historia, Tepic, Nayarit, 1999.

Barba, Eugenio y Nicola Savarese, *Anatomía del actor. Un diccionario de antropología teatral*, Secretaria de Educación Pública - Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Veracruzana, International School of Theatre Anthropology, Grupo Editorial Gaceta, México, 1988.

Bartenieff, Irmgard y Martha Davis, *Effort/Shape Analysis of Movement, the Unity of Expression and Function*, Arno Press, Nueva York, 1970.

Birdwhistell, Ray L., “Kinesics and Communication”, *Explorations in Communications*, (Carpenter, Edmund y Marshall Mac Luhan, editores), Beacon, Boston, 1960 (1952): 54-64.

_____ *Kinesics and Context*, University of Pennsylvania, Filadelfia, 1970.

_____ “Un ejercicio de kinésica y de lingüística: la escena del cigarrillo”, *La Nueva Comunicación*, Kairós, Barcelona, 1990: 170-171.

Bateson, Birdwhistell, Hall y otros, “Una universidad invisible”, *La Nueva Comunicación*, Kairós, Barcelona, 1990: 27 -106.

Boas, Franziska, (editora), *The Function of Dance in Human Society*, The Boas School,

- Nueva York, 1944.
- Bonfiglioli, Carlo, "Algunas notas sobre la antropología de la danza", *Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara. Entre la pasión de Cristo, la transgresión cómica sexual y las danzas de Conquista*, Instituto Nacional Indigenista, México, 1995:
- _____ *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.
- _____ "Transformaciones sistémicas en la antropología de la danza: El caso de los Matachines y otros equivalentes", conferencia magistral presentada en el *Primer Congreso Nacional de Danzas Tradicionales: un recuento a fin de siglo*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 2000 (en prensa).
- _____ "From the General to the Specific and Back: The Structuralist Focus in Dance Anthropology", ponencia presentada en la Annual Conference del Institute Council for Traditional Music, Río de Janeiro, 4 -11 de julio del 2001.
- Broda, Johanna y Félix Báez-Jorge (coordinadores), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Fondo de Cultura Económica, México, 2001: 299 - 334.
- Coyle, Philip, *Hapwán chánaka ("On the top of the Earth"): The Politics and History of Public Ceremonial Tradition in Santa Teresa, Nayarit, Mexico*, tesis doctoral, Universidad de Arizona, Tucson, 1997.
- Dell, Cecily, *A Primer for Movement Description*, Dance Notation Bureau Press, Nueva York, 1977.
- Elias, Norbert y Eric Dunning, *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995 (1986).
- Glokner, Julio, *Así en el cielo como en la tierra. Pedidores de lluvia del volcán*, Universidad

- Autónoma de Puebla - Grijalbo, México, 2000.
- _____ “Conocedores del tiempo: los graniceros del Popocatepetl”, (Broda, Johanna y Félix Báez-Jorge, coordinadores), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Fondo de Cultura Económica. México, 2001: 229-334.
- Grimss, Joseph E. y Thomas B. Hinton, “37. The Huichol and Cora”, *Handbook of Middle American Indians. Ethnology Part Two*, (Robert Wauchope, editor General: Evon Z. Vogt, editor del volumen), University of Texas Press, Austin, 1969: 792-813.
- Gutiérrez del Angel, Arturo, *La Peregrinación a Wirikuta: El gran rito de paso de los Huicholes*, tesis de licenciatura, Especialidad de Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1998.
- _____ “El torzal de las serpientes, un *ollin* contemporáneo”, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1998, mecanografiado.
- Guzmán, Adriana, *Mitote y universo Cora*, tesis de licenciatura, Especialidad de Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1997.
- Hanna, Judith L., “Movements Towards Understanding Humans Through the Anthropological Study of Dance”, *Current Anthropology*, 20, 2, 1979a: 313-339.
- _____ *To Dance is Human: a Theory of Nonverbal Communication*, University Press, Austin, Texas. 1979b.
- Hodgson, John y Valerie Preston-Dunlop, *Rudolf Laban: Una introducción a su trabajo e influencia*, Londres, Northcote House, 1990.
- Hutchinson, Ann, *Labanotation or Kinetography Laban. The System of Analyzing and Recording Movement*, Theatre Arts Books, Nueva York, 1974 (1954).
- Jáuregui, Jesús (editor), *Música y danzas del Gran Nayar*. Centro de Estudios Mexicanos

y Centroamericanos - Instituto Nacional Indigenista, México, 1993.

Jáuregui, Jesús, María Eugenia Olavarria y Víctor Franco Pelletier (editores), *Cultura y comunicación, Edmund Leach, in memoriam*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, 1996 (1991).

Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coordinadores), *Las Danzas de Conquista I. México contemporáneo*, Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996.

Jáuregui, Jesús, Johannes Neurath y Arturo Gutiérrez (editores), *La Semana Santa en el Gran Nayar*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos - Instituto Nacional Indigenista, México, 1997, 2 volúmenes, (en prensa).

Jáuregui, Jesús, Johannes Neurath y Adriana Guzmán (editores), *Antropología e historia del Gran Nayar: coras y huicholes*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos - Instituto Nacional Indigenista, México, 1997 (en prensa).

Jáuregui, Jesús y Adriana Guzmán, "Las Pachitas en Yáunqueé (La Mesa del Nayar)", *Antropología e Historia del Gran Nayar: coras y huicholes*, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos - Instituto Nacional Indigenista, México, 1997 (1995), en prensa.

Kaeppler, Adrienne L., *The Structure of Tongan Dance*, disertación doctoral, Universidad de Hawaii, Honolulu, 1967.

_____ "Method and Theory in Analysing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance", *Ethnomusicology*, 16, 1972: 173-217.

_____ "Dance in Anthropological Perspective", *Annual Review of Anthropology*, 7, 1978: 31-49.

_____ "Cultural Analysis, Linguistic Analogies, and the Study of Dance in Anthropological Perspective", *Explorations in Ethnomusicology: Essays in Honor of David Mc Allester*, (Charlotte J. Frisbie, editora), (Monographs in Musicology, 9),

- Detroit, 1986 (1981): 25-33.
- Kindl, Olivia, *La jícara huichola: un microcosmos mesoamericano*. Tesis de licenciatura, Especialidad de Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1997.
- Kealiinohomoku, Joan W. "Cultural Change: Functional and Disfunctional Expressions of Dance, a Form of Effective Culture", *The Performing Arts: Music and Dance*, (John Blacking and Joan Kealiinohomoku, editores). Mouton Publishers, La Haya, 1979.
- Kurath, Gertrude. "Panorama of Dance Ethnology", *Current Anthropology*, 1, 3, 1960: 233-254.
- Kurath, Gertrude and Samuel Martí, *Dances of Anahuac. The Choreography and Music of Precortesian Dances*, Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, Nueva York, 1964.
- Laban, Rudolf, y F. C. Lawrence, *Effort*, MacDonald and Evans, Londres, 1947.
- Laban, Rudolf. *The Mastery of Movement*, Macdonald and Evans Ltd., Gran Bretaña, 1980 (1950).
- _____*The language of Movement: A Guidebook to Choreutics*, edición anotada y editada por Lisa Ullman, Plays Inc., Boston, 1971.
- Leach, Edmund, *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1978 (1976).
- Leroi-Gourhan, André, *El gesto y la palabra*. Editorial Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971 (1965).
- Lévi-Strauss, Claude, "El hechicero y su magia" y "La eficacia simbólica", en *Antropología estructural*, Paidós, Barcelona, 1987 (1958): 195-227.
- Magriñá, Laura, *Los coras entre 1531 y 1722. ¿Indios de guerra o indios de paz?*, tesis de licenciatura, Especialidad de Etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología e Historia,

- México, 1999.
- _____. “El peyote (*hikuri*) y kieri (*tapat*): las culebras de agua del Valle de Matatipac”, ponencia presentada en la sesión *History and Ritual in the Gran Nayar, Mexico*, durante la 2000 Annual Meeting of the American Society for Ethnohistory, London, Ontario, Canadá, 2000 (mecanografiado).
- Martí, Samuel, *Canto, danza y música precortesianos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961.
- Martin, Gyorgy y Erno Pesovár, “A Structural Analysis of the Hungarian Folk Dance” *Acta Ethnographica*, Hungría, 10, 1961: 1-40.
- Mauss, Marcel, “Esbozo de una teoría general de la magia” y “Técnicas y Movimientos corporales”, *Sociología y Antropología*, Tecnos, Madrid, 1979 (1950): 46-152 y 337-356.
- Meyer, Jean, *El Gran Nayar*, Universidad de Guadalajara - Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, 1989.
- Neurath, Johannes, *Las fiestas de la casa grande. Ritual agrícola, iniciación y cosmovisión en una comunidad wixarika*, Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997.
- Ortiz, Fernando, *El Huracán*, Fondo de Cultura Económica, México, 1947.
- Pike, Kenneth, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structures of Human Behavior*, Summer Institute of Linguistics, Glendale, California, 1954.
- Preuss, Konrad T., “Más información acerca de las costumbres religiosas de los coras, especialmente sobre los portadores de falos en Semana Santa”, *Fiesta, literatura y magia en el Nayarit. Ensayos sobre coras, huicholes y mexicaneros de Konrad Theodor Preuss*, (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, compiladores), Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos - Instituto Nacional Indigenista, México, 1998 (1906):

127-137.

_____ La expedición a Nayarit. Registro de textos y observaciones entre los indios mexicanos emprendida y editada por encargo y con los recursos del Ministerio Prusiano Real de Cultura de la Fundación Catedrática del Duque de Loubat, por Konrad Theodor Preuss, Custodio en los museos reales de Berlín. Primer tomo *La religión de los indios Cora* a través de textos junto con un diccionario, un mapa y 30 ilustraciones y 10 tablas. Impresión y edición de B. G. Teubner en Leipzig, 1912. Traducción del alemán al español por Ingrid Geist, 1998 (1912), Siglo XXI Editores (en prensa).

Proca-Ciortea, Vera y Anca Giorchescu, "Quelques aspect théoriques de l'analyse de la danse populaire", *Langage. Pratiques et langages gestuels*, Didier y Larousse, París, 10, 1968: 87-93.

Proca-Ciortea, Vera, "Kinetic Language and Vocabulary", *Yearbook of the International Folk Music*, 1970 (1971): 133-141.

Ramírez, Maira, *La Batalla entre los amuzgos de Tlacoachistlahuaca, Guerrero. Estudio etnocoreográfico de un caso del género Danzas de Conquista*, tesis de licenciatura, Especialidad de Etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1999.

_____ "Los sones de tarima entre los coras de Santa Teresa (*Cueimaruutse' e*)", ponencia presentada en el Simposio Antropología e Historia del Nayar, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Tepic, Nayarit, 1999.

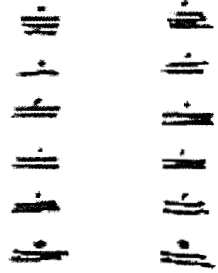
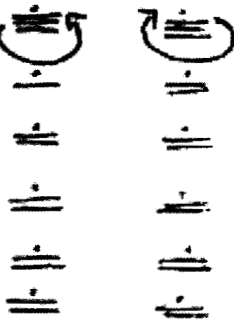
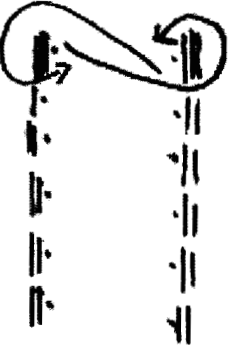
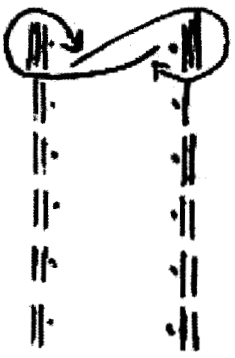
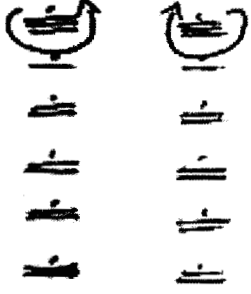
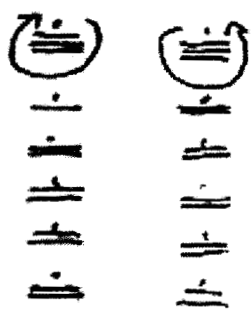
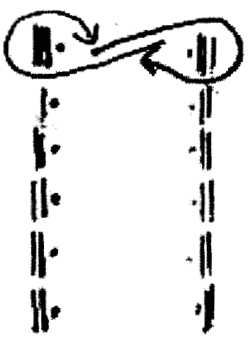




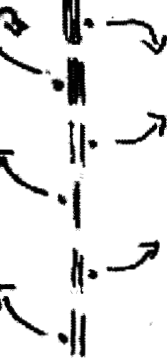
_____ "Cómo los coras hacen llover: los Urraqueros (*ve'eme*)", conferencia magistral presentada en el *Primer Congreso Nacional de Danzas Tradicionales: un recuento a fin de siglo*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 2000 (en prensa).

_____ *Informe etnográfico sobre Las Pachitas en Jesús María*, México, 2001 (mecanografiado).


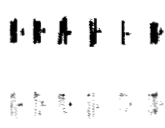



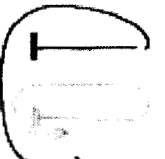


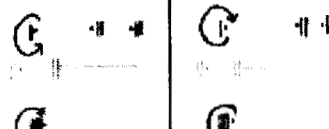
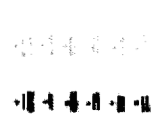



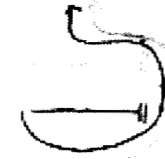


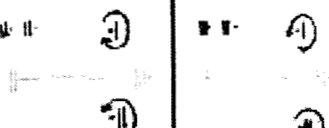
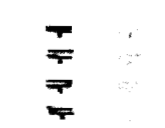


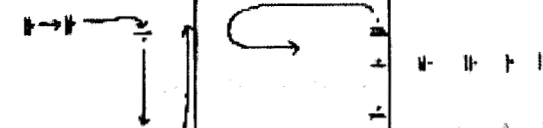

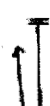







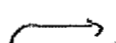


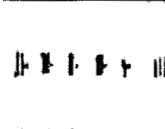





Royce. Anya P., "Coreology Today: A Review of the Field", *New Dimensions in Dance Research: Anthropology and Dance - The American Indian*, Committee on Research

- in *Dance*, 6, 1974 (1972): 47-84.
- _____. *The Anthropology of Dance*, Indiana University Press, Blomington and London, 1980 (1977).
- Spencer, Paul (editor), *Society and the dance. The Social Anthropology of Process and Performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.
- Ullman, Lisa, *The Mastery of Movement, Rudolf Laban*, Macdonald and Evans, Gran Bretaña, 1980 (1950).
- Valdovinos, Margarita, “*Las Pachitas*”, Informe etnográfico, Jesús María del Nayar, Nayarit, 2001 (mecanografiado).
- Volli, Ugo, “Técnicas corporales”, Eugenio Barba y Nicola Savarese, *Anatomía del actor. Un diccionario de antropología teatral*, Secretaria de Educación Pública - Instituto Nacional de Bellas Artes, Universidad Veracruzana, International School of Theatre Anthropology, Grupo Editorial Gaceta, México, 1988: 195-208.
- Weigand, Phil C., *Ensayos sobre el Gran Nayar. Entre coras, huicholes y tepehuanos*, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos - Instituto Nacional Indigenista, El Colegio de Michoacán, México, 1992.
- Williams, Drid, “Deep Structures of the Dance”, *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, (part one) 2, 1976: 123-144; (part two) 3: 155-181.

TEMA COREOGRÁFICO 1 (pág. 65): SALUDO O ENTRADA (SANTA TERESA Y JESÚS MARÍA)

 <p>0</p>	 <p>1</p>	 <p>2</p>	 <p>3</p>
 <p>4</p>	 <p>5</p>	 <p>6</p>	 <p>7</p>
 <p>8</p>	 <p>9</p>	 <p>10</p>	 <p>11</p>

TEMA COREOGRÁFICO 2 (pág. 66): LA CRUZ (SANTA TERESA)

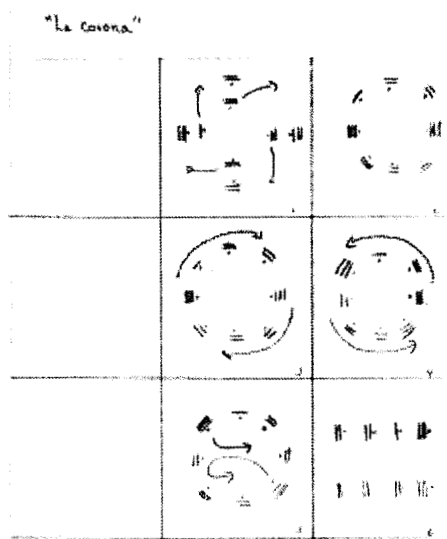
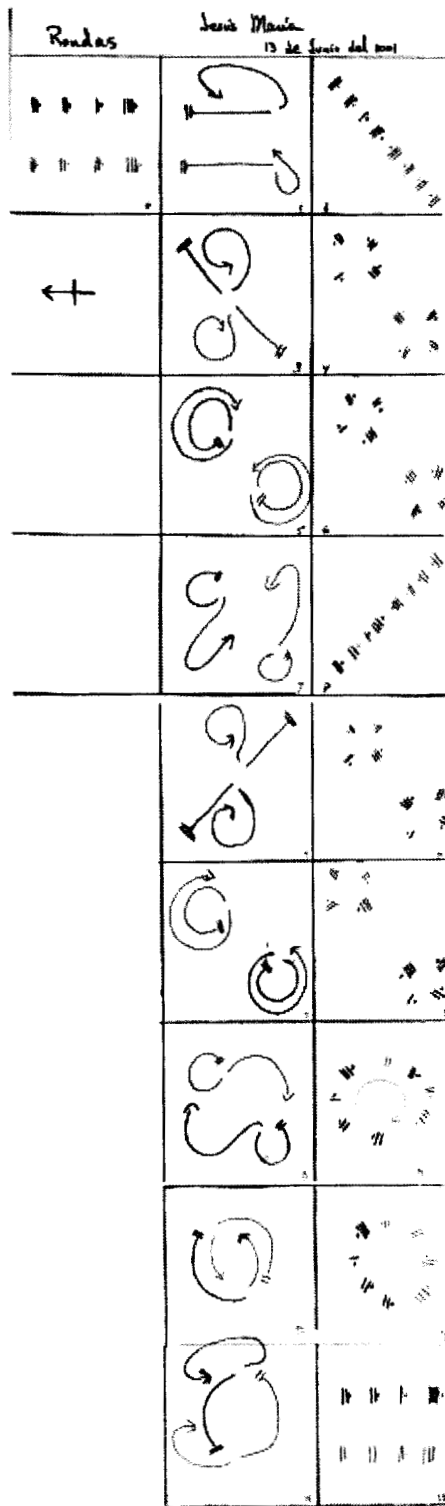
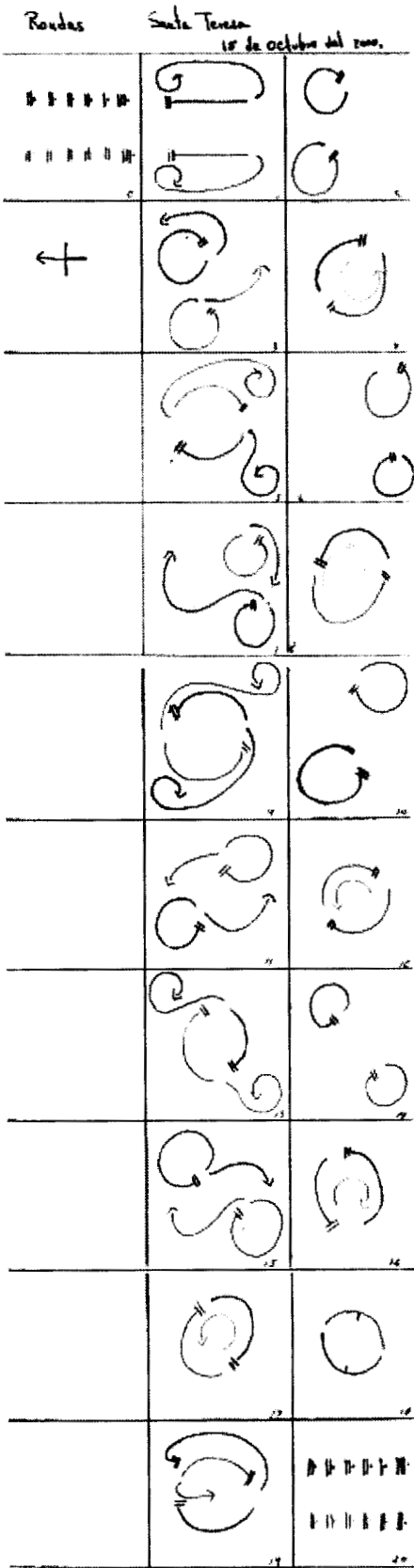
 La Cruz, Santa Teresa, 15 de Octubre, 2001			La Cruz, Jesús María, 13 de Junio, 2001.
			
			
			
			
			
			
			
			
			
			

TEMA COREOGRÁFICO 3 (pág. 67): SERPENTINAS (SANTA TERESA)

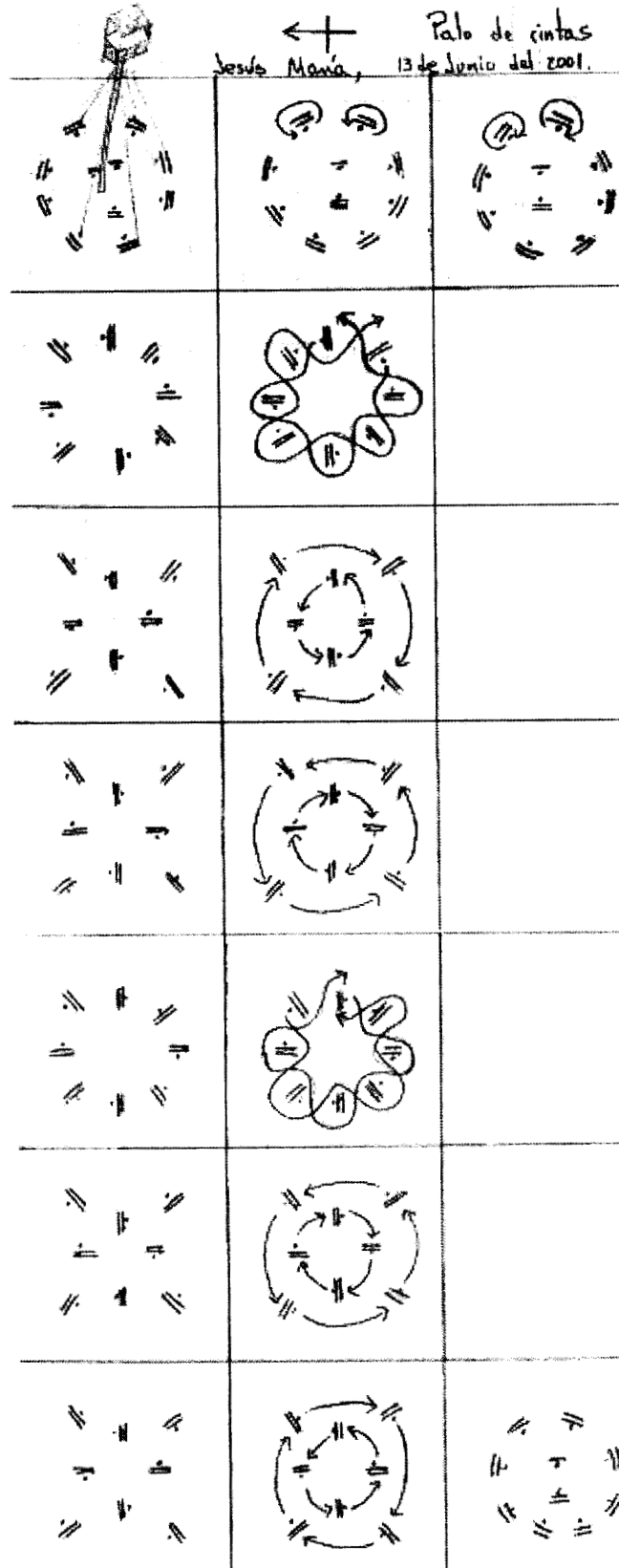
Serpentinas
Santa Teresa
15 de Octubre del 2000

The notation consists of a grid of 12 rows and 6 columns. Each cell contains a sequence of symbols representing movement paths. The symbols include vertical lines, horizontal lines, and curved lines. The notation is organized into a grid with numbered columns (1-6) and rows (1-12). The symbols are arranged in a way that suggests a sequence of movements across the grid.

TEMA COREOGRÁFICO 4 (pág. 69): RONDAS (SANTA TERESA)



TEMA COREOGRÁFICO 5 (pág. 70): PALO DE CINTAS (JESÚS MARÍA)



TEMA COREOGRÁFICO 6 (pág. 71): *LA ROSITA Y LA CORONA* (JESÚS MARÍA)

"La Corona"				
"La Rosita"				
"Jesus María" 13 de Jesús del 2001				

TEMA COREOGRÁFICO 7 (pág. 72): CRUCES EN ZIG-ZAG (SANTA TERESA)



Crucetas en zig-zag

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----