



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**ENTRE JAGUARES, VENADOS Y SERPIENTES: UNA APROXIMACIÓN
ETNOGRÁFICA AL SIMBOLISMO DE LA DANZA DEL CALALÁ DE
SUCHIAPA, CHIAPAS.**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

MAESTRO EN ESTUDIOS MESOAMERICANOS

PRESENTA:

ERICK ARTURO SANABRIA PEYROT

TUTOR: TOMÁS PÉREZ SUÁREZ

CENTRO DE ESTUDIOS MAYAS

CO-TUTORA: DRA. BLANCA SOLARES ALTAMIRANO FACULTAD DE CIENCIAS
POLÍTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, considerado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí contenidas, manifiesto que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Las citas de otras obras y las referencias generales a otros autores, se consignan con el crédito correspondiente”.

*Pie fugaz de la danza, pie divino
Cuyo tacto doró la última tierra.
Paso de honda, libertad que encierra
Sangre y viento en la flor de su destino.*
(Extraído del poema “La Danza” de Carlos Pellicer)

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, al Posgrado de Estudios Mesoamericanos y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por otorgarme el privilegio de poder realizar mis estudios de maestría, el espacio para continuar preparándome y el recurso para mis estadías de trabajo de campo.

Agradezco a mis profesores del posgrado María del Carmen Valverde, Martha Iliá Nájera, Alfredo López Austin, Octavio Esparza, David Lorente, Leopoldo Valiñas y Laura Sotelo por compartir su conocimiento.

Agradezco a mis compañeros de la maestría por las charlas académicas, su intercambio de conocimientos y su amistad.

Agradezco a la comunidad de Suchiapa y a don Gildardo Gonzáles Blanco por abrirme las puertas, compartir su sabiduría y guiarme por los senderos de la Danza.

Agradezco a mi padre, madre y hermanos por su apoyo incondicional, por creer en mi, su amor y palabras de aliento.

Agradezco a mis amigos que conocí a mi llegada a la Ciudad de México por compartir momentos y vivencias.

Agradezco a mi maestro José Rubén Orantes por todas sus enseñanzas en antropología, en aspectos de la vida y el rock, por brindarme confianza y apoyo cuando más lo necesité.

Agradezco a Elvia Castorena, Myriam Frago y Normita por su ayuda y paciencia en mis trámites a lo largo de mi periodo en el posgrado.

Agradezco a mis tutores Tomás Pérez Suárez y Blanca Solares por sus incontables conocimientos para que esta tesis pudiera concluirse.

Agradezco al maestro Carlos Navarrete por sus conocimientos sobre Chiapas y mi área de estudio.

Agradezco a mis Padrinos Miguel Vassallo y Ana Ortiz por creer en mi, ayudarme en todo momento, tanto en lo personal como lo académico y darme una luz de sabiduría, amor y esperanza en la vida. También por ser mis guías en este camino de la investigación.

Agradezco a mi hijo Adrián por su amor, comprensión y confianza.

Agradezco a mi esposa Vanina Tobar por ser mi lucero en esta travesía de la vida, por su amor, ayuda y guía en las buenas y en las malas, por su paciencia en los momentos difíciles y por ser el brillo de mis mañanas. También por su ayuda en la parte académica.

Índice

Introducción	1
Capítulo I. Marco Teórico-Methodológico	8
1.1. Definición de conceptos para abordar la Danza	8
1.2. Sobre la noción de símbolo	10
1.3. Consideraciones para abordar el ritual	16
1.4. ¿Cómo abordar el mito?	19
Capítulo II. Mi llegada a Suchiapa: una aproximación a la Región y a mi tema de estudio	22
2.1. Breve esbozo geográfico, socio-cultural e histórico del lugar	22
2.2. Antecedentes: una mirada a las investigaciones en la Región	26
2.3. Historia de la fiesta de <i>Corpus Christi</i>	31
Capítulo III. Etnografía del ritual dancístico	37
3.1. El mito de origen de la fiesta	37
3.2. Descripción de los personajes de la Danza: ¿una tradición prehispánica?	45
3.3. Las Cofradías en Chiapas	54
3.4. La estructura jerárquica de la Cofradía del Santísimo Sacramento del Altar	55
. Descripción de la Danza del Calalá	57
3.5.1. La <i>publicación</i>	57
3.5.2. Día del Padre Eterno (27/05/2018)	51
3.5.3. Día Lunes 29/05/2018. La visita a la comunidad de Zapata: lazos comunitarios de la Danza	67
3.5.4. Martes 30/05/2018. El día del <i>Rompimiento</i> : el inicio del ritual y “los cargadores del sol”	70
3.5.5. Miércoles 31/05/2018	77
3.5.6. Jueves de <i>Corpus</i> 01/06/2018. El día principal y las fuerzas de la Danza: entre el juego y lo sagrado	80

3.5.7. Viernes 02/06/2018. El día de la Tigriada: Una comida de intercambio comunitario	89
3.5.8. Sábado 03/06/2018. Un día para los viejo danzantes	91
3.5.9. Domingo 04/06/2018. El día de la “revolcada”: entre esencias sagradas	94
Capítulo IV: EL ESPACIO, LOS ANIMALES Y EL SANTÍSIMO	100
4.1. Los espacios rituales que envuelven a la Danza del Calalá	100
4.2. Historia del Señor del Monte: ¿cómo se incorporó a la noción del Santísimo Sacramento del Altar?	102
4.3. Simbolismo del Venado en la Danza del Calalá	106
4.4. Simbolismo del Tigre en la Danza del Calalá	109
4.5. Simbolismo de la Serpiente en la Danza del Calalá	115
Conclusiones. EL SIMBOLISMO EN LA DANZA DEL CALALÁ	117
Índice de mapas, cuadros e imágenes	122
Referencias Bibliográficas	123

Introducción

En distintos poblados de México y de Centroamérica existen Danzas que tienen un carácter religioso-ritual ligado a un ciclo cosmogónico de regeneración de la vida. Esta articulación de elementos sociales y sagrados no se pueden explicar desde el pensamiento occidental que privilegia, por encima de otras formas de aprehender la realidad, la razón, el objetivismo tecno-científico y la incesante búsqueda de la “verdad” como proyecto teleológico.

La presente investigación nació de la experiencia etnográfica que obtuve en mi investigación de tesis de licenciatura, realizada en Chiapa de Corzo, Chiapas, donde estuve trabajando varios años (entre el 2008-2015). Mi objeto de estudio, en ese entonces, fue la Danza del Parachico. Durante esa investigación, los danzantes Parachicos siempre hacían referencia a un pueblo llamado Suchiapa. Esas repetidas alusiones reflejaban muchas veces una comparación identitaria, cuyo *leit motiv* giraba en torno a dos poblados que ostentaban la herencia de una tradición prehispánica: la chiapaneca –me refiero a la etnia chiapaneca, a la cual abordaré más adelante–. Este hecho cautivó mi atención, en especial cuando me contaron sobre una Danza de jaguares, serpientes y venados, llamada Danza del Calalá; y de este modo, nació el presente trabajo.

A veinte kilómetros al sur de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, se localiza el poblado de Suchiapa, uno de los lugares más emblemáticos ubicados en la Depresión Central del estado de Chiapas. A su vez, se encuentra en el *Área Chiapaneca*.¹ El nombre de la región se debe a la ocupación de la etnia chiapaneca,² que también le da el nombre al actual estado de Chiapas. Esta etnia dominó a los pueblos tsotsiles, tseltales³ y zoques que se encontraban alrededor de sus asentamientos principales. En los documentos publicados por Carlos Navarrete en 1966, a partir de documentos del siglo XVI (1571 y 1582), menciona que Suchiapa se nombra como

¹ El “Área Chiapaneca” abarcaba los actuales municipios de Chiapa de Corzo, Acala, Chiapilla, Suchiapa, Villa Corzo, Villa Flores, el extremo occidental de Venustiano Carranza y las extinguidas Ostuta y Pochutla (véase mapa 2, en el capítulo II) que conforman las regiones actuales de la Depresión central, la parte occidental del Valle del Grijalva y La Frailesca del actual estado de Chiapas. Esta definición regional la tomo de los trabajos de Palacios (2010), de Obara-Saeki (2010) y de Viqueira (2002).

² El origen y filiación lingüística de los chiapanecas ha sido objeto de un intenso debate, dado que se diferenciaban de las demás etnias vecinas al ser hablantes de una lengua otomangue (mientras que en Chiapas predominan las lenguas mayenses, junto con el zoque), y se cree que llegaron al valle del río Grande desde el Altiplano Central, alrededor del siglo VI, proponiéndose dos posibles recorridos: 1) luego de transitar el corredor del Soconusco se asentaron en el mencionado valle; o 2) luego de estar un tiempo en Nicaragua (lugar donde existe la lengua mangue, emparentada con la Chiapaneca) volvieron a subir, para asentarse definitivamente en Chiapan (Navarrete 1966). En la actualidad la lengua chiapaneca está extinta.

³ Uso la grafía *ts* y no *tz* “porque en los últimos decenios un importante número de escritores indígenas tsotsiles y tseltales han acordado emplear *ts*” (Diccionario Multilingüe, 2016: 36). Por ello, de ahora en adelante, para las palabras en tsotsil y tseltal uso la grafía *ts*.

Suchitlán y *Suchipán*; mientras que Albornoz (1875) la llamó *Nimiyuá*.⁴ La actual toponimia de Suchiapa parece originarse del náhuatl, de la unión del sustantivo *xochitl* (flor) y *apan* (locativo relativo a “agua”); dando como resultado *xochiapan*: “agua de las flores o río de las flores” (comunicación personal de Tomás Pérez Suárez, junio de 2019). Así mismo, Suchiapa fue el lugar donde se registró el último hablante de la lengua chiapaneca (Becerra, 1937).

La Danza del Calalá que se baila en la fiesta de *Corpus Christi*, es una Danza con varias etapas de ejecución, un tanto fragmentadas, que construyen una narración performativa de elementos sagrados para los habitantes. Lo que se intenta representar es la lucha de distintas fuerzas cósmicas simbolizadas en animales, los cuales contienen fuerzas regeneradoras para la comunidad y el cosmos. Sobre esto profundizaré más adelante.

En nuestra tradición de pensamiento occidental privilegiamos el *logos* por encima del *mythos*. Uno de los problemas que encontré al estudiar esta Danza del Calalá fue el hecho de que era imposible aplicar una serie de conceptos que la explican desde aspectos funcionales, fines utilitarios, así como desde un sentido único (causa y efecto). En mi primer acercamiento, noté que el significado de la Danza no era unívoco y que la interacción de los distintos personajes constituía un *sentido*⁵ difícil de explicar. Al respecto, Gilbert Durand comenta que: “La conciencia dispone de distintas gradaciones de la imagen –según que esta última sea una copia fiel de la sensación o simplemente indique la cosa–, cuyos extremos opuestos estarían constituidos por la adecuación total, la presencia perceptiva, o bien por la inadecuación más extrema, es decir un signo eternamente separado del significado” (Durand, 1968: 10). Por momentos, tanto en la observación de la Danza como en los discursos generados a través de ésta, me encontraba con una serie de contradicciones, interrupciones, cambios de *sentido*, coexistencia de varios significados difíciles de presentar, los cuales no podían ser verificados de una manera lógica y racional. Estaba frente a expresiones de una realidad compleja, las cuales me iban introduciendo a una perspectiva de lo sagrado representado en la Danza.

Si bien, a mi parecer, existen estructuras de muy larga duración (F. Braudel) en algunas lógicas que articulan las relaciones sociales de las comunidades actuales –las cuales nos remiten a una serie de resistencias culturales– al comenzar mi estudio me deje llevar por

⁴ Según Yolanda Palacios (2010: 35), basándose en Albornoz, significa el “hombre de hoja”, posiblemente refiriéndose a la hoja de espadaña.

⁵ Entiendo *sentido* “como construcción eventual e inestable, como vínculo vulnerable entre aquellos tres elementos –el Dios, el Hombre y la Naturaleza– que, simultáneamente, añoran y rechazan su unidad originaria” (Ortiz-Osés y Lanceros, 2001: 745).

el *canon prehispánico*. En el caso de la Danza del Calalá, mi estudio podía caer muy fácilmente en ese tipo de interpretaciones aventuradas, ya que participan jaguares, serpientes emplumadas, un venado y los chamulas.⁶ Sin embargo, esta Danza estaba articulada en torno al calendario litúrgico católico, ya que se celebra en la semana de *Corpus Christi*,⁷ en honor al Santísimo Sacramento. Aunque es cierto que algunas prácticas culturales se hibridaron, dando como resultado una configuración identitaria de perfil colonial en muchos pueblos, hasta fines del siglo XVI los habitantes de Suchiapa seguían venerando a dioses prehispánicos.⁸

Lo que pude apreciar en varias temporadas de campo fue que, si bien era un lugar con poco desarrollo económico, los habitantes hacían hasta lo imposible por realizar la fiesta de *Corpus Christi*, y por ende la Danza del Calalá. Cuando preguntaba por la situación económica en la que se encontraban algunos danzantes, por lo general me respondían con un discurso sobre la importancia de la continuidad de la religiosidad basada en la fe y en el mantenimiento de las fuerzas sacralizadoras de la comunidad, la cual se lograba a través de la Danza. Así mismo, la realización del ritual dancístico era muy significativo para la comunidad, ya que estaba por encima de las carencias materiales que pudieran tener. Esta lógica se alejaba mucho de la lógica de acumulación del *capital* propia desde del pensamiento occidental.

En el caso de la Danza del Calalá, mi análisis no cuenta con estudios previos. Además, en el área de estudio se ha extinguido la lengua chiapaneca. Por otro lado, dentro del estado de Chiapas la denominada *Área Chiapaneca* ha llamado muy poco la atención, dado que el interés de la antropología se ha centrado sobre todo en las comunidades mayas –de los Altos– y zoques actuales (Palacios, 2010; Obara-Saeki, 2010). A través del análisis etnográfico de la Danza intentaré demostrar que a pesar que el pueblo de Suchiapa presenta en la actualidad un carácter sociocultural mestizo, es posible identificar en su Danza y tradición oral un *imaginario simbólico* y una *cosmovisión* que responden a otras lógicas posibles de ser identificadas con una tradición de pensamiento mesoamericano, incorporando, a su vez,

⁶ La palabra “chamulas” hace referencia a las personas que habitan el poblado de San Juan Chamula (grupo étnico de habla tsotsil), ubicado en la región de Los Altos de Chiapas. Más adelante explicaré con mayor detalle su significado.

⁷ Esta fiesta se celebra en la iglesia católica el jueves siguiente a la octava de Pentecostés, fiesta de la Santísima Trinidad; es decir, el jueves de la novena semana contando a partir del domingo de Pascua o Resurrección, para conmemorar la institución de la Sagrada Eucaristía: el sacrificio y el sacramento por el cual el cuerpo y la sangre de Cristo están presentes en el pan (la hostia) y el vino. Esta condición hace a la fiesta variable en fechas (Palacios, 2010: 57).

⁸ Para más información consultar Ruz y Viqueira (1995).

elementos occidentales a sus maneras de entender, ver y relacionarse en el ámbito social y sobrehumano.

El objetivo general de este estudio es tratar de entender e interpretar el *sentido* que la Danza del Calalá tiene para los habitantes de Suchiapa. Mientras que los objetivos específicos son: 1) realizar un marco interpretativo del simbolismo de la Danza; 2) precisar el contexto geográfico, social, cultural, económico e histórico de la comunidad donde se realiza la Danza; 3) recopilar, por medio de la historia oral, el origen de la Danza y de la fiesta de *Corpus Christi* en la comunidad, 4) realizar una etnografía de la Danza del Calalá, y 5) tratar de interpretar la importancia simbólica que se genera en la acción dancística y los discursos que se producen a partir de ésta.

Parto de la premisa de que la Danza es una articulación de “imágenes de sentido” (Jung) que expresan una serie de significados en el mismo proceso de la acción dancística, siendo un lenguaje no-verbal y simbólico –el cual, a la vez, cuenta la parte del relato mítico que falta– que vincula nuestro tiempo humano con el tiempo sagrado. Intentando tomar en cuenta la recomendación de Erwin Panofsky (1979) para el estudio de las imágenes (análisis *pre-iconográfico, iconográfico e iconológico*) y en la medida de lo posible, trato de interpretar la Danza en su dimensión simbólica, partiendo en este caso de la teoría del imaginario de Gilbert Durand.⁹ El análisis cultural que me interesa me permite concebir a mi mismo a la cultura como *proceso de simbolización*. De manera que la Danza del Calalá se presenta como un fenómeno social, económico, político, así como también religioso e imaginario. Este último aspecto me permite, por un lado tratar de entender la tensión y relación dialéctica que existe entre el inconsciente y el consciente de los danzantes; y por el otro, aproximarme a la dimensión simbólica de la Danza expresada en sus mitos y sus movimientos performativos, propios de la representación rítmico-kinética. Estas vías de

⁹ En su libro *Gilbert Durand, escritos musicales. La Estructura musical de lo imaginario*, Blanca Solares (2018: 9) dice sobre este pensador que fue un humanista, filósofo y profesor emérito de sociología y antropología cultural de la Universidad de Grenoble, Francia. A su vez, fue fundador, junto a Paul Deschamps y León Céliier, del primer Centro de Estudios del Imaginario (1966). En su libro *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a una arquetipología general* –considerado un clásico de la antropología francesa– el autor plantea las ideas paradigmáticas centrales para la construcción de una *ciencia de lo imaginario*. Por otro lado, también fue alumno de Gastón Bachelard y Henry Corbin. Se inserta en la tradición epistémica del Círculo de Eranos, creado en 1933 por O. Fröbe, y del que forman parte pensadores como C. G. Jung, M. Eliade, J. Campbell, K. Kerényi, Erich Neumann, H. Corbin, W. Otto, H. Zimmer, entre otros. Así mismo, Gilbert Durand se encuentra entre los continuadores más audaces de la hermenéutica contemporánea del símbolo, en la tradición de E. Cassirer, Paul Ricoeur, K. Hubner, H. Blumenberg. En el desarrollo teórico hispanoamericano, los continuadores de la *ciencia de lo imaginario* en el ámbito hispano son: Eugenio Trías, A. Ortiz-Osés, Raimon Panikkar, Lluís Duch, Blanca Solares, entre otros.

comunicación de *sentido* se expresan de manera verbal y no-verbal: lo que no dice el mito, lo dice la Danza; por tanto, haciendo una simbiosis junto con la música y el canto, el relato mítico completa una esfera integral de *sentido* que se expresa de manera religiosa en el ámbito social y político.

En el relato expresado en la Danza –y en su mito *per se*– pude identificar un lenguaje directo e indirecto, analógico y simbólico. Al estar dentro de la esfera religiosa-sagrada, a través de la Danza pude registrar una serie de hierofanías que expresan las tensiones psicosociales de la comunidad. Por esta razón, me interesa resaltar las sensaciones y emociones que se generan en el cuerpo de los participantes, a través de un trabajo descriptivo y contextual, para luego hacer la interpretación. De esta manera, mi etnografía comprende la observación sistemática y participante, la descripción a profundidad, las entrevistas directivas y no directivas y los recorridos por los lugares de interacción social donde se puede descubrir el lenguaje *invisible* de la cultura.

La hipótesis de mi trabajo etnográfico es que la Danza articula una serie de símbolos que, en su conjunto e interacción, dotan de un *sentido trascendente* a la vida y a la propia acción performativa de los participantes (la Danza). De este modo, la Danza logra ordenar el cosmos y micro-cosmos de la comunidad, al mismo tiempo que mantener su historia e identidad que está en constante cambio frente a la modernidad. Logra, por así decirlo, vincular el tiempo sagrado con el tiempo profano y mantener la reproducción de las relaciones sociales de los distintos grupos y sectores del pueblo, así como la comunicación con sus divinidades.

La metodología consta de una etnografía situada contextualmente en la visión emic/etic y en la descripción densa (Geertz, 1996), con el fin de crear un puente de inteligibilidad entre una otredad dada desde la comunidad y otra desde el mundo académico. A lo largo de mi trabajo de campo usé la polifonía etnográfica y las delimitaciones espaciales dentro de la comunidad; así como también, realicé entrevistas para registrar la historia oral de la comunidad. Ya en el campo, a nivel general, me enfoqué a observar y describir el contexto en el que tiene lugar la Danza del Calalá, es decir, la celebración del *Corpus Christi*; para, a nivel particular, dirigir la atención a la Danza, los espacios rituales que la envuelven y el mito que la sustenta.

Los sujetos de mi estudio son los actores directos de las Danzas (danzantes y músicos) y organizadores de la misma (Cofradía del Santísimo Sacramento), abordados desde tres generaciones: ancianos, adultos y jóvenes y/o niños de la comunidad. Busqué cruzar la información registrada a partir de la historia oral con el estudio de fuentes históricas coloniales. Como mencioné al inicio de esta introducción, entre los años 2008 y 2015 realicé trabajo de campo en Chiapa de Corzo, el cual me permitió registrar información que servirá para este estudio, dada la cercanía cultural y geográfica de ambos lugares.

El primer capítulo se enfoca en el marco teórico y metodológico. Por ello, desarrollo las nociones de símbolo y “trayecto antropológico” de Gilbert Durand (1988, 2012), la noción de Danza en el marco de la antropología (Sten, 1990), los conceptos de “ritual” de Duch (2001) y de Schwarz (2008); así como también la noción de “complejidad ritual” propuesta por Hoesman y Severi (1998). También tomo el concepto de “mito” de Mircea Eliade (1984,1998,2002) y por último, el concepto de cosmovisión propuesto por López Austin (1996, 2001, 2012) para los estudios mesoamericanos. Esto me servirá para poder interpretar la Danza desde distintas perspectivas, entre ellas, la hermenéutica simbólica –corriente de pensamiento que explicaremos en el siguiente capítulo–.

Por su parte, el segundo capítulo integrará la descripción del contexto geográfico, social, económico e histórico del lugar, con el fin de dar cuenta de lo que circunscribe y dota, a través de una relación de significados, a mi objeto de estudio. En este mismo apartado, realizaré un recuento de los trabajos que se han efectuado hasta la fecha, a partir de un recorrido por los trabajos arqueológicos, históricos y antropológicos efectuados en la denominada *Área Chiapaneca*.

El tercer capítulo será la descripción de la Danza y su contexto ritual haciendo uso de la observación participante y sistemática, de los recorridos de campo, de las entrevistas semi-estructuradas y guiadas. Por otro lado, esta descripción intentará articular las diferentes perspectivas, disrupciones, cambios de identidades y vínculos con otras realidades sagradas.

En el capítulo cuatro de esta tesis, desarrollo el simbolismo de la figura del Santísimo Sacramento y de los animales –como el Jaguar, el Venado y la Serpiente– que aparecen representados en la Danza del Calalá, elementos claves en el contexto de la tradición y el pensamiento religioso mesoamericanos. Para ello, me apoyo en trabajos etnográficos que abordan estos animales en contextos de Danzas y en contextos rituales (principalmente del

área maya y del Centro de México) como complementos explicativos y con el fin de enriquecer mis interpretaciones sobre la Danza.

En el capítulo de conclusiones se articulará la parte empírica con la teórica, intentando de este modo un acercamiento interpretativo al simbolismo del ritual dancístico. En esta interpretación se tomarán en cuenta las relaciones sociales que se generan a partir de este ritual, y la importancia de éste en la reproducción cultural de la comunidad. En este capítulo, a modo de conclusión, haremos un repaso de los capítulos anteriores, con la finalidad de ubicar al lector en el proceso de investigación que nos llevó a ciertas conclusiones. Aquí expondré preguntas que quedaron inconclusas y que a través de la experiencia en campo me llevaron a otros planteamientos y puntos de encuentro. Intento, sobre todo, poder transmitir al lector una relación entre la teoría y la experiencia antropológica del campo.

Capítulo I

MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

1.1. Definición de conceptos para abordar la Danza

La antropología de la Danza se encarga de analizar los movimientos corporales y los gestos. El cuerpo del Danzante funcionaría como un lenguaje no-verbal y simbólico, cuya representación escénica estaría completando al mito que sustenta la celebración de *Corpus Christi*;¹ e incluso, expresando aquello que no se dijo de manera oral a través de la narración mítica. Los movimientos efectuados en la Danza, al ritmo de la música, revelan una relación de los danzantes y espectadores con lo *sagrado*, expresado en movimientos corporales. Máscaras, música, ritmos y olores confluyen en un espacio-tiempo que traslada a los involucrados al tiempo primigenio, antes de la salida del sol y de la creación del tiempo mundano.

A través de la ejecución de la Danza del Calalá –parte central de la celebración de *Corpus Christi*–, podemos entender segmento del *ethos* de la comunidad, que dota de sentido de pertenencia y de diferencia a los habitantes de Suchiapa. La Danza es, *per se*, un medio privilegiado para adentrarnos en la cosmovisión de los suchiapanecos; ya que en ésta se condensan, por un lado, aspectos sociológicos como el prestigio comunitario, el parentesco, la filiación a ciertos barrios, y por otro, expresa aspectos religiosos (mito, rito, símbolo) al relacionarse con *imágenes arquetípicas* comunes a la naturaleza humana (Jung). Un ejemplo de estas *imágenes* son los animales, que han estado presentes como expresiones de lo sagrado a lo largo de la historia de la humanidad. La importancia del vínculo mágico-religioso que el ser humano tiene con los animales está representado en las pinturas rupestres del paleolítico superior (35.000 a 10.000 a. C.), principalmente en el grupo de cuevas que va desde Cantabria, en la costa norte de España, hasta el Perigordo y el valle de Vesèrere, Francia, pasando por los Pirineos.² Los animales representados en esos espacios –bisontes, ciervos, mamutes, toros, caballos y jabalíes–, además de servirles de sustento, alimento y abrigo, encarnaban seres divinos, eran hierofanías; dado que en el complejo mágico-religioso, los animales poseen fuerzas vitales y facultades físicas que sobrepasan a las de los humanos. Esta

¹ Sobre esta celebración ahondaré en el capítulo III.

² “Este grupo de cuevas forman la llamada Escuela Franco-Cantábrica y las principales son: Lascaux, Altamira, Cueva del Catillo, La pasiega, Pindal, Font-de-Gaume, Les Trois Frères y Pair-non-pair. En estas cuevas los animales se representan, por lo general, de manera dinámica, en sus movimientos naturales y con un sorprendente realismo. En Altamira hay también objetos simbólicos y figuras semihumanas con cabezas de animales o animales con postura humana, lo que expresa el afán de identificarse con ellos” (De la Garza, 2003: 39).

antigua unión del ser humano con el animal, en la cual el animal es visto como un *demiurgo*, un mediador con las fuerzas divinas del cosmos, continúa hasta nuestros días (Garza, 2003: 37-40).

En el caso de Mesoamérica, existe una tradición cultural donde la experiencia religiosa se construye también en relación con *otro* mundo –mundo de lo sagrado– que representa una forma de existencia distinta a *nuestro* mundo ordinario; y en el que la distancia que separa a ambos mundos no es de naturaleza física o geográfica, sino ontológica (Pitarch, 2013:19). Ese mundo *otro* está plagado de espíritus, fuerzas y deidades que se manifiestan e influyen en *nuestro* mundo en forma de diversos seres. Entre estos seres de naturaleza divina, misteriosa, temible y admirable destacan los animales; entre todos los entes de la naturaleza los animales son los más semejantes al ser humano, tanto en sus formas como en su comportamiento biológico, son la otredad que podemos alcanzar imitándolos. Así mismo, son seres con los que podemos establecer una comunicación, construir lazos que van más allá del dominio/sumisión, como son los de amistad, cooperación y parentesco; y que nos permiten acercarnos a lo sagrado. En relación a los animales y lo sagrado, Mircea Eliade (1974: 35) expresa a nivel general que “cada grupo humano ha transustanciado por su cuenta, en algún lugar, en un momento histórico dado, cierto número de objetos, de animales, de plantas, de gestos, etc, en hierofanías”. En este sentido, en el espacio mesoamericano, estos animales convertidos en hierofanías son la serpiente, el jaguar, el venado, entre los más importantes. En la Danza del Calalá, estos tres animales son representados –a lo largo de la narrativa– por ciertos danzantes, a través de máscaras e indumentarias específicas; o en otras palabras, una “segunda piel” que expresa corporalidades, movimientos, gestos y conductas de animales. Estas re-presentaciones –en el sentido de volver a hacer presente, ya que en realidad se da una transformación ontológica y no una mera representación– de animales en el contexto de la Danza son, a un nivel de aprehensión del mundo sensible, una muestra del alto grado de observación e imitación de la naturaleza por parte de los grupos mesoamericanos; en tanto que, a nivel de una re-elaboración simbólica de la naturaleza, una encarnación de lo sagrado, como bien lo señala Mercedes de la Garza:

lo sagrado encarna en una fuerza de la naturaleza; ésta se simboliza con un animal, cuyas características son semejantes; el animal natural biológico, es considerado, así, como portador de la sacralidad que la fuerza natural encarna. Dicho animal, que es un *objeto simbólico*, se

emplea como imagen en los mitos o se representa en artes plásticas constituyéndose en una *representación simbólica*, y finalmente, esta representación se estiliza pasando a una o varias formas abstractas: *abstracción simbólica*.(Garza, 2003: 21)

Así, la Danza del Calalá es un espacio-tiempo donde el mundo físico y el mundo sagrado se entremezclan. A través de ella, humanos, fuerzas y espíritus se comunican, dado que es un acto mágico con repercusión en toda la comunidad y en el *otro mundo de los no humanos*. Entonces, si bien la Danza es un medio por el cual los suchiapanecos pueden experimentar el *misterio* (lo oculto), el espacio y el tiempo sagrados –es decir, el contacto con lo divino–, les permite a los danzantes en particular –convertidos ahora en animales– alcanzar un estado extático a través de movimientos rítmico-kinésicos y así, comunicarse con el mundo *otro*.

Por otro lado, la Danza también es un depósito de historia, de procesos de muy larga duración, y por ello, una expresión de la cosmovisión. Por lo tanto, reproduce *sentido*, al mismo tiempo que lo produce, para la existencia; dado que la Danza expresa emociones, sentimientos, pensamientos y una forma de interpretar la realidad y vivirla. Por tanto, entiendo la Danza del Calalá como una serie de movimientos rítmico-kinésicos efectuados en un tiempo-espacio que articula a los seres humanos con lo sagrado, a través un lenguaje simbólico: mito, Danza y ritual (Sten, 1990: 9-23).

1.2. Sobre la noción de símbolo

La virtud de la experiencia etnográfica reside en la contrastación permanente de la teoría. Esta experiencia me reveló que para entender el *simbolismo* en la Danza, no bastaba con analizarla desde la antropología clásica;³ dado que en ésta, la noción de símbolo suele confundirse con “alegoría”, “signo”, “emblema”, “metonimia” o “metáfora”, entre otras figuras lingüísticas.

La Danza –como ya mencioné– es un lenguaje no-verbal y simbólico. Al ser un lenguaje, es un sistema de signos, pero estos signos remiten a un *sentido* (y no a una cosa sensible), “que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir” (*apud* Lalande citado por G. Durand, 1968: 13); como observé y reflexioné a lo largo de mi trabajo de campo. Ese aspecto “ausente o imposible de percibir y de presentar

³ Con antropología clásica me refiero, principalmente, al funcionalismo, corriente teórica que define al símbolo como cualquier objeto, acto, cualidad o relación que sirva como vehículo para el concepto; siendo el concepto el significado del símbolo. En mi caso la Danza es una expresión religiosa y ontológica, imposible de acotar bajo una *lógica de fines concretos*.

acotadamente” del que habla Durand,⁴ se manifiesta en la Danza del Calalá como parte de la dimensión sagrada, no visible, la cual dota de *sentido* a la existencia de las personas de Suchiapa y les otorga un lugar en el cosmos. Esta experiencia de relación con lo “trascendente” siempre está en construcción, no está acabada de una vez y para siempre, necesita ser reactualizada.

A lo largo de la historia, los seres humanos han buscado la manera no sólo de sobrevivir sino de dar *sentido* a la vida: *quiénes somos, de dónde venimos, por qué el mal*. Siguiendo los trabajos de B. Solares, se podría decir que en esta lucha nos definimos como seres conscientes y racionales (*homo sapiens*), como seres con capacidades para crear y decodificar códigos de comunicación (*homo parlante*), seres sociales y políticos (*zoon politikon*) e individuos con habilidades para transformar su entorno y crear tecnología (*homo faber*). En el pensamiento occidental moderno, estas dimensiones han sido exaltadas por encima de la de *homo symbolicus* o *religiosus*, incluyendo sus expresiones como *homo ludens*, *eroticus*, *esteticus* o *artisticus*. Sin embargo, ésta dimensión del *antrophos* tiene el mismo estatuto (ontológico y transhistórico)⁵ que las demás, y es clave, tanto en los procesos culturales, como en el mito, las artes, la religión y la misma ciencia; es pieza indispensable para la interpretación y construcción de la realidad, ya que esta dimensión –simbolizadora– articula al ser humano en su totalidad (pensamiento y acción) y se expresa en la búsqueda de *sentido*, en la observación y representación de la naturaleza, en la sacralización del tiempo-espacio y constiyuye lo *imaginario*.⁶ Lo *imaginario*, por una parte, es la base del pensamiento humano y sus creaciones, también la capacidad configuradora del *Ser* y el *sentido* de la existencia; y por la otra, es fuerza dinámica, psíquica, afectiva y liberadora *imágenes*

⁴ “La teoría del *imaginario* de Gilbert Durand es heredera de una tradición de pensamiento crítico (Círculo de Eranos), que cuestiona, en un momento de crisis –Primera y Segunda Guerra Mundial–, las premisas fundamentales de la modernidad como la idea de progreso, el positivismo, el racionalismo-instrumental y el predominio del pensamiento tecno-científico. Las bases de lo que se conoce hoy en día como la ciencia de lo *imaginario*, serán asentadas por Ernest Cassirer –desde la antropología– y Gastón Bachelard –desde la poética–. Pero será Gilbert Durand quien sistematizará los trazos para dicha ciencia. Este autor hace un gran aporte a los estudios en ciencias sociales y humanidades ya que permite entender a la cultura como *proceso de simbolización* en el cual la razón y la imaginación se entrelazan. Por su parte, su propuesta no pretende formularios abstractos de clases sociales, sino cambiar las variables estructurantes del pensamiento dándole a lo *imaginario* la importancia en la constitución del ser humano. Para este autor, lo *imaginario* es el denominador central del que deriva toda interpretación de la realidad” (Solares, 2011: 14; 2018:9 y 135).

⁵ Véase Solares (2018: 138-139)

⁶ Durand dice: “Lo imaginario no es nada más que ese trayecto en el que la representación del objeto se deja asimilar y moldear por los imperativos pulsionales del sujeto, y en el que recíprocamente, [...] las representaciones subjetivas se explican por las acomodaciones anteriores del sujeto al medio objetivo” (1976: 36)

(*símbolos*)⁷ al servicio de la creatividad humana. En consecuencia, esta liberación de *imágenes simbólicas*, es regulada por constantes antropológicas y se gestan en un proceso llamado *trayecto antropológico* (Véase cuadro 2): “es decir el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social” (Durand, 1976: 35). Este intercambio se lleva a cabo a nivel de lo *imaginario*, de ida y vuelta, sin privilegiar ninguno de los polos internos y externos del *Ser* “pulsiones subjetivas asimiladoras e intimaciones objetivas del medio cósmico y social”. Esta permanente tensión, adaptación e intercambio recíproco entre hombre-sociedad, naturaleza-cultura, consciente-inconsciente, razón-intuición, *mythos-logos*, da como resultado al *símbolo*. Este *trayecto* no se agota ni se completa, intenta significar a través de la *imagen simbólica* el *sentido* ontológico (Durand, 1968: 9-23; Solares y Valverde, 2005: 9-13; Solares, 2011: 13-24; 2018: 117-155).

Antes de adentrarme en la definición de *símbolo*, es importante mencionar que según Gilbert Durand:

[...] la conciencia dispone de dos maneras de representar la realidad: una directa, en la cual el objeto mismo se presenta ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación; otra indirecta (véase cuadro 1), en la que el objeto no puede presentarse literalmente a la sensibilidad, por lo que la conciencia indirecta representa al objeto ausente mediante una imagen. (Durand, *op.cit.*: 9-10)

Entonces, esta capacidad del ser humano de imaginar y de simbolizar, como también de representar y significar la realidad adecuándose al entorno, es lo que da lugar al *signo* (lingüístico), a la *alegoría* y al *símbolo*. Cada uno de estos aspectos expresan diferentes gradaciones con respecto a la representación simbólica de la *imagen* por parte de la conciencia humana y son elementos esenciales del *imaginario*.

De acuerdo con esta distinción, en el *signo* hay relaciones en las que la parte material o *significante* –imagen sonora– y *significado* –concepto– se adecúan totalmente, creando así una relación unívoca, convencional, arbitraria, inmotivada y acotada. En el lenguaje,

⁷ “Más allá del lenguaje como “sistema de signos” (de Saussure) arbitrarios y consensuales, el *símbolo* nos remite a través de un proceso de *anamnesis*, inconcebible al margen de la experiencia del mundo, al conocimiento como *gnosis* –o conocimiento iniciático sobre la vida y la muerte–, en nada limitado por el entendimiento discursivo y conceptual, propio de ámbito científico. De manera distinta al mero *signo* incluye en su comprensión todo el ser o al “Uno-Todo”. No habla sólo a la razón, sino que engloba en su proceso comprensivo al mismo tiempo: conciencia e inconciencia, sentimientos y razón, cuerpo e intuición, *mythos* y *logos*, en la medida que alude al develamiento del *sentido* de la existencia encerrado siempre en el *misterio* (de la raíz griega *mystes*: lo encerrado en sí mismo) y que ninguna representación agota ni puede por completo contener” (Solares y Valverde, 2005: 9-10).

entendido como sistema de signos (Saussure), la elección del significante es arbitraria con respecto al significado, es decir, se realiza una operación mental a través de la cual se asocia una cosa con un término de manera convencional sin que nada impida elegirlo de manera arbitraria –por ejemplo mar, *mer* y *sea*– son términos que refieren a una misma cosa (Solares, 2011: 14).

Mientras que en la *alegoría* existe la expresión concreta (significante) alejada del concepto (significado) –sobre todo cuando se quiere representar emociones, sentimientos y valores morales– y que para presentar este concepto –lo cual es difícil de hacer desde una percepción objetiva y concreta– debe recurrirse a signos complejos como que no es más que una traducción concreta de una idea difícil de presentar (la verdad, la justicia y la infancia, entre otras cosas), teniendo siempre un elemento concreto o ejemplar del significado.

Hasta aquí puedo decir, sin tanta complicación, que existen *signos arbitrarios* y *signos alegóricos*, pero es evidente que existen significados, en este mundo, imposibles de representar empíricamente de una manera acotada, como por ejemplo Dios, alma o el *sentido* de nacer y morir. Es difícil encontrar un referente para esta experiencia o comprensión de la realidad, ya que ésta siempre se encuentra en constante construcción, nunca está completa, es un proceso inacabable de elaboración sobre lo que consideramos vital e importante en la existencia.

Dice Durand, que en el caso del *símbolo*, el significado es desconocido y es imposible de presentar, alude a lo sagrado, al misterio, a lo trascendente y a lo inconsciente, es decir, a cosas asustadas o difíciles de percibir. Propiamente dicho, es un signo que expresa algo asustado y/o imposible de percibir a través de una relación natural o epifánica⁸ (*apud* Lalande citado por Durand, 1968: 13).

Siguiendo a G. Durand, el *símbolo* se caracteriza por lo siguiente: 1) es centrípeto, debido a que a diferencia de la alegoría, es en sí una representación, una fuente de significados que no necesita un referente histórico –es transhistórico–, ya que evoca imágenes tatuadas en la psique humana; 2) es epifánico, aparición de algo inefable en el significante y por el significante. A diferencia del *signo* lingüístico, en el que la relación entre significante y significado es arbitraria, en el *símbolo* esta relación es natural, ya que éste suscita la aparición de lo inefable y no puede aparecerse sino en él. También intenta representar lo

⁸ “En el símbolo, la unidad concreta sensible y psíquicamente intensiva del significante deja de ser convención arbitraria para tornarse en un signo necesario que alude a la singularidad irreductible del acontecimiento” (Solares, 2011: 17)

no-sensible: lo metafísico, lo surreal y lo sobrenatural; 3) es parabólico, es decir, “no alcanza” para presentar el significado de lo no-sensible, tiene valor *per se* y no puede confirmarse mediante la presentación clara y simple de lo que significa; 4) es redundante, ya que se repite pero no de manera tautológica, sino perfeccionante; el conjunto de todos los símbolos relativos a un tema se esclarecen entre sí y esto permite la clasificación de las expresiones simbólicas, como veremos más adelante; 5) es inagotable, pues su significado siempre es susceptible de interpretación; 6) es multívoco, ya que puede expresar muchos significados e incluso valencias contrarias (fuego purificador o destructor) y 7) es flexible, ya que su significado (concepto), en el caso de lo sagrado o la divinidad, puede ser expresado con cualquier referente del mundo concreto –árboles, agua, fuego etcétera– (Durand, 1968: 9-23).

De esta manera, es importante mencionar que su soporte visible o audible (significante) siempre estará cargado de lo concreto, teniendo tres dimensiones: la *cósmica* – debido a que extrae la parte que lo representa del mundo que lo rodea, la *onírica* –ya que motiva las ensoñaciones, pero no en el sentido de la fantasía o de las asociaciones arbitrarias, sino más bien de la profundización en la experiencia (*anamnesis*)–; la *poética* – en tanto que extrae su expresión del lenguaje más íntimo del ser humano– (Ricoeur *apud* Durand, 1968: 15).

Una de las propiedades específicas del *símbolo* es la redundancia. Como ya mencioné, ésta permite clasificar la expresión simbólica dependiendo de la repetición de su significante: 1) en *gestos*, los cuales dan lugar al ritual, a la música y a la Danza; 2) en *palabras*, como en el mito, la poesía y la literatura; y por último, 3) en *íconos*, expresados en la pintura, en la escultura o en las diversas expresiones plásticas (Durand, 1968: 9-23; Solares, 2011: 18).

Por tanto, de acuerdo con G. Durand, el símbolo es un signo que remite a un significado inefable e invisible, y por eso, debe encarnar concretamente esta adecuación que se le evade. Así, el símbolo corrige y completa la inadecuación mediante el juego de las redundancias rituales, míticas e iconográficas. Es en este sentido, en que para interpretar la Danza tomo la noción de *símbolo* elaborada por este autor, debido a que, por un lado, lo distingue y particulariza en relación al *signo* y a la *alegoría*; y por el otro, su noción nos remite a la experiencia con lo sagrado y lo trascendente en la existencia humana: más que buscar un significado, busca un *sentido* que puede manifestarse y realizarse en las tres dimensiones antes mencionadas. Esto me llevó a prestar atención a los elementos narrativos y/o visuales expresados por los actores sociales –pero sin perder de vista las interacciones con el medio cósmico y social–, con el fin de unir las partes de la Danza y las narraciones dentro

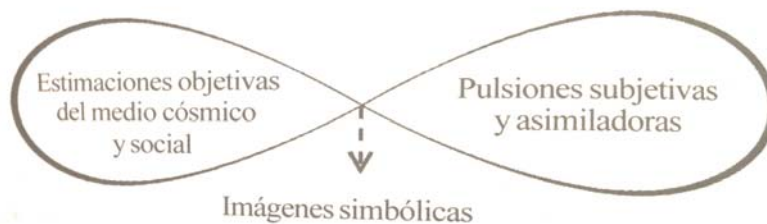
del sistema interpretativo de la hermenéutica del símbolo,⁹ descifrando así las imágenes de sentido expresadas en la ejecución de la Danza, los personajes y el espacio ritual.

⁹ Siguiendo a Ruiz Muñoz (2017: 90-93), esta se enmarca en el paradigma conocido como *giro hermenéutico*, que se define como una serie de transformaciones teóricas que experimentan las ciencias humanas y la filosofía, como resultado de la crítica al racionalismo instrumental y al positivismo imperante en los modelos explicativos de la realidad. Es importante mencionar que el principal fundamento teórico de la hermenéutica simbólica se desarrolló en el Círculo de Eranos (1933-1988). Así mismo, la hermenéutica como ciencia, técnica y arte de la interpretación se inspira en la figura de Hermes, el dios mensajero como se muestra en los poemas homéricos; este dios posibilita el entendimiento de los mensajes divinos, para los mortales, a través de la interpretación la cual es inherente a la condición del *antrophos*. De este modo, la hermenéutica es la nueva *koiné* o *episteme* del pensamiento contemporáneo, es a partir de 1960 con el tratado *Verdad y método* del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, antes mencionado, cuando surge la hermenéutica moderna, proliferando una serie de perspectivas como la hermenéutica débil del pensador Gianni Vattimo, expuesta en el *pensamiento débil*; la hermenéutica metafórica del filósofo francés Paul Ricoeur, expresada, principalmente, en su obra *La metáfora viva* (1975), en la que a través del lenguaje figurado, cuestiona las teorías totalitarias que pretenden una interpretación de los textos; la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot, sintetizada en el *Tratado de hermenéutica analógica* (1997) y otros textos. Esta propuesta estriba, a través de la analogía, entre las interpretaciones univocistas y equivocistas, transitando desde lo ontológico hacia lo epistemológico y lo metodológico y la hermenéutica simbólica de Andrés Ortiz-Osés, quien se fundamenta en el prestigio del Círculo de Eranos, ha sido particularmente influido por el pensador Gilbert Durand, de quien toma el símbolo como eje. Así mismo, Andrés Ortiz-Osés, plantea la recuperación simbólica del texto (a nivel ontológico, epistemológico y metodológico) en las diversas interpretaciones. Es importante recalcar los aportes de Blanca Solares en México sobre la hermenéutica del símbolo, la imagen y el mito, así como el desarrollo de la imaginación simbólica (como fuente heurística que abraza lo ontológico, epistemológico y metodológico a manera de rizoma). Por el momento dichas líneas teóricas, además de tratarse en seminarios y clases, se expresan en trabajos como los de Lavaniegos (2016) y Solares (2018).

	El signo (en sentido estricto)	La alegoría	El símbolo
Significante	<i>Arbitrario</i>	No <i>arbitrario</i> Ilustración generalmente convencional del significado. Puede ser una parte, un elemento, una cualidad de lo significado (emblema).	<i>No arbitrario</i> <i>No convencional</i> Conduce a la significación. Se basta a sí mismo.
	<i>Adecuado</i>	<i>Parcialmente adecuado</i>	<i>Suficiente e inadecuado</i> o “para-bólico”.
Relación entre significante y significado	Equivalencia indicativa	Traducción (traduce económicamente el significado)	Epifanía
Significado	<i>Puede ser</i> aprehendido por otro procedimiento de pensamiento.	<i>Difícilmente</i> captable por un medio directo; por lo general es un concepto complejo o una idea abstracta.	<i>Nunca</i> puede ser captado por el pensamiento directo.
	Se da <i>antes</i> que el significante.	Se da <i>antes</i> que el significante.	<i>Nunca</i> se da fuera de proceso simbólico.
Calificativos	Semiológico (de Saussure). Semiótico (Jung, Cassirer). Indicativo (Cassirer)	Alegórico (Jung). Emblemático. Sintemático (R. Alleau).	Simbólico. Semántico (de Saussure).
	Signo “arbitrario” (Edeline)	Signo “asociado” (Edeline)	Signo “asociado” (Edeline).

Cuadro 1. Los modos de conocimiento indirecto (Durand, 1968: 22-23)

Cuadro 2. Trayecto antropológico (Solares, 2018: 114)



1.3. Consideraciones para abordar el ritual

Considero que la Danza del Calalá es un ritual; y tanto la Danza como el ritual constituyen gestos que a su vez son *símbolos* (Durand). En este sentido, tomo las definiciones de “ritual” propuestas por Lluís Duch (2001) y Fernando Schwarz (2008), en primer lugar, porque en el

trabajo de campo me fueron de gran ayuda para identificar las características del acto ritual expresado en la Danza del Calalá; en segundo lugar, porque la noción de “ritual” que estos autores proponen complementa armoniosamente la noción de *símbolo* que adopto en este trabajo.

Según estos autores, el ritual –en términos generales– constituye una serie de acciones individuales y colectivas, repetitivas y fieles a ciertas reglas, las cuales definen precisamente lo que en un acto hay de ritual. Considero que en la ejecución del ritual, la repetición opera para que el mundo extraempírico sea accesible y experimentable; de modo que esta contiene eficacia simbólica. El humano, al ser contingente, necesita del ritual para comunicarse con el ámbito de la sacralidad, el *otro* lado de la existencia. Además, todo ritual tiene un modelo divino y realiza en la tierra el modelo arquetípico revelado por el mito para estar en concordancia con un orden cósmico y así, conferir de sentido a la construcción humana de la realidad. De este modo, la acción ritual permite la unión eficaz de una acción lúdica con un *sentido trascendente*. Para el *homo religiosus*, la realidad se manifiesta como fuerza, eficacia y duración. Por esta razón, lo sagrado es lo real por excelencia; y así, la acción del *homo religiosus* se refiere a un arquetipo, representado en la acción ritual, que le confiere eficacia. En este sentido, los rituales pueden distinguirse en tres grupos: 1) los de fecundidad, que aseguran el renacimiento de la naturaleza; 2) los religiosos que aseguran el mantenimiento del mundo y de los hombres; y 3) los iniciáticos, que aseguran el paso de la conciencia humana de lo profano a lo sagrado (Schwarz, 2008: 107-109). Duch (2001: 185-186) comenta que la repetición en el espacio y tiempo sirve para hacer accesible y alcanzable el mundo extraempírico y está dirigido a lo oculto. Para este autor, el ritual es un método que permite, en primera instancia, comprender lo que está escondido en los acontecimientos y en los incidentes que sobrevienen a las personas de una cultura en particular; en segunda instancia, permite vincular estos acontecimientos a las creencias; y, finalmente, permite que se incorpore aquello que es comprendido y vinculado a la existencia normal de los individuos y de los grupos.

Por otro lado, durante mis temporadas de campo en Suchiapa observé que el ritual de la Danza no se limita a una búsqueda del mantenimiento de la estructura social (como señalaban los antropólogos funcionalistas), dado que es más que la suma de partes que estructuran y convierten a la comunidad en un todo orgánico y funcional. Del mismo modo, el ritual tampoco se agota al completar las etapas y fórmulas establecidas en el mismo, ni se rige por una teleología. El ritual está más allá de ser un medio para obtener buena cosecha,

estabilidad social, prestigio y diversión. Más bien suscita un cambio ontológico, al igual que la instauración de un orden cósmico y social a través del modelo arquetípico, asegurando no sólo la reproducción material sino espiritual de la comunidad.

Los danzantes experimentan un cambio radical en su manera de estar en el mundo –de lo profano a lo sagrado–. Este cambio comienza desde que se adopta el compromiso de Danzar, es una mutación radical, ya que el Danzante obtendrá un estatuto religioso y social totalmente diferente al que tenía. La primera fase que experimenta el Danzante es la de *separación*, en la cual se lo envía al espacio no socializado –el monte– para que obtenga la energía primordial. La segunda fase es la de *aislamiento*, en la que el Danzante experimenta la soledad, ya que al estar cargado de la fuerza primordial del cosmos, necesita mantenerse al margen de la vida social comunitaria. En esta fase, las pruebas son a nivel onírico –venciendo sus miedos e interpretando las *imágenes* que se presentan– y a nivel físico –el danzante se somete a ciertas prohibiciones y realiza rutinas de ejercicio–. Al finalizar esta preparación, algunos ancianos me contaron que antes realizaban abluciones en el río. La tercera y última fase es la de *integración*, y en ésta el Danzante es incorporado a un nuevo grupo, por ende, a un nuevo orden social y sagrado. Para esta etapa se le han revelado muchos de los secretos para la comunicación con las fuerzas y divinidades de la comunidad; y ya está preparado para experimentar el éxtasis en el ritual dancístico. Este acontecimiento equivale a entablar relación con lo divino y comenzar a entender los fundamentos de la existencia humana.¹⁰

Durante la ejecución del ritual pude notar que los actores directamente involucrados, como los danzantes, asumían roles distintos a los que habitualmente cumplen en la comunidad, así como otra conducta y también, otro *estado ontológico*. Todo esto era expresado a través de los movimientos performativos en el espacio, de la comida y la bebida que consumían, de la indumentaria que portaban, dándoles, en este caso, una corporalidad animal. Estos aspectos dotaban a los danzantes de la capacidad de abrir canales de comunicación con lo sagrado. Si bien estaban inmersos en el tiempo-espacio divino –en el cual simbolizaban al animal–, esto no los privaba del humor y el juego entre ellos. Además, los movimientos y acciones en la trama narrativa de la Danza no era lineal, se representaba como un relato donde las leyes de causa y efecto no operaban, ni las leyes espaciotemporales. Esta capacidad de condensar modos de ser y estar en el mundo, en apariencia contradictorios y disruptivos, es definida por Houseman y Severi, bajo el concepto de

¹⁰ En el apartado de mi etnografía profundizaré más sobre el ritual aplicado a la Danza del Calalá.

“forma ritual”¹¹, para estos autores la ritualización describe un particular modo de acción y es definida por un tipo particular de configuración relacional, en la que “ las acciones e interacciones durante la ejecución involucra –a estos modos contradictorios y disruptivos– en la construcción de una red compleja de relaciones rituales. Estas relaciones rituales, implican una condensación de modos nominalmente contrarios de relación” (Houseman y Severi, 1998:262). En este sentido, en la caso de la Danza del Calalá, las *representaciones simbólicas* (Garza, 2003), expresadas en los animales y los movimientos performativos regidas por el principio de *opuestos complementarios*, como por ejemplo: masculino-femenino, luz-oscuridad, pasivo-activo etc. (López Austin, 2001), no son inamovibles. Es decir que durante la ejecución del ritual dancístico un personaje puede simbolizar diferentes aspectos del cosmos al mismo tiempo o cada uno de éstos de manera dinámica, en momentos y espacios distintos, conciliando los *opuestos complementarios* (López Austin, 2001) sin que esta acción rompa la lógica del ritual.

Por tanto, este concepto fue una herramienta útil (teórica y metodológicamente) para aprehender el ritual que estoy estudiando y para aproximarme a la dimensión fenomenológica de la Danza. Fue a partir de los datos obtenidos en el campo que este engranaje teórico cobró sentido.

1.4. ¿Cómo abordar el mito?

Siguiendo a Eliade, entiendo al *mito* como una historia sagrada, reveladora de un misterio. El *mito* acontece en un tiempo primordial, en el origen mismo del tiempo y del espacio; y también marca una nueva situación cósmica y existencial, solidario con la ontología, al presentarse *ab initio* de la existencia del *Ser* y de la *realidad* (2001: 7-37), el mito narra realidades sagradas, que son verdades incuestionables. Así mismo, conecta a los seres

¹¹ Este concepto se enmarca en el denominado *giro ontológico*, el cual se introdujo en las últimas dos décadas, y tiene como objetivo estudiar los modos en que cada sociedad define los seres existentes del mundo y las relaciones entre ellos; retomando viejas preocupaciones en la historia de la antropología como el ser, lo que existe y las cualidades ontológicas del cosmos (Tola y dos Santos, 2016). Es decir, retoma los temas de la antropología clásica como el ritual, el mito, los sistemas de parentesco –como nos explicó Pedro Pitarch en un seminario (agosto de 2019)–. También cuestiona la forma en que la antropología clásica construyó la noción de *cultura* en oposición a la de *naturaleza*, planteando esa oposición como universal. De este modo, la *cultura* se concibió como lo diverso, subjetivo, particular y espiritual; mientras que la *naturaleza* se definió como la expresión de la unidad, lo objetivo y lo material. Este paradigma nace desde la experiencia etnográfica de los pueblos amerindios y está formado por una serie de planteamientos teóricos como el multinaturalismo y el perspectivismo (Viveiros de Castro, 2013; Descolá, 1996), la teoría relacional del ritual (Houseman y Severi, 1998), el concepto de agencia (Gell, 2016), la cultura como invención (Wagner, 2016), la noción de dividuo (Strathern, 1998), entre otros.

humanos con lo universal, lo absoluto, lo eterno y de igual manera, con el mundo sobrehumano, ese mundo que alberga fuerzas y espíritus.

El *mito* funciona como puente entre dos realidades, el mundo cotidiano y el mundo sagrado; las fusiona, convirtiéndolas en ciertos momentos en una sola. De este modo, logra una dialéctica y una dialógica de los seres humanos y los demás seres corporales, fuerzas sagradas de la naturaleza y divinidades; es decir, que ambas partes tienen repercusión con sus acciones en su realidad alterna. Los *mitos* tienen un espacio y tiempo determinado (*lapso sagrado*) para ser narrados; y en estos relatos intervienen dioses y héroes culturales que hacen hazañas y muestran el sentido de la existencia a los humanos; es importante mencionar que el tiempo y espacio míticos escapan de las leyes físicas, de aquellas a las que están sujetos el tiempo y espacio mundanos (Eliade, 1998: 72-78). Con relación a lo antes mencionado, el mito es presentado en lenguaje simbólico y como afirma Durand, es una expresión del *símbolo* en palabras.

En este sentido, hago uso de las categorías de *mito-creencia* y *mito-narración*, propuestas por López Austin (1996). Estas categorías de análisis se aplican a los mitos mesoamericanos y me sirven dado que el mito que estudio tiene elementos propios del modelo mítico mesoamericano: el *mito-creencia* remite a la actividad incoadora de los dioses en el tiempo-espacio del hombre (ya en momentos de origen, ya en la cotidiana repetición de los actos originales) y a su presencia como corriente de fuerzas del tiempo que irrumpen en el mundo para provocar su movimiento. El *mito-creencia* se extiende por todos los ámbitos de la vida social presentándose en forma atomizada, marca procesos y pausas en la vida cotidiana de los humanos, se vive intensamente en fechas importantes (fiestas, ritos, ceremonias etc.), su orden está disgregado en sus usos y expresiones, carece de formalización explícita unitaria, transmite una memoria colectiva, es producto de las relaciones sociales; por tanto, es un saber social, una interrelación de saberes individuales puestos en marcha en contextos de prácticas diversas, no es un sistema unitario, homogéneo y estático (López Austin, 2003: 111-115).

El *mito-narración*, por su parte, se presenta como un núcleo secundario, a diferencia del *mito-creencia*; esto no quiere decir que están escindidos, tienen interrelación y se mantienen en constante diálogo sin subordinarse el uno al otro. El contexto del *mito-narración* está formado por una tradición literaria, se ve motivado por patrones literarios para cumplir con las exigencias de un público imperante, por lo que lo lingüístico, lo literario y la tradición oral influyen en éste. Por tanto, ambos núcleos coexisten, se transforman recíprocamente. Sin embargo, el *mito-creencia* tiene funciones sociales superiores a los del

mito-narración, es el punto central de la confluencia de ambos núcleos (López Austin, *op.cit.*: 115-124).

En este sentido, también adopto el concepto de *cosmovisión mesoamericana*, siendo ésta un hecho histórico de producción de procesos mentales inmerso en estructuras de muy larga duración, cuyo objeto es un conjunto sistémico de coherencia relativa, constituido por una red colectiva de actos mentales, con la que una entidad social, en un momento histórico dado, pretende aprehender el universo en forma holística (López Austin, 2001). Al respecto, López Austin (1996: 395) aclara:

En materia de sistemas de pensamiento, nunca se espera encontrar ni una congruencia total, ni una tradición inalterada, ni la totalidad de la información necesaria. Se buscan las claves [...] Es la secuencia de una lógica que se muestra en partes. ¿Qué hacer cuando las partes ya han perdido su unidad, descomponiéndose en subsistemas no del todo articulados? Puede recurrirse a la comparación de las múltiples formas actuales de las religiones indígenas en busca de la coherencia de una cosmovisión mesoamericana que fue fuente unitaria de esos subsistemas.

A partir de esta revisión teórica, en los apartados siguientes intento un acercamiento a la Danza del Calalá, entendida como expresión privilegiada para aprehender la cosmovisión de los habitantes de Suchiapa. Esta última se expresa en un lenguaje simbólico entretelado con el *mito*, el *ritual* y la *Danza*. Estas tres formas de expresión forman una unidad simbólica, la cual me sirve para comprender cómo la Danza del Calalá le da *sentido* a la cotidianidad de los suchiapanecos. Al reactualizar su cosmovisión, reestructuran sus relaciones sociales y comunitarias, reafirman su individuación (Jung) y su alteridad, articulan y regulan sus relaciones sociales y el conjunto de sus prácticas culturales comunitarias, siempre amenazadas por los embates del proceso modernizador en marcha.

Capítulo II

MI LLEGADA A SUCHIAPA: UNA APROXIMACIÓN A LA REGIÓN Y A MI TEMA DE ESTUDIO

2.1. Breve esbozo geográfico, socio-cultural e histórico del lugar

El municipio de Suchiapa se encuentra en el estado de Chiapas, en la región denominada Depresión Central. Esta región constituye una cuenca delimitada por dos macizos montañosos: la Sierra Madre de Chiapas, al sur, y las Montañas Centrales, al norte. En ella corre de sureste a noreste el río Grande o Grijalva¹² y sus afluentes, enriqueciendo los terrenos de aluvión. Su clima cálido húmedo le confieren, sobre todo en la parte oriental, un importante potencial agrícola; esto a pesar de que gran parte de sus tierras quedaron desde 1975 bajo las aguas de la presa La Angostura. Aunque en algunas áreas se siembran hortalizas y caña de azúcar, sigue predominando el cultivo de maíz híbrido y la ganadería extensiva. La densidad de población de esta región es una de las más bajas del estado, a pesar de que a la llegada de los españoles aquí se encontraban los mayores asentamientos humanos –tales como Chiapa y Copanaguastla– (Viqueira, 1995: 31).

Hoy en día, la presencia indígena en esta región es sumamente reducida, debido a un proceso histórico caracterizado por la llegada de epidemias con los españoles –las cuales se esparcieron con gran facilidad debido a las tierras calientes y cenagosas–, el despojo de sus tierras, la dura explotación de sus habitantes y el proceso de aculturación, acelerado este último en el siglo XIX; factores que determinaron su perfil mestizo actual. Además, desde la época prehispánica esta región fue una importante vía de comunicación entre el Altiplano guatemalteco, el Centro de México y el Golfo, así como también un territorio en el que convivían diferentes grupos lingüísticos –mayas, zoques y chiapanecas–, permitiendo un intercambio no sólo de recursos naturales y económicos sino también de ideas (Viqueira, 1995: 31). Esta geografía estratégica fue aprovechada en la Colonia, con la creación del Camino Real. En la actualidad, si bien ya no hay hablantes de la lengua chiapaneca, siguen existiendo pueblos de tradición chiapaneca –caso de Suchiapa y Chiapa de Corzo, principalmente–, y en el territorio se mantiene una interacción con grupos zoques y grupos mayanses (sobre todo tseltales y tsotsiles).

¹² El río Grande se desvía hacia la latitud norte después de pasar la ciudad de Chiapa de Corzo y el Cañón del Sumidero, para posteriormente enfilarse a las tierras bajas del estado de Tabasco.

A su vez, Suchiapa se encuentra en el *Área Chiapaneca*¹³ (Palacios, 2010; Obara-Saeki, 2010; Viqueira, 2002). Al momento de la llegada de los españoles la población chiapaneca estaba diseminada en pequeños asentamientos dispersos,¹⁴ la cual fue congregada por los dominicos en dos nuevos poblados: Suchiapa y Pochutla –ya extinto–. Durante la época colonial, bajo el control de los dominicos, se establecieron trapiches y estancias ganaderas, siguiendo el perfil económico de la Depresión (Ruz y Baéz, 2003: 15-16). Para su explotación se utilizó la mano de obra indígena y africana.

Actualmente, el municipio de Suchiapa está conformado por la cabecera municipal –del mismo nombre– y una serie de rancherías y comunidades que la rodean. Sus actividades económicas se centran en actividades terciarias y existe una dependencia con la capital del estado; y en las rancherías se mantiene la agricultura (milpa) y ganadería, con una tendencia a ser practicadas cada vez menos. Colinda al norte con la capital del estado, Tuxtla Gutiérrez (zoque), al sur con el municipio de Villaflores, al este con el de Chiapa de Corzo (ambos de tradición chiapaneca) y al oeste con el de Ocozocoautla (también zoque). El pueblo de Suchiapa esta distribuido en dos secciones: la baja, cerca del río sobre la porción poniente; y la alta, que se ubica en la porción oriente, cerca de la carretera principal. Las relaciones de parentesco se dan entre los suchiapanecos de estas dos secciones, divididas tradicionalmente así. En estas dos secciones se encuentran los barrios de San Esteban, San Jacinto, San Nicolás, Santa Ana, Santa Cecilia, 18 de Marzo y 5 de mayo. El pueblo es de aproximadamente veinticinco mil habitantes, distribuidos en los diferentes barrios y los ejidos y rancherías que rodean la mancha urbana. Por otro lado, todavía se pueden encontrar grandes extensiones de tierras pertenecientes a las familias más acaudaladas desde la época colonial.

¹³ El *Área Chiapaneca* está conformada por los asentamientos donde habitó la etnia de los chiapanecas, véase la introducción de este trabajo.

¹⁴ Posiblemente, antes de la intromisión de los chiapanecas el territorio de la actual Suchiapa estaba ocupado por grupos zokes, los cuales pudieron haber sido asimilados, conquistados o desplazados (Valverde, comunicación personal). Por otro lado, la evidencia arqueológica de un señorío zoque en la ciudad de Chiapa de Corzo (véase los trabajos de Lynne Lowe), previo a la ocupación chiapaneca, reforzaría esta idea.



Mapa 1. Regiones y subregiones socioculturales de Chiapas: se observa el “*Área Chiapaneca*” dentro de la Depresión Central (Fuente: Viqueira, 2002: 32).

zoque. Así mismo, la relación interétnica entre zoques y chiapanecas es fuerte debido a varios siglos de interacción.¹⁵ Por otro lado, lo que sabemos gracias a cronistas (Díaz del Castillo, 1980: 417-431; Gage, 1982: 298-305; Remesal, 1619: 264-265; Ximénez, 999: 343) es que los chiapanecas dominaban una amplia región donde se encontraban grupos zoques y tsotsiles, asentados mucho antes de su arribo al área.

Las primeras exploraciones se remontan al siglo XIX, realizadas por Brasseur de Bourbourg y Berendt en Chiapa Corzo, quienes identificaron el asentamiento prehispánico y lo relacionaron con la etnia chiapaneca. A principios del siglo XX, nuevas interpretaciones centradas en el estudio de la época precolombina en la Depresión Central de Chiapas (realizadas en el marco de un proyecto mayor llevado a cabo por Berlin, Agrinier y G. Lowe), asociaron el sitio con asentamientos más tempranos de grupos zoques en el llamado Periodo Formativo y con el área olmeca (Lowe, L., 2012; Lee, 1996). En relación a los zoques, es importante resaltar la relación con la cultura olmeca a la que se le atribuye la creación de muchos patrones culturales propios de un pensamiento mesoamericano común como la arquitectura monumental, las cuentas calendáricas, la escritura, la organización social, los símbolos sagrados, entre otros; difundidos a lo largo de la gran área cultural mesoamericana. En relación a lo antes mencionado, Piña Chan (1967) realizó un análisis del panorama arqueológico del estado de Chiapas, donde señaló los desarrollos estilísticos locales y sus similitudes con los de la Costa del Golfo y de Centroamérica. Por otro lado, en su obra menciona la relación entre el idioma de los chiapanecas con el Mangué de Nicaragua, las conquistas sobre los zoques y los asentamientos de Chiapa de Corzo, Acala y Suchiapa (Piña Chan, 1967: 16-17).

Otros investigadores también realizaron estudios sobre la misma área, como Navarrete (1966), quien realizó la descripción y el análisis de la cultura material e indagó sobre sistemas de gobierno, organización social, periodos de construcción, patrones de asentamiento y cosmovisión. Navarrete también analizó documentos del siglo XVI sobre denuncias de idolatrías a partir de un enfoque interdisciplinario mediante la combinación y el contraste entre fuentes históricas, arqueológicas y etnográficas; como resultado, el investigador reconstruyó y describió algunos aspectos de la religión, como la formación o el nombre de dioses, sobre nahualismo y sobre sacerdotes (1974). El documento hace mención de Suchiapa como uno de los lugares en los cuales los especialistas rituales se resguardaron

¹⁵ La llegada de la etnia chiapaneca se calcula al rededor del Siglo VI D.C. hasta su desaparición a mediados del Siglo XVII.

después de la ocupación española (Navarrete, 1974: 45).

Entre los estudios históricos, diversos trabajos abordan el *Área Chiapaneca* dentro de obras más generales sobre la historia de Chiapas, cuyo periodo temporal o fechas extremas van de la conquista española a la época contemporánea. Los trabajos de Jan De Vos (1994, 2010) asumen un enfoque crítico, social y desde la historia de los pueblos indígenas, con el fin de recuperar la memoria indígena sobre cómo estos pueblos sobrevivieron frente a su condición “fronteriza” impuesta, es decir, cuáles fueron sus estrategias de resistencia, refugio y negociación; así mismo, en su análisis sobre la leyenda del Cañón del Sumidero, De Vos desmintió el suicidio colectivo de los chiapanecas, refutando aquellas versiones que preconizaban la homogenización identitaria de Chiapas desde una glorificación del pasado indígena, como las de Pineda (1925), Albores (1959) y Grajales (1980), entre otros.

Desde otro enfoque, se encuentra el trabajo de Obara-Saeki (2010), quien realizó una historia demográfica del *Área Chiapaneca* durante el periodo comprendido entre 1748 y 1813. El historiador demostró la existencia de un proceso de ladinización como fenómeno demográfico, con lo que puso en duda la idea de mestizaje cultural o lingüístico. Finalmente, Manguen y Montesino (s.f.) realizaron un estudio sobre la ocupación chiapaneca de Suchiapa, y de esta manera dar una explicación a la resistencia cultural y a su continuidad.

Existen muy pocos estudios antropológicos del *Área Chiapaneca*, pues la mayoría de las investigaciones se han centrado en las comunidades mayas de los Altos de Chiapas y en los grupos zoques. Antes de comenzar con el recuento de los trabajos realizados en mi área de estudio, quiero mencionar que si bien un marcador de pertenencia étnica de suma importancia es el uso de la lengua, existen otros aspectos de la cultura que marcan pertenencia, como el uso de ciertos símbolos representados en las Danzas, en los mitos y en los ritos. Cabe mencionar que los últimos hablantes de la lengua chiapaneca desaparecen a principios del siglo XX. Es importante subrayar que en documentos coloniales y de la época independentista, está registrado que la etnia chiapaneca sufrió un proceso de aculturación mucho más acelerado, a diferencia de los zoques y tsotsiles. Con estos grupos tuvieron una fuerte interacción, posiblemente reflejada en la circulación de ideas y formas de representar la realidad, las cuales fueron configurando una cosmovisión a nivel regional durante los siglos de comunicación e intercambios. Hoy en día es posible comenzar a reconocer un sistema de creencias y representaciones en las personas que habitan la región donde interactuaban los grupos antes mencionados y, aunque la etnia chiapaneca no existe como tal, si podemos

hablar de comunidades de tradición chiapaneca (Miguel Vassallo, comunicación personal, 25/11/18).

Por otro lado, las etnografías de Yolanda Palacios (2010, 2015) sobre la religiosidad popular de Suchiapa y Chiapa de Corzo constituyen trabajos pioneros y un punto de partida para la presente investigación, pues da cuenta de cómo las Danzas del Calalá –tema de este estudio– efectuadas en ambos lugares, han sido en parte heredadas de una cosmovisión mesoamericana. Para el caso de Chiapa de Corzo, Palacios estudia la peregrinación anual de los Floreros en torno al rito del Niño Florero en el Cerro de la Flor (cuyas fechas de celebración son entre el 14 de diciembre y el 7 de enero), así como también la configuración de un paisaje ritual y de memoria ligados al “tiempo antes”, esto es, la época prehispánica. Además, al tomar el ciclo festivo de diciembre-enero, la investigadora hace una descripción de la Danza del Parachico; mientras que para Suchiapa analiza la Cofradía del Santísimo, ligado al “Encanto” y al “Aparecido” durante la fiesta de celebración del *Corpus Christi*.

También, existe un trabajo escrito por Manuel de Jesús Cañas Domínguez (2001), titulado *El sacrificio colectivo de los indios chiapanecas ¿un mito de identidad en el imaginario regional?*, en el cual el autor interpreta el acontecimiento del suicidio masivo de la etnia de los indios chiapaneca como un mito que refleja el *imaginario regional* de los habitantes de Chiapa de Corzo, ligado a las tensiones del inconsciente propias de la psique humana. Además, el autor realiza una crítica a la obra *La batalla del Sumidero* de Jan de Vos (1985), argumentando que este último redujo la comprensión del “mito del suicidio masivo de los indios chiapanecas” a objetivación histórica, sin tomar en cuenta la *organización psíquica* del ser humano y su capacidad imaginativa.

Por último, una etnografía que llamó mi atención fue la realizada por Donald y Dorothy Coldry en la década de los cuarenta (si bien se publicó al español recién en 1988) en la actual ciudad de Tuxtla Gutiérrez. La etnografía trata específicamente temas relacionados con los tejidos y los trajes de los zoques, aunque, a nivel general, trata tópicos como el patrón de asentamiento, el sistema de parentesco y la religiosidad. La importancia de esta etnografía para mi trabajo radica en la mención que hace de Danzas zoques en las que los danzantes bailaban con pieles de animales y con animales vivos –de manera análoga a como se realiza en Suchiapa–: por ejemplo, la Danza que se realizaba en el marco de la Fiesta de *Corpus Christi* (llamada *Natz etzé*: “miedo Danza”), en la cual los danzantes hombres, con sus caras teñidas de negro, llevan animales vivos como conejos, iguanas, víboras (Coldry y Coldry, 1988: 88); y la Danza denominada *Naca etzé* (“piel Danza”) en la cual los hombres usan

pieles de animales en su espalda (Cordry y Cordry, *op. cit.*: 90). El conocimiento sobre estas Danzas me hizo reflexionar sobre la relación que pudieron tener a nivel regional estos dos lugares –Tuxtla Gutiérrez y Suchiapa– y los demás asentamientos, más allá de la filiación étnica. Es acertado pensar que, dada su cercanía, las relaciones interétnicas gestadas a lo largo de la historia fueran más allá de intercambios materiales y económicos. En lo que respecta a la Danza del Calalá, la etnografía realizada por la pareja Cordry me lleva a cuestionarme si esta Danza tiene un sustrato simbólico que subyace tanto a la etnia zoque como a los pueblos de tradición chiapaneca. Por lo que veo conveniente incluir, en este apartado, algunos estudios antropológicos sobre los zoques cercanos a la región donde se ubica mi estudio.

Existe una obra llamada *Los Zoques de Chiapas* (1990), en el que se realizaron diversos trabajos bajo el auspicio del Instituto Nacional Indigenista con colaboración de la Universidad Veracruzana. Las etnografías se realizaron entre los años 1973 y 1974 con la supervisión y participación de Alfonso Villa Rojas y Félix Báez-Jorge. Estas investigaciones se realizaron motivadas por la construcción de la presa de Malpaso y Chicoasén y el descubrimiento de zonas para la extracción de petróleo en Ostucán y Pichucalco; por lo que se abrirían los caminos para que grupos zoques de esta región quedaran expuestos a agentes de cambio y a una cultura industrial moderna, acelerando su proceso de aculturación. Este trabajo se articula en seis apartados: el primero, fue escrito por Alfonso Villa Rojas y habla sobre la configuración cultural de la región zoque de Chiapas; el segundo, es una perspectiva histórica de los zoques de Chiapas y fue escrito por José M. Velasco Toro; el tercero, trata sobre el sistema de parentesco de los zoques de Ocoatepec y Chapultenango, fue escrito por Félix Báez-Jorge; el cuarto, habla sobre el ciclo de vida y el cambio social, igualmente en Ocoatepec y Chapultenango, y fue escrito por Francisco Córdoba O.; el quinto, fue escrito por Norman D. Thomas abrevando en los elementos pre-colombinos y temas modernos en el folklore de los zoques de San Bartolomé Rayón. Cabe mencionar que este apartado se articula, en parte, con el libro *Envidia, brujería y organización ceremonial. Un pueblo zoque* (1974), escrito por este mismo autor como resultado de una temporada de campo entre agosto de 1965 y junio de 1965 en dicha comunidad. Este trabajo etnográfico habla sobre cómo la envidia y la brujería sirven para regular socialmente a los zoques de esta comunidad, además de tratar temas sobre cosmovisión, mitología y simbolismo de las fuerzas naturales, deidades y espíritus que habitan en las cuevas y montañas. Regresando al libro de *Los zoques de Chiapas* (1990). En el último apartado, Félix Báez-Jorge, desde una perspectiva diacrónica y sincrónica, resalta la importancia social, económica y religiosa de la mujer zoque

para la reproducción cultural y la resistencia identitaria, los datos fueron recopilados en las comunidades que conforman la región zoque en el noroeste del estado de Chiapas. Por último, existe un trabajo inédito intitulado *Medicine Customs of the zoque* (1962), escrito por Louis Clark Taylor.

2.3. Historia de la fiesta de *Corpus Christi*

La fiesta de *Corpus Christi* se celebra el jueves de la novena semana, contando a partir del domingo de Pascua; y por esta razón, la fecha es movable. Es la fiesta que celebra la sagrada Eucaristía, es decir, el momento en que sacramentalmente el cuerpo y la sangre de Cristo se convierten en pan (hostia) y vino. El inicio de esta celebración tiene su origen aproximadamente en el siglo XIII; y según Arturo Warman (1972: 21), esta festividad se celebró en España antes que en cualquier otro sitio, convirtiéndose en símbolo supremo del catolicismo en las cruzadas contra los moros en los siglos XIV y XV. Posteriormente, a mediados del siglo XVI, se celebró como expresión de resistencia pública contra el protestantismo, después del concilio de Trento. Esta celebración se configuró como una festividad en la cual se podían integrar juegos y actos públicos con elementos paganos, que entretuvieran a los espectadores y, desde luego, a los participantes. El mismo Arturo Warman también agrega que el teatro español le debe mucho a la festividad de *Corpus*, ya que en el siglo XIV esta celebración adquirió gran importancia en toda España debido a los autos sacramentales expresados en pequeñas piezas teatrales. De igual manera, el mismo autor apunta que las grandes procesiones, manifestación pública del poder de la iglesia, se conformaron en relación con la celebración de *Corpus Christi*; y en estas participaban las autoridades, los gremios, las cofradías y el clero, expresando una unidad “de las fuerzas del bien”, que contrarrestarán las fuerzas del mal, representadas en personajes disfrazados de gigantes, moros, cabezudos, dragones y otros seres fantásticos (Warman, 1972: 21-23). Por su parte, Félix-Báez (2008: 21) menciona que en España, sobre todo a partir de la Contrarreforma, esta fiesta era uno de los momentos más significativos del año litúrgico, con gran participación popular: “la extensión del Santísimo Sacramento y, por extensión simbólica, el influjo ordenador de la voluntad divina, aparecen diversas representaciones fantásticas del Desorden y el Mal, sobre los cuales la hostia consagrada y las fuerzas del Bien triunfan”, donde las fuerzas del Mal son representadas en la figura de la serpiente Tarasca, los Gigantes y Cabezones.

En Chiapas, a la llegada de los españoles, esta festividad se integró a la vida de los indígenas como una de las principales celebraciones del santoral católico, asimilándose a las prácticas religiosas originarias. Esta celebración usaba gran parte de los fondos comunales. Con la llegada de los evangelizadores dominicos durante la segunda mitad del siglo XVI, se intentó asimilar una serie de prácticas religiosas de los indígenas a la nueva religiosidad dogmática imperante. Esto se dio gracias a que existía una necesidad por parte de los frailes de evangelizar y convertir –a los naturales– para efectos tanto económicos como sociales. Desde mi punto de vista, una serie de paralelismos entre esta festividad y las de raigambre mesoamericano pudieron empalmarse, creando de este modo una hibridación de *símbolos* a lo largo de la Colonia que permitieron ciertos espacios en los que se reconfiguraba y apropiaba una cosmovisión occidental, interpretándola con el sentido sagrado de la cosmovisión mesoamericana, para mantener una lógica de reciprocidad y de estabilidad en las relaciones comunitarias y cósmicas; creando, de este modo, un espacio de resistencia cultural.

En el caso de Suchiapa, registré la historia de esta celebración de voz de Don Isabel Lázaro, quien fue músico (guitarrista) de una Danza conocida como *malinche* hace muchos años. Él me relató una historia, por demás interesante. Existe una historia que ha sido transmitida de generación en generación, estructurando parte de las relaciones sociales en la comunidad y la memoria colectiva de los habitantes de Suchiapa. Esta historia trata sobre la fiesta de *Corpus*, la Danza del Calalá, su música y la cofradía del Santísimo. Don Isabel, anciano de cien años de edad, me contó lo siguiente:

Los religiosos trajeron la festividad [*Corpus Christi*] aquí a Suchiapa, como ya te han contado, pues el Santísimo se apareció en un tronco allá en el monte... luego expulsaron a los religiosos [se refiere a la expulsión que sufrieron los dominicos en Suchiapa en el siglo XIX]. Ellos habían llevado la celebración del Santísimo [...] esto me lo contaron los viejos. Así pues... antes de que se fueran se hacía la Danza, pero no había tanto Tigre, sólo unos cuatro y el Venado, no salían los demás pue... los otros personajes. La Custodia¹⁶ quedó con tata Manuel y su esposa Justa Gutiérrez¹⁷. Después falleció tata Manuel y su hijo Lucano quedó como sacerdote. Era muy respetado, bailaba muy bien y tocaba todos los instrumentos, hasta el *tinco*¹⁸ y la *tinajita* [la “tinajita” era una especie de jícara que tocaban los ancianos acompañando al *tinco*, la flauta de carrizo y el tambor].

¹⁶ Para los suchiapanecos, es el objeto sagrado que resguarda al Santísimo Sacramento (hostia que apareció en un tronco). Podría decirse que es la cruz de oro incluyendo su pequeña vitrina que la resguarda.

¹⁷ Se refiere a Manuel Toalá, quien había sido sacerdote de la cofradía del Santísimo y cedió su lugar a su hijo Lucano en 1915, según Marcos E. Becerra (1986).

¹⁸ Tronco que antiguamente servía como percusión en la fiesta de *Corpus*. Es un *teponaztle* –instrumento de origen mesoamericano– y en la actualidad es venerado y se cree que contiene energía divina.

Así que su hijo tenía el respaldo de los procuradores, Antonio Cundapí, Marcos Montejo. También eran importantes los músicos: había uno que tocaba el *tinco*, ¿cuál era su nombre? Pedro Dimas, también había otro llamado Tomás,¹⁹ ya no me recuerdo muy bien de su otro nombre. En fin, pues tenía el respaldo Lucano, él estaba casado con doña Carlota Clemente y con ella tuvo nueve hijos, el sexto era Agripino y la quinta Mercedes. Poco tiempo después de que Lucano tomó el cargo, tata Manuel murió. Lucano era muy bueno bailando, tocaba muchos *misterios*, que ahora se han ido olvidando, la gente lo respetaba mucho por su devoción al Santísimo. Parecía que, pues él tenía contacto con la bendición del Santísimo; era muy bueno. En esos tiempos la Cofradía estaba en su terreno de Lucano... aquí a la vuelta, ahí tenían a la Custodia y al Vicario, también se tenía un libro de piel donde venía clarito todo lo de la Danza y su música... es libro dicen que los hijos de Lucano lo vendieron a un gringo, yo me acuerdo que ese libro tenía una culebrota sobre un árbol... de eso na más me acuerdo y que tenía la señal de cómo bailar, ahí venía la historia de cuando apareció el Santísimo sobre un árbol, también tenían la cabeza del Gigante, y pues las cosas para la Danza, también para la música, como el *tinco* y la *tinajita*. En ese tiempo la fiesta duraba cuatro días [de martes a Viernes], la cofradía se encargaba casi de todo, así como ahora hay rompedoras, sólo que antes... habían unas en la mañana, en la tarde y en la noche.²⁰ Todos nos ayudábamos, así la fiesta se hacía. Llegaba mucha gente de otros lugares. En Galecio Narcía celebrábamos también, ahí nos dividíamos danzantes y músicos, llevábamos al Vicario los días de fiesta, como tú ya viste en la actualidad que el lunes se va a traer al Vicario a Zapata...bueno pues así se cumplía la promesa con el Santísimo, hasta que Lucano empezó a enfermar. Su enfermedad agravó por una pelea que tuvo con un procurador; eso pasó en una fiesta de *Corpus*, esos días son sagrados y no se debe pelear ni discutir²¹ por cualquier asunto, por más que uno esté enojado. Así pues murió Lucano, luego sus hijos Mercedes y Agripino comenzaron a pelear por tener al Santísimo, por la Custodia y el Vicario; bueno, antes de eso pues la mujer de Lucano [Carlota Clemente] llevaba la organización de la fiesta y la manutención de la ermita, se turnaban la responsabilidad de ser prioste, entre ella y los procuradores. Al morir ella es donde empezó el verdadero problema, pue... ahí Mercedes y Agripino comenzaron a pelearse

¹⁹ Yolanda Palacios (2015: 74) hace mención de estos personajes de la historia del culto del Santísimo en Suchiapa y se refiere al nombrado Tomás como Tomasito Flores; además, agrega que tanto Tomás como Pedro venían de una comunidad de Chiapa de Corzo, llamada el Amate.

²⁰ Yolanda Palacios (*op. cit.*: 75) comenta que las actividades de la fiesta, en ese tiempo, se distribuían en distintos grupos de mujeres, unas ayudaban en las mañanas –las “rompedoras”–, otras en la tarde y noche –llamadas “tarderas y nocheras”–; además, en el caso de la “tarderas” se encargaban de llevar mistela, velas y flores a la ermita, mientras que las “nocheras” preparaban tamales y café para la noche y las rompedoras conservaban al Vicario una noche para entregarlo por la mañana, como en la actualidad.

²¹ Yolanda Palacios (*op. cit.*: 77), gracias al testimonio que obtuvo de Mercedes Toalá, hija de don Lucano Toalá; señala que esa riña ocurrió en el año 1966, en una celebración de *Corpus*.

por quien debía tener al Santísimo y por el terreno donde estaba la ermita, ese terreno era de Lucano y se lo dejó a Carlota; supuestamente, aunque en realidad ese terreno lo dejó al Santísimo y a la cofradía. Los grupos estaban divididos, unos apoyaban a Mercedes y otros a Agripino, pues es que Agripino sabía más sobre la costumbre, aprendió de su papá. Tanto fue el problema que Mercedes se fue a vivir a Tuxtla, pues Agripino junto con personas de la cofradía intentaban recuperar la Custodia y el terreno. En el año de 1974 más o menos me acuerdo, Agripino y otros más se llevaron al Santísimo de la casa de Mercedes, lo trajeron a un lado de esta propiedad, un año después junto con todo el pueblo construimos en el barrio de San Jacinto una ermita, ahí se llevó. Desde esas fechas la fiesta se organizó diferente...se nombró a Artemio Calvo como prioste, también se acordó que el cargo duraría tres años y al terminar pues el pueblo y la cofradía decidirían, también se acordó que se recibirían las solicitudes; bueno ahí ya iba a depender de la cofradía si aceptaban a los danzantes; así pues se empezó a hacer el día de la *publicación*, dos meses antes de la fiesta. La fiesta en ese entonces se empezó a hacer de domingo a sábado, aún no se hacía de domingo a domingo como ahora; el primer domingo quedó como día de ensayo como en la actualidad. Hubo un cambio un año después, se aumentó un día para que la fiesta se celebrara como en estos tiempos. La cofradía estaba aún en San Jacinto, me acuerdo que todavía era prioste Artemio. Esa fiesta fue un año después de que se construyera la ermita en San Jacinto [1976], el propietario del Gigante fue Roque Cundapí, él bailaba muy bien. Resulta que en esa fiesta se lastimó un pie, muchos decían que le habían echado un mal para que no cumpliera con su obligación de Danzar para el Santísimo; así que no pudo bailar en toda la fiesta. El sábado una señora lo curó, pero ya había acabado la fiesta...era el último día, así que con tal de que bailara se aumentó un día pue... quedando la fiesta como en la actualidad. Roque bailó el domingo, ya no había rompedoras que dieran la comida pero el pueblo se organizó en su casa para dar comida a todos los danzantes y personas, se puso muy alegre todo. Desde ese momento quedó la fiesta de domingo a domingo, unos años después [1980] se acordó crear otra cabeza de danzantes; pues había mucha gente ya, todo mundo quería bailar, hasta venía gente de fuera. Me acuerdo que en esos años el prioste era Nicolás Champo, estábamos eligiendo quien iba a quedar en su lugar, era el año de elección [1980]; así pues había problemas, se quería nombrar a Celestino Espinoza, el pueblo estaba dividido nadie se ponía de acuerdo; entonces junto con los procuradores y nos llevamos al Santísimo a la ermita de Santa Ana. Ahí tuvimos al Santísimo tres años. Las fiestas se hacían muy bien, llegaba mucha gente, cada vez más jóvenes querían Danzar y los viejos les enseñábamos a los jóvenes, también había jóvenes interesados en la música que querían aprender. Aún había músicos que sabían muchos *misterios*, pero también habían muchos *misterios* que se habían olvidado. Bueno, pues así duró tres años

el Santísimo y su celebración en Santa Ana, hasta que empezaron a haber problemas...por lo que pedimos favor al padre de la iglesia de llevar el Santísimo a la iglesia de San Esteban. La cofradía pidió apoyo al presidente municipal para que se donara un espacio, pues había mucho conflicto y mucha división, cada grupo quería sacar ventaja de la devoción, por lo que dieron [las autoridades municipales] un espacio cerca del templo, los viejos contaban que sus antepasados decían que en la iglesia de San Esteban había oro; había un Santísimo de oro que un cura enterró. Antes ahí bailaban los antepasados, fuera y dentro de la iglesia y en los alrededores también, se bailaba pues también a los ríos y montañas, ojos de agua. Así pues esa es nuestra historia, que ha pasado de generación en generación, el *tinco* se recuperó hace ya algunos años [1999], desde ese entonces está en la actual ermita que está al lado de [la iglesia de] San Esteban, cómo ya has visto... pues la fiesta se sigue celebrando es una tradición que no termina. (Entrevista realizada a Don Isabel Lázaro el 23/02/2017)

La reconstrucción de la historia de la celebración de *Corpus Christi* a través de la historia oral en Suchiapa, muestra que la memoria colectiva sigue estructurando una serie de relaciones sociales que se entrelazan con la imagen y el símbolo del Santísimo, dotando de sentido el culto y devoción expresados, sobre todo la semana de fiesta. De la misma manera, la Danza constituye una parte central de la práctica religiosa dirigida al Santísimo. En este sentido, la Danza tiene que analizarse en relación con los demás *símbolos* que la circunscriben, así como con los diferentes lugares donde se lleva a cabo.

Por otra parte, la noción de Santísimo Sacramento del Altar dentro de la liturgia católica se refiere a la Eucaristía²² representada en la hostia, que después de ser consagrada, es colocada en la Custodia.²³ Sin embargo, en Suchiapa –por lo que pude entender– es una entidad anímica o numen que habita en el *monte*,²⁴ representada en una hostia sagrada que apareció en un árbol –según el mito que a continuación explicaré– y que fue colocada en una Custodia para ser venerada y de este modo, entablar una comunicación con el Santísimo. Para los habitantes de Suchiapa la hostia y la Custodia son una unidad indisoluble y se refieren a estos dos objetos como el Santísimo, sobre este tema me extenderé en el capítulo cuatro. Otro

²² En la tradición católica, es el sacramento instituido por Jesús, mediante el cual, en virtud de las palabras que el Sacerdote pronuncia, se transustancia el pan y el vino en el cuerpo de Cristo.

²³ En la religión católica es la pieza de oro o de metal preciosos donde se coloca la hostia después de ser consagrada. Para su adoración, se le llama también ostensorio u *ostensorium* y tiene su origen en la fiesta de *Corpus Christi* a mediados del siglo XIII.

²⁴ Lugar que no ha sido domesticado, a las afueras de los límites del pueblo, donde habitan fuerzas y seres sobrenaturales. Esto no implica que no se establezca relación con este espacio, se considera *otro mundo* donde las leyes del tiempo y del espacio no aplican de igual forma que en *nuestro mundo*.

punto que quiero aclarar es el de las nociones de *Encanto* y *Aparecido*. Para los suchiapanecos, estas están asociadas a ciertos espacios como los cerros, los manantiales, los caminos desolados –es decir los lugares que conforman el *monte*–. El *Encanto* es concebido como una energía sagrada que puede tomar la forma de algunos seres y animales y puede ser benéfico o maléfico, dependiendo la situación. Mientras que el *Aparecido* es una deidad con las cualidades del *Encanto*, pero con la diferencia de que puede traspasar más fácilmente al espacio donde habitan los humanos e influir en sus vidas; y en consecuencia, su grado de sacralidad es mayor.

Capítulo III

ETNOGRAFÍA DEL RITUAL DANCÍSTICO

3.1. El mito de origen de la fiesta y de la Danza del Calalá

El interés de este apartado es la descripción de la estructura del mito, el cual da origen a la celebración de *Corpus Christi* y la Danza del Calalá en Suchiapa. Pongo énfasis en la forma del mito y me centro en su estructura y fondo para interpretar la lógica interna, su reproducción y su transmisión a partir de algunos elementos simbólicos que aparecen en el mito. La reactualización del mito que me concierne se establece en el ritual dancístico y las relaciones sociales que se establecen en torno a éste articulan la organización comunitaria y la reciprocidad. Por tanto, la comunidad, casi en su totalidad, participa en este evento religioso. Aclaro que parto de la etnografía apoyándome en las entrevistas no directivas y la observación participante, ya que estas herramientas me guiaron en la interpretación. Por otro lado, la experiencia vivida en campo me llevó a escoger los enfoques teóricos propuestos en esta tesis. En este sentido, para acercarme al pensamiento mesoamericano, uso el modelo teórico de López Austin, en concreto sus conceptos de “cosmovisión”¹ y “núcleo duro”² (López Austin, 1996; 2001; 2016), como expliqué en el primer capítulo de esta investigación. Esto me sirve para poder encontrar los puntos nodales del mito en cuestión.

Mircea Eliade (1998) explica que el mito relata una historia sagrada, es decir un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del tiempo, *ab initio*; el mito es la historia de lo acontecido *in illo tempore*, el relato de lo que los seres divinos o los dioses hicieron al principio del tiempo; los personajes que participan son héroes civilizadores con cualidades divinas. Los *símbolos* y *mitos* son fenómenos íntimamente relacionados, ya que estos últimos usan el lenguaje simbólico como puente comunicativo de una realidad vivencial, la cual es muy difícil de comunicarla con un lenguaje denotativo. Es posible reconocer un valor epistemológico de los símbolos, ya que activan dos o más ideas a la vez, ampliando las posibilidades semánticas de la realidad y connotando el referente primario de otras significaciones. El *símbolo* atraviesa todos los ámbitos del ser humano, se arraiga en las

¹ López Austin (2016: 22) define la cosmovisión como un hecho histórico de producción de procesos mentales inmerso en decursos de muy larga duración, cuyo resultado es un conjunto sistémico de coherencia relativa, contruidos por una red colectiva de actos mentales, con la que una entidad social, en un momento histórico dado, pretende aprehender el universo de forma holística.

² El núcleo duro es un complejo articulado de elementos culturales, sumamente resistente al cambio, que actúan como estructurantes del acervo tradicional y permiten que los nuevos elementos se incorporen a dicho acervo con un sentido congruente en el contexto cultural (López Austin, 2001: 59).

experiencias neurálgicas de la comunidad, como la religión, la relación social, el ambiente, la vida y la muerte, como expliqué en apartados anteriores.

También, para entender el relato mítico en Mesoamérica uso a la definición de mito de López Austin (1996: 484), entendido como “un hecho histórico de producción de pensamiento social, inmerso en decursos de larga duración”. Está formado por dos núcleos principales: el *mito-creencia*, saber social que se aplica en diferentes esferas de la vida y por tanto, se expresa de manera verbal, gestual, iconográfica; y el *mito-narración*, que si bien es generado por el *mito-creencia*, a su vez lo pauta, genera y recrea, siendo un relato coherente y normado por la oralidad literaria (López Austin, 2006: 252). A nivel operativo, estos dos conceptos me sirven de la siguiente manera: el primero, para interpretar la narración del mito representado por la ejecución de la Danza ritual en su espacio de poder simbólico; el segundo me sirve para interpretar el mito relatado oralmente, con todas las pautas y estandarizaciones que tiene en esta faceta.

Como ya mencioné, la fiesta de *Corpus Christi*³ se celebra en la iglesia, el jueves de novena semana contando a partir del domingo de pascua. Aunque esta fiesta se encuentra dentro del santoral católico, presenta elementos de *tradicón mesoamericana*. Es posible que esta celebración haya arribado a Suchiapa por los dominicos en 1544, dado que hay noticias de que en la segunda mitad del siglo XVII las inconformidades que los frailes sentían en relación a este festejo se vinculaban a excesos y desórdenes por parte de los indios y, principalmente, a la incorporación de bailes considerados “diabólicos” por sus representaciones animales. Según un comunicado de la Audiencia de Guatemala fray Cosme Alonso, cura interino del pueblo de Chiapa, envió un informe al Obispo Fermín José de Fuero haciendo observaciones similares de idolatría, en este informe se menciona a la Danza del tigre y el venado (Palacios, 2010: 62).⁴

Esta Danza del Calalá tiene un mito local –expresado como *mito-narración*– que logré obtener a lo largo de mi trabajo etnográfico en el pueblo. Usando la entrevista no directiva conocí parte del mismo, que dice lo siguiente: un día, un indio iba en busca de colmenas silvestres; como estaba agotado de tanto buscar, decidió descansar bajo la sombra de un árbol

³ Al analizar esta celebración hay que tener cuidado. Fue creada por el Papa Urbano IV en 1264 y presenta una influencia de ritos paganos de influencia griega y romana, como es la presencia de animales como la “tarasca”, la cual es una serpiente. Por otro lado, otra influencia es la del culto solar, que en el Viejo Mundo se originó en el Cercano Oriente, en la mitología egipcia y babilónica (Palacios, 2010: 58)

⁴ Existen otras prohibiciones en lugares cercanos como el caso de la Danza del tigre (1631) en Tamulte, Tabasco (Navarrete, 1964: 374-376); y la Danza del tigre llamada *Tun-telche* o *Loj-Tun* en Mazatenango (1623), Guatemala (Chinchilla Aguilar, 1951).

donde se dispuso a batir su posol en la jícara. Estaba a punto de darle el primer trago a su bebida cuando notó que unas abejas silvestres se paraban en el borde de su jícara, con el fin de tomar la bebida. De repente, las abejas volaron y el indio maravillado las siguió; y luego de caminar, vio en el hueco de un inmenso árbol una colmena. Inmediatamente, notó que varios animales rodeaban el árbol, tales como un tigre, un puma, un tepezcuintle, un guaqueque, un conejo, un gavilán, un venado y una paloma. Estos seres veían fijamente la colmena, como custodiándola. El indio observó que dicha colmena envolvía un objeto pequeño, circular y blanco, en torno al cual las abejas revoloteaban, formando una aureola. Luego de ver esto, el colmenero regresó asustado al pueblo y les contó a los habitantes lo sucedido. Sin embargo, nadie le prestó mucha atención. Un día, unos religiosos se dieron cuenta que faltaba una hostia en la iglesia del pueblo. Recordando las palabras del colmenero, fueron al monte a buscar el árbol; y al llegar, observaron que lo que estaba en el interior de la colmena era una hostia. Por ello, intentaron cortar el árbol, pero en cada corte que hacían, éste sangraba. Cuando terminaron de cortarlo, vieron que las abejas le habían hecho con cera y miel un altar a la hostia. Después de lo ocurrido, llevaron la hostia y el tronco del árbol a la iglesia. En la actualidad, este tronco existe, el cual –según los pobladores– es usado como *tinco*⁵ o *teponastle* en la representación de la Danza del Calalá. Desde ese día esta Danza se realiza en honor al Santísimo, la cual es organizada por la cofradía del Santísimo Sacramento⁶ (comunicación personal Gilberto, 15/01/2015).

Luego de escuchar el mito local vinculado al origen de la Danza, debo aclarar algunos puntos que me hicieron reflexionar sobre la posibilidad de que el “mito” sería una posible adaptación, hecha de una narración occidental y cristiana. En relación a esto, Marcos E. Becerra (1937) hace algunas anotaciones de este mito que él mismo recopiló en 1915: dice que la presencia del *tinco* en la iglesia se tuvo que apoyar en una leyenda piadosa distinta, que con el tiempo debe de haber sufrido mayores variantes. Becerra cuenta que los indios tenían escondido el *tinco* que utilizaron en las ceremonias antiguas, y que el sacerdote, en lugar de corregir la idolatría, la incorporó al culto cristiano. En este sentido, un habitante de Suchiapa llamado Andrés me aclaró que muchas de las creencias de sus abuelos eran disfrazadas con la liturgia católica y que para ellos el mito local era la que fundamentaba su existencia

⁵ Hablaré sobre este objeto ritual más adelante.

⁶ Las cofradías eran de gran importancia en la época colonial. En el caso de Suchiapa, en la cofradía del Santísimo Sacramento era posible la reproducción de muchas costumbres prohibidas por el control colonial (Palacios, 2010: 74). Siendo Suchiapa una población de raíz campesina –si bien hoy en día, ya casi no mantiene este perfil económico– sus ritos aún están ligados a espacios como los ojos de agua, cuevas, montañas y las pocas milpas que subsisten, lugares en donde habita una fuerza vital sobrehumana llamada *Encanto*.

(comunicación interpersonal, Andrés 17/01/15).

La Danza del Calalá se realiza en el marco de la celebración de *Corpus Christi* y se entiende como parte del mito mencionado. Los habitantes de Suchiapa relacionan esta Danza con el sol y con la agricultura, ya que ocurre en el periodo canicular, entre finales de mayo y principios de junio. Esta Danza –que describiré con más detalle en el apartado siguiente– es acompañada con tambor y flauta de carrizo y la trama se desarrolla de la siguiente manera: los tigres forman un círculo comenzando a girar en sentido dextrógiro y levógiro dependiendo del “misterio,⁷ al mismo tiempo se desplazan formando una “s”. Asimismo, se observa al Venado girando dentro del círculo, dando latigazos a los Tigres. La Danza significa una batalla entre fuerzas del plano celeste y terrenales, en palabras de Gilberto “luchan espíritus del cielo con los de la tierra” (comunicación personal, 15/01/2015).

José, un Danzante de edad avanzada, me comentó lo siguiente: “la Danza es muy importante porque eso nos hace volver al tiempo cuando todo era bueno, se tiene que ser creyente para vivir como nos mandan los ancestros. El Santísimo así lo quiere...eso nos da vida y de comer. Mira, cuando es el Calalá todo es felicidad y gozo, entonces se te olvida lo que te pesa en el año, ya cuando acaba uno se pone con muchas ganas” (comunicación personal José, 16/01/15). En este sentido, como lo comenta Mircea Eliade (1998), para el hombre religioso el tiempo y el espacio no son homogéneos ni continuos, existen intervalos sagrados, como en las celebraciones religiosas. Por otra parte, el tiempo sagrado existe en oposición al tiempo profano, en el cual se circunscriben actos aparentemente despojados de significación religiosa. Asimismo, el lenguaje simbólico del mito, por una parte, proporciona una mediación con el conocimiento de la realidad entre nosotros y el mundo, expresa su polisemia, la múltiple significación de lo que vemos y sentimos; éste puede afirmar la cohesión social, actuar de forma simpatética sobre la realidad y conservar la memoria histórica; y por la otra, vincula con el *misterio*, con el mundo sagrado.

El mismo José me indicó algo que me hizo pensar en una continuidad y resignificación de la *tradicón mesoamericana* (López Austin, 2017: 19), expresada en la adaptación de un mito para que pudiera sobrevivir:

Mira, la historia de antes que me contaban mis antepasados decía que la Danza que ahorita vemos no era así...la cambiaron para que se pudiera hacer, igual el cuento ese no fue así

⁷ Se le llama “misterios” a ciertos sonos tocados con flauta de carrizo y tambor, transmitidos de generación en generación.

como cuentan, eso pasó antes de nosotros, no había gente, el que fue a buscar el tinco era el Santísimo que dio el *Encanto*⁸ [se refiere a la hostia] al mundo, después se creó todo, él nos enseñó cómo se debe vivir, lo que nos une como gentes, el *tinco* es nuestra unión como pueblo. (comunicación personal José, 16/01/15)

En lo que respecta a la Danza, me comentó que los personajes que se heredaron de los antepasados son el Tigre y el Venado, únicamente, y que la Danza se llevó a cabo cuando el sol no había aparecido en el cielo.⁹ Es decir, la Danza y el relato-mítico se complementan, ya que el *tinco* los une y a través de la música que emana de él, trae a los ancestros a la memoria. Asimismo, en la mayoría de las entrevistas me decían que antes la narrativa de la Danza del Calalá se expresaba oralmente, pero que para poder expresarla y transmitirla los abuelos decidieron no contarla más y sólo representarla dancísticamente. Por lo que creo que la narrativa expresada en la Danza y en el mito forman una unidad la cual fue reconfigurada con elementos cristianos para su supervivencia.

Considero que como la lucha que se lleva a cabo entre el Venado y el Tigre crea el tiempo. El choque de opuestos complementarios hizo posible el ciclo vida/muerte y el tiempo mundano empezó con la salida del sol, el movimiento se genera a través de la dialéctica de las fuerzas femeninas (el tigre) y las fuerzas masculinas (el venado). En el *allá entonces* (López Austin, 2008: 68) había un caos perenne, y en el trance del tiempo anecuménico al ecuménico ocurrió lo relatado. Después Danzaron, es decir, “lucharon” el Venado y el Tigre cargados de sacralidad, de fuerzas opuestas pero necesarias para la dinamización del cosmos (López Austin, 2008).

Por otra parte, la configuración del espacio ritual, enmarcado en el mito y la Danza, nos puede remitir a un ámbito habitado por fuerzas sobrenaturales. El hecho de que la primera parte del mito ocurra en el *monte* y que el tronco y la hostia sean llevadas al ámbito humano, me hace pensar en la imbricación de ambas dimensiones, la sagrada y la mundana. Por otro lado, los animales que rodean el árbol pueden representar, a partir de su simbolismo –tratado en el capítulo cuatro–, la capacidad de transitar en los dos dominios mencionados. El lugar donde se lleva a cabo la Danza del Calalá y el árbol que actualmente es el *tinco*, pueden funcionar como *axis mundi*. Un dato etnográfico de Yolanda Palacios (2010: 46), relacionado a los puntos cardinales, menciona que existen cuatro cruces en los linderos del

⁸ Esta sacralidad se divide en el mundo en distintos grados; la parte divina que habita la tierra no es perceptible y lo sagrado se acumula en cuevas, cañadas, manantiales, peñascos, bosques umbrosos, también en ritos, cantos, objetos y templos (López Austin, 2008).

⁹ Es decir, en el tiempo liminal.

poblado: una instalada en el lindero poniente del poblado, en la plaza del templo de San Esteban, donde se lleva a cabo la Danza del Calalá; otra al oriente, llamada cruz del perdón; una al norte, aunque no existe físicamente; y por último, una al sur. Cuando estuve en el campo, los habitantes me mencionaron estas cruces y efectivamente, como señaló Palacios, la cruz del rumbo norte no está físicamente.

Por lo que pude observar, el Tigre y el Venado hacen un recorrido axial, en este caso, de poniente a oriente –mientras que otras procesiones recorren el eje norte-sur–. La Danza, entonces, comienza antes de que salga el sol, y sigue el recorrido del astro por el inframundo, volviendo a salir por el oriente, adquiriendo el Tigre, el Venado y los demás personajes sus cáscaras pesadas y su mortalidad –por ello, posiblemente está simbolizando el arranque del tiempo humano– (López Austin, 2008). Un símbolo importante de resaltar es el del árbol –donde se encontró la hostia– que resguarda al *Encanto* (sustancia divina): el árbol puede ser el umbral primordial que se desdobra en los cuatro extremos del cosmos, sirviendo éstos como marcadores Solares, representados física e imaginariamente en las cruces que acabo de mencionar. En la *imaginación* de algunos danzantes la vida sale del tinco-árbol al ser tocado. Esto se puede interpretar como la salida del tiempo del interior del árbol: el árbol hueco puede ser la conexión por donde fluyen las fuerzas del plano superior y las del plano inferior, confluyendo ambas en el plano terrestre-medio, es decir, donde habitan los seres humanos.

Otro símbolo que llamó mi atención fue el de las abejas y el panal que rodeaban la hostia, en el mito de la Danza. Laura Sotelo (2013) indica que para los mayas las abejas eran sagradas, ya que éstas son representadas en el *Códice Madrid* en la sección que se conoce como “La sección de las abejas”, en la cual se representan con un cuidado excelso diecisiete elementos taxonómicos. Para los mayas actuales de Yucatán, comenta Laura Sotelo (2013), las abejas van a un hueco que está en el cielo donde están los *chaques* (dioses de la lluvia), los cuales tienen una especie de canoa hecha de un árbol hueco, de donde las abejas sacan la miel sagrada para bajarla a los hombres. Señala, además, que los jobones¹⁰ antiguos tienen unas marcas, una cruz y un círculo o un cuadrado; y que para algunos apicultores, la colmena es el

¹⁰ Troncos ahuecados artificialmente que se usan para cultivar las abejas, varios de éstos, apilados en forma de una estantería inclinada, forman la colmena (Sotelo, 2013).

universo¹¹ y el cuadrángulo es la tierra, así que las abejas tienen la oportunidad de transitar por los tres niveles del cosmos.¹²

Las abejas son un elemento de suma importancia para la creación del mundo. Como aparece en el libro del *Chilam Balam de Chumayel* (1988: 42), al aparecer estos insectos son el séquito de los servidores de las cuatro deidades asociadas a los rumbos del cosmos.¹³ Después de que se establecen los jefes de cada cuadrante, este *Chilam* nos dice lo siguiente:

“La gran Abeja Roja¹⁴ es la que está en el oriente. La rosa roja es su jícara.

La flor encarnada es su flor.

La gran Abeja Blanca es la que está en el norte. La rosa blanca es su jícara.

La flor blanca es su color.

La gran Abeja Negra es la que está en el poniente. El lirio negro es su jícara.

La flor negra es su flor.

La gran Abeja Amarilla es la que está en el sur. El lirio amarillo es su jícara.

La flor amarilla es su flor”.

Prosigue diciendo que “cuando se multiplicó la muchedumbre de los hijos de las abejas,¹⁵ la pequeña Cuzamil, fue la flor de la miel, la jícara de la miel el primer colmenar y el corazón de la tierra” (*Chilam Balam de Chumayel*, 1988: 42). Con relación a lo antes mencionado, Miguel Vassallo (2016) –en su intento por restituir a las traducciones el sentido general y original de algunos párrafos del *Chilam Balam de Chumayel*, por presentar en su traducción y edición mutilaciones y/o errores– señala que el texto resalta un estilo narrativo específico para describir los elementos cuatripartitos y desdoblados del cosmos, usando el pasaje de las abejas, recién citado, en el que se presenta una estructura narrativa repetitiva y cuatripartita:

¹¹ Cuando la miel se extrae de los troncos que tienen los colmenares, están en el monte, y la posición de los troncos es vertical. Al apilarlos horizontalmente, la guía es este-oeste, lo que podría ser un *axis mundi* por donde las abejas transitan.

¹² La colmena tiene tres niveles: el nido, el almacén y el área de desecho.

¹³ Al comienzo del libro de los linajes en el *Chilam Balam de Chumayel*, se describe la creación del cosmos y con ella el establecimiento de ciertos elementos de importancia cultural para los mayas, los cuales son desplegados en cada rumbo cosmográfico, asociados a determinado color. Para profundizar en el tema véase *Chilam Balam de Chumayel* (1988: 41).

¹⁴ Mercedes de la Garza (1988: 42) indica que las abejas que menciona este texto son *Ix Chuaahcab*, que quiere decir “abeja silvestre”.

¹⁵ Mercedes de la Garza (1988) interpreta que se multiplicaron los hombres.

[...] se puede apreciar que en la redacción existe una estructura casi completamente repetitiva y que sólo cambia en cada párrafo el color de cada cuadrante, su rumbo cardinal y el tipo de flor que le corresponde. Por lo demás, los párrafos son idénticos. Este tipo de cuádruplos no solamente se encuentran en este texto maya, sino también en el lenguaje ritual de los pueblos mayenses, siendo un complemento de elementos contrarios, propios de la lógica mesoamericana, como “subida-bajada”, “grande-chico”, etc. (Vassallo, 2016: 125)

Este mismo autor llega a la conclusión de que esta composición de elementos en el texto maya, reflejan la división en cuádruplos del mundo y que, de igual forma, siempre implican características cuadruplicadas del *axis mundi*, marcando un lenguaje ritual.

Por desgracia, para mi estudio no cuento con textos de tradición indígena de la época colonial. Sin embargo, tengo la fuente de la historia oral, la cual refleja un mecanismo de supervivencia y de adaptación en respuesta a los procesos históricos que han vivido y viven los pueblos de tradición indígena.

A manera de conclusión de este apartado, quiero mencionar que las creencias religiosas se encuentran desplegadas en los mitos y muchas veces, como en mi caso de estudio, en una gama de expresiones que trascienden el lenguaje convencional y arbitrario (en el sentido de Saussure) . Lo que nosotros llamamos religión, como dice Mercedes de la Garza (1993), constituye el principio rector de las actividades para los pueblos mesoamericanos, y al igual que en el pasado, no existe división entre fenómeno religioso y existencia, el vínculo con lo sagrado es una experiencia racional y emotiva, por lo que debemos conocer la expresión de la religión desde el hombre religioso en un contexto histórico determinado.

Los fenómenos religiosos nos conectan con el ámbito de lo sagrado, cuya existencia no solo es objeto de fe, sino imágenes, mitos, símbolos, ritos, es decir, lenguaje simbólico acerca de lo sagrado. Por tanto, es importante analizar la estructura y significado del *mito* y la *Danza* atendiendo al *símbolo*, ya que éste es un vehículo para entender la organización de la realidad. El símbolo transporta al creyente de un plano del cosmos al otro, proyecta la organización sagrada de la realidad en principios sociales y comunitarios para que el ser humano pueda vivir plenamente.

Hoy en día sigue existiendo una resistencia y reconfiguración de lógicas distintas a la racionalidad occidental. La religiosidad popular se imbrica con el pasado y con el retorno al tiempo primigenio, con la idea de una vuelta a un *orden*, a una relación de equilibrio y no de explotación del entorno –es decir, a una gnosis instaurativa–; todo esto está presente en la

razón del *mito*. En Suchiapa, la reminiscencia de una tradición mesoamericana se expresa en su oralidad (*mito*) y en la Danza, dando no solo un sentido de pertenencia, sino también un sentido de existencia.

3.2. Descripción de los personajes de la Danza: ¿una tradición prehispánica?

Cuando llegué a Suchiapa por primera vez, estaba estudiando la licenciatura en antropología social. Por mera casualidad, alguien me comentó que en ese lugar también se bailaba la Danza del Parachico –como en Chiapa de Corzo–. Me dirigí a la ermita del Santísimo y allí encontré a unos niños vestidos de Tigres, lo que me causó mucha impresión, ya que en mi mente se parecían mucho a los guerreros jaguares de la tradición mexicana. En ese momento, dediqué lo que restaba del día en saber qué personajes integraban la Danza que ejecutaban aquellos pequeños Tigres. Mi sorpresa fue que también había otras figuras con aparente simbolismo mesoamericano, pero que pudieron ser reelaboradas a lo largo de la historia.

La Danza del Calalá es integrada por varios personajes: Venado, Gigante, Gigantillo, varios Tigres, varios Chamulas, el Tigre Nambusheli y el Colmenero; éstos dos últimos marcan el inicio del ritual. Todos estos personajes son interpretados por hombres, a excepción de los Chamulas, que pueden ser representados por mujeres. En el pueblo existen dos grupos de danzantes llamados “Cabezas” y cada una está integrada por los danzantes recién mencionados. El número de danzantes Tigres varía en ambas Cabezas: la primera Cabeza consta de unos ochenta, mientras que la segunda de unos 50. En el caso del Venado, el Gigante y el Gigantillo, cada personaje es interpretado por dos personas-propietarios y ayudantes, en cada una de las cabezas de danzantes. Por otro lado, en la representación de los Chamulas, no hay límite en lo que concierne al número de danzantes, y también tienen mayor libertad respecto a los movimientos dancísticos y al seguimiento de la trama narrativa del ritual dancístico.

Tomando en cuenta la opinión de muchas personas de Suchiapa, el Venado es uno de los personajes más importantes: es el primero en ser recogido por los músicos y es el último en retirarse de los recorridos, cuando se recoge a los danzantes. Este Danzante viste diferentes prendas según el día: usa camisa blanca y pantalón de color negro (lunes, jueves y el último domingo); camisa azul y pantalón blanco (martes, viernes y el primer domingo); y camisa y pantalón de color rojo (el miércoles y el sábado); pero siempre usa un pañuelo rojo atado a la cabeza y calza guaraches de piel con suela de caucho. Sostiene un látigo de doce correas de

cuero cocido en la mano derecha y a manera de cuerpo es rodeado por una estructura circular hecha de ramas y raíces de distintos árboles¹⁶ y forrada con piel de Venado. También de este animal son obtenidos los cuernos, la cabeza y el cuello; y los primeros –cuernos– son adornados con doce flores de papel de color, acorde al color de la vestimenta del Danzante. Por otra parte, la estructura es sujeta en los hombros del Danzante con dos correas gruesas de cuero que se cruzan en su espalda, permitiéndole moverse y conseguir un efecto de oscilación en la estructura circular. De igual forma, se le coloca una cobija enrollada en la parte de atrás para que haga un balance con el peso en relación a la cabeza de Venado. También lleva una bolsa en el costado derecho de la estructura, donde tiene frascos de miel, la cual es untada en el hocico del Venado. Por último, el cargo del propietario y ayudante es por tres años y es otorgado por la cofradía del Santísimo, tomando en cuenta la lista de espera que contiene las solicitudes de aquellos que quieren Danzar.

El Gigante también viste dependiendo del día, en el mismo orden de colores que el Venado. Lleva en la mano derecha un machete de madera y en la mano izquierda, un círculo fijado a una base larga para que pueda ser sujetado. En la cabeza se amarra un pañuelo rojo y porta un sombrero tejido de palma, adornado con flores de papel. Aquí también el color de las flores coincide con los colores de la vestimenta, dependiendo del día. En la espalda lleva una cabeza de serpiente de madera laqueada –sujeta con listones que se entrecruzan en el torso–, de color negra con detalles en blanco. Esta cabeza de serpiente es apoyada en un pequeño bulto, que el Danzante se coloca en la espalda baja sujetado por una banda de tela de similar color. A su vez, esta cabeza está rodeada por un penacho hecho de doce varas de aproximadamente un metro de largo, a las cuales se sujetan, en la parte superior, dos varas más delgadas para otorgarle mayor volumen. Las varas están forradas con plumas de gallos, del sector de la cola, y son tejidas con hilo de cáñamo. Una vez unido el penacho con la cabeza, esta última lleva tres espejos colocados en la parte superior y pequeñas campanas en los costados. El personaje del Gigante representa a Goliath, villano del relato bíblico, y es el más solicitado por los danzantes. Por ello, los danzantes tienen que esperar muchos años para que la cofradía les conceda el privilegio de interpretarlo. En el caso del propietario-Danzante y su ayudante, su cargo dura un año.

El Gigantillo es interpretado por un niño de entre cuatro y seis años de edad. Su vestimenta consta de una camisa de manga larga de color blanco, sobre la que se coloca un chaleco del color del pantalón –el color de esta prenda también obedece al orden de los días,

¹⁶ Me precisaron que está hecha de bejuco muy resistentes.

como lo describí en los danzantes anteriores—. Cuando el pantalón es negro lleva recortes de papel plateado simulando lunas crecientes y estrellas, mientras que cuando el pantalón es rojo y azul, dichas figuras serán de color dorado. También porta una faja de color rojo. Por lo que me han contado algunas personas, este personaje representa a David, héroe que derrotó a Goliat. El Gigantillo, por su parte, imita a modo de sombra los movimientos que realiza el Gigante durante la Danza. Además, en su mano derecha lleva un arco y una flecha y en la otra sostiene una especie de piedra redonda con una honda, hecha de trapo; además porta una corona de color dorado metálico, hecha de cartón con una cruz. Este Danzante también tiene un ayudante. En un momento de la Danza, el Gigantillo flecha y finge lanzar la piedra con la honda al Gigante, representando, según algunos danzantes, la batalla entre David y Goliat.

Los Tigres y el Tigre Nabusheli visten de la siguiente manera: usan un traje de cuerpo entero de una sola pieza de color amarillo, en el cual van pintadas unas figuras en forma de “S”, representando manchas de jaguar. Además, en la parte trasera, el traje lleva el símbolo de la Custodia del Santísimo Sacramento. Algunos danzantes me contaban que hace muchos años estos signos se dibujaban con carbón y ahora se usa la pintura industrial. De manera similar, el traje antes se teñía con cúrcuma y en la actualidad se tiñe con pintura industrial. La cúrcuma generaba un olor a frescura, evitando que a lo largo de la Danza los danzantes tuvieran malos olores debido a la transpiración excesiva, por el clima y el esfuerzo físico que se vive durante la Fiesta. Siguiendo con la descripción, el traje tiene añadidos unos pedazos de cuero cosido, a manera de rodilleras y protectores de pies; y lleva una cola del mismo color, hecha de ixtle, la cual porta en la punta un balín de plomo para que se mantenga abajo. En lo personal, la parte del traje que más me impresionó fue la cabeza de Tigre: está hecha de jícara laqueada de color negro y amarillo y es una especie de yelmo que en la parte trasera lleva el *símbolo* de la Custodia del Santísimo Sacramento —algunas veces va pintado y otras veces es una figurilla de color dorado unida al yelmo—. Al traje le adhieren un pedazo de tela circular que cubre el cuello del Danzante. Por último, lleva ojos de vidrio y en la boca un trozo de tela roja, representando la lengua del animal.

El número de danzantes Tigres no tiene límite, únicamente el Tigre Nabusheli que, por lo que me han platicado algunos habitantes de Suchiapa, es un cargo de por vida. Este Danzante es un señor de edad avanzada y sólo realiza el inicio del ritual. Los demás danzantes, necesitan ser registrados en la cofradía del Santísimo y publicados, aunque hay algunos que Danzan de “arrimados” —es decir, no están registrados—, que por lo general son danzantes viejos que ya no pueden completar la Danza, debidamente.

Por su parte, los Chamulas son personajes en sí mismos enigmáticos. Representan parte de una diferenciación identitaria entre los pueblos de las tierras bajas y los pueblos de los Altos. La naturaleza de estos personajes es agresiva y rapaz. Se construyen a sí mismos a partir de la idea que se tiene a nivel regional de los indígenas de las tierras altas, ya sean zinacantecos, chamulas o tenejapanecos. Son representados como “salvajes”, si bien el rol que mantienen en la Danza es el de portadores de la fuerza femenina, el desorden, el caos y la fuerza de la naturaleza. Por ello, su participación es muy importante, pues son los encargados de mover las fuerzas del inframundo para que se reproduzca la vida misma en el contexto ritual.

Su indumentaria consta de un sombrero puntiagudo con listones al estilo zinacanteco, un algodón hecho con telar de cintura y debajo de éste algunos usan camisa de manta. Así mismo, visten pantalón de manta y huaraches de piel. Por otro lado, usan como pintura facial una arcilla lodosa, recolectada en las márgenes de los ríos cercanos, la cual les da un aspecto atemorizante. Además, portan una sonaja hecha de latón y animales vivos o disecados. Los animales vivos que pude registrar son: iguanas de distintos tamaños y uno que otro cocodrilo pequeño. Por otra parte, las pieles de animales son de jabalí, venado, zorrillo, tepezcuintle y tlacuache, entre otras. Estos animales o pieles son usados durante la ejecución de la Danza. Una vez insertos en el ritual, los animales vivos no podrán ser consumidos y por lo que me contaron algunos Chamulas, en la antigüedad tenían que ser liberados ya que guardaban el espíritu del Señor del Monte y su energía era tal que tenía que ser contenida fuera del espacio de los humanos.



Imagen 1. Piel, cabeza y cuernos de venado que conforman el traje del Danzante Venado; sobre los cuernos se observan las flores blancas y de colores azul y rojo. El traje está siendo purificado con copal.



Imagen 2. Penacho hecho de plumas de gallos de diferentes colores –blancas, marrones, cremas, verdosas– y cabeza de serpiente, atributos del Danzante “Gigante”.



A



B

Imagen 3. A) Indumentaria del personaje del Tigre; B) danzante portando el traje y la máscara del Tigre.



Imagen 4. Danzante Gigante en el centro, rodeado de Tigres. En la fotografía se ve la cabeza de serpiente –y cinco espejos a sus lados– y el penacho.



Imagen 5. Chamulas portando objetos característicos de las comunidades de los Altos de Chiapas, como el *chuj* –del poblado tsotsil de San Juan Chamula– y el sombrero (*pixol*) típico de Zinacantán. Aparecen cargando iguanas vivas y llevan el rostro cubierto con lodo.



Imagen 6. Gigantillo preparándose para enfrentarse al Gigante



Imagen 7. Gigantillo portando su arco y su flecha.

3.3. Las Cofradías en Chiapas

Las cofradías se integraron a la vida comunitaria indígena en los primeros años de la Colonia. Son organizaciones vinculadas, en un principio, a gremios. Las funciones de estas organizaciones eran las de crear una estructura formada por creyentes en torno a un santo, virgen, culto o fiesta; además de recolectar en moneda o en especie lo necesario para efectuar estas actividades. Las comunidades indígenas chiapanecas, al igual que las comunidades de la Nueva España, la Capitanía General de Guatemala y el Virreinato del Perú, se apropiaron –en el sentido antropológico– de la institución española de la cofradías. Ello les permitió mantener y reconstruir formas de organización política, económica y religiosa de manera autónoma. Es por ello que florecieron en muchas comunidades, incluyendo Suchiapa, y que fueron combatidas por algunos sectores de españoles que veían afectados sus intereses por el funcionamiento de dichas organizaciones (Miguel Vassallo, comunicación personal, 04/05/19). María Dolores Palomo Infante (2009: 15-16) comenta que la cofradía en Chiapas fue una institución impuesta por el orden colonial, con el objetivo de incluir al indígena al sistema; no obstante, tiempo después fue adoptada y adaptada por parte de las comunidades indígenas, creando a partir de ella un mecanismo de resistencia cultural y adaptación a la nueva situación de dominación; de esta forma se instaura un espacio de interacción social de negociación frente a las relaciones de poder establecidas, dando como resultado la supervivencia cultural de estos grupos.

Por su parte, Mario Humberto Ruz (2003: 26-27) dice que la importancia que adquirieron las cofradías en la Alcaldía mayor de Chiapa en la época colonial, se refleja en la frecuencia con que se registraba su erección y funcionamiento, motivando la atención de las autoridades civiles coloniales. El oidor de la Audiencia de Guatemala (Joan de Gararte) nombrado para visitar las provincias, emitió en el siglo XVII (1665) un auto en el pueblo de Chiapa –actual Chiapa de Corzo–, con fin de regular a las cofradías, ya que existían problemas tributarios al eximir a muchos indios de las actividades productivas. Muchas de estas organizaciones no tenían reconocimiento oficial, además el autor agrega que, amén de los problemas tributarios, la existencia de tales hermandades daba pie a la injerencia de los eclesiásticos (jueces y obispos) en la esfera civil, sacando ventaja económicamente de los naturales. Este auto prohibía a los indios tener injerencia en las cofradías. Sin embargo, el oidor permitió se mantuviesen dos de ellas en cada pueblo: una dedicada al Santísimo Sacramento y otra a la Virgen.

En el año 1584, el obispo de Chiapa, Pedro de Feria, en un informe sobre idolatrías denuncia a la cofradía de “los doce apóstoles” de Suchiapa, también llamada la “gran junta” y fundada por Juan Atonal. En dicho documento se comenta que hacían sus ceremonias donde se *trocaban*,¹⁷ se convertían en dioses y se espiritualizaban; por esta razón se los acusó de idolatría y se comisionó al cura a cargo de la visita de Suchiapa, quien inspeccionó las cuevas y los lugares donde se realizaban los rituales. Encontró “ídolos” de piedra, por lo que Juan Atonal fue acusado de idolatría. Juan tenía cuarenta años de haber sido bautizado y treinta de confesarse y comulgar, por lo que no era una persona sin experiencia en la práctica litúrgica de la religión católica; además pudo haber sido que adaptara las viejas prácticas religiosas, transmitidas por sus ancestros, a la nueva religión impuesta por el régimen colonial, reconfigurando así la vida ritual. Por otra parte, este acontecimiento muestra un acto de resistencia desde la iniciativa organizativa, propia de la estructura política de los pueblos indígenas a la llegada de los españoles (Navarrete, 1991; Palacios, 2015: 70-72).

3.4. La estructura jerárquica de la Cofradía del Santísimo Sacramento

La cofradía del Santísimo Sacramento del Altar, está formada actualmente por un sacerdote y doce procuradores –quizás recordando a los “doce apóstoles” de la cofradía colonial–, cuyos cargos duran tres años, con posibilidad de reelección. Al comenzar su gestión, el sacerdote elige a los procuradores que lo acompañarán tres años. Por otra parte, la elección de este cargo depende del consenso comunitario: se lleva a cabo el último domingo de la semana de festejos de la fiesta de *Corpus Christi* y depende del prestigio que tengan los contendientes a dicho cargo. Estos últimos, por lo general, han sido procuradores o han servido a la iglesia de forma directa o indirecta.

Por otra parte, existen romerías formadas por mujeres –su número varía entre veinte y treinta integrantes por romería– devotas al Santísimo Sacramento. Estas mujeres se encargan de realizar las procesiones junto con los danzantes y el pueblo en general. En estas procesiones se recorren las calles y se visitan las casas de las personas que hicieron promesas y que ofrendan comida o bienes para la fiesta. Otro grupo de mujeres, ligadas a la cofradía por estar casadas con los integrantes, también participa en la organización del ritual, principalmente en la preparación de los alimentos.

¹⁷ Puede estar refiriéndose, como lo señala Navarrete (1991), a la transformación en animal.

Como explicaré con mayor detalle más adelante, existen diversas actividades que los integrantes de la cofradía realizan. Entre las más destacadas, pude observar el cuidado y mantenimiento del inmueble (ermita del Santísimo y sus instalaciones contiguas), la recolección de dinero para el sostenimiento y desarrollo de las actividades –como las efectuadas en la semana de *Corpus*–, el desarrollo de actividades rituales como la curación (esta puede ser dirigida tanto al alma como al cuerpo del paciente), la visita a enfermos terminales para que puedan morir con la bendición del Santísimo. En la semana de *Corpus* pude percibir el gran compromiso moral y social que existe por parte de la cofradía. Esa semana las actividades se multiplican, se reciben las *targas* (ofrendas de los creyentes), se limpia la ermita todo el tiempo y se cambian las flores, y se visitan las casas de aquellos que dan ofrendas en dinero o en especie (azúcar, arroz, carne, frijol, verduras, artículos de limpieza).

La semana principal de festejos observé una actividad que quiero resaltar en particular: es la realizada por el sacerdote en la ermita, dirigida a las personas que quieren hacer una promesa o que quieren pagar el milagro que el Santísimo le ha concedido. Las personas que entran se hincan ante el sacerdote, quien con el mismo látigo del Danzante Venado les propina una serie de latigazos. Esta actividad es considerada como curativa y equilibradora en relación a las fuerzas que existen al momento de entrar en una correlación de reciprocidad con el Santísimo. Pero a veces estas fuerzas pueden ser negativas para el ser humano, ya que pertenecen al mundo de los *Encantos*. Por su parte, el sacerdote funge como mediador entre ambos mundos (el mundo socialmente construido y el mundo sagrado). Él tiene que tener gran capacidad mental y espiritual para poder asimilar las fuerzas, al momento de despojar a las personas de sus males. El jueves de *Corpus Christi* observé cómo el Danzante Venado le daba una serie de latigazos al sacerdote. Cuando le pregunté a este último cuál era el significado de dicha acción, me respondió que así como él curaba, necesitaba ser despojado de la energía contenida en su ser; y el único que le puede quitar esta carga es el Dueño de los animales o Señor del Monte.

Existe un grupo de mujeres ligadas a la cofradía llamadas “rompedoras”, las cuales se encargan de tener al Vicario del Santísimo Sacramento en sus casas. Durante los siete días de los festejos de *Corpus* cada una de las “rompedoras” se encarga de realizar los rezos, dependiendo del día que se le haya asignado desde la cofradía. Estas ceremonias comienzan en la noche y terminan en la madrugada del día siguiente, y en ellas se sirve café y tamales mientras se realizan una serie de rezos con pausas pequeñas. Las rompedoras se

encargan de todos los gastos que se generan en estas ceremonias; y junto con las romerías y con una de las cabezas de danzantes en procesión, recogen al Vicario de la ermita por las tardes y lo regresan en la madrugada o en la mañana del siguiente día. En estas procesiones se recorren las principales calles del poblado de Suchiapa.

Estos son los funcionarios que intervienen en la organización ritual, económica y social de la fiesta de *Corpus*. De igual manera, se encargan de organizar la Danza del Calalá, ya que el prioste y los doce procuradores aprueban a los danzantes que van a participar y a las personas que hicieron una promesa y por tanto, recibirán a la Danza en sus casas. También se encargan de resguardar la indumentaria de los danzantes y en caso de que haga falta alguna confección o arreglo, la efectúan en concordancia con los danzantes.



Imagen 8. Edificio de la Cofradía del Santísimo Sacramento del Altar

3.5. Descripción de la Danza del Calalá.

3.5.1 La publicación

La *publicación* es la parte inicial del ciclo ritual de la fiesta de *Corpus Christi*, según lo que me han platicado los miembros de la Cofradía del Santísimo. A través de esta actividad se da a conocer al pueblo el nombre de las personas que participarán activamente en la celebración, en la cual se desarrolla la Danza del Calalá. Los doce integrantes de la Cofradía del Santísimo son quienes hacen lectura del documento. A partir de este evento,

se puede percibir en el *ethos* de la comunidad un aura de sacralidad y por consiguiente, el inicio del ciclo ritual del pueblo que articula una serie de Danzas, ceremonias, rezos y procesiones.

Un día 26 de enero del 2018 llegué al pueblo muy temprano, alrededor de las ocho de la mañana. El transporte público me dejó muy cerca de la ermita del Santísimo Sacramento, donde se llevaría a cabo la *publicación*. En el transcurso del viaje desde la ciudad capital de Tuxtla Gutiérrez al municipio de Suchiapa (media hora aproximadamente) conversé con un señor que venía sentado a mi lado sobre la publicación. Este señor, oriundo de Suchiapa, me señaló que la *publicación* era un evento importante porque en ese acontecimiento se expresaba públicamente la aceptación de la comunidad al grupo de personas elegidas para la organización de la fiesta y la ejecución de la Danza; además de expresar agradecimiento hacia aquellos que la habían realizado el año anterior.

Al llegar a la ermita, observé que mucha gente ya se encontraba en el pequeño atrio. También estaban presentes las personas que iban a ser publicadas, en compañía de sus familiares. En este evento, además, se dan a conocer ciertas personas que se postulan como “voluntarios”, los cuales harán una serie de labores, como la comida para los danzantes del Calalá y los arreglos de flores¹⁸ para el altar del Santísimo. Mientras se dan a conocer los nombres de estas personas, pude ver cómo varios jóvenes y ancianos –pertenecientes al nuevo grupo encargado de la preparación de la fiesta– elaboraban los ramilletes y enramas afuera de la ermita, mientras un grupo de músicos, conformado por un *pitero*¹⁹ y dos ejecutantes de tambor, tocaban. La elaboración de los ramilletes y las enramas lleva muchas horas y puedo notar que hay una gran maestría en la técnica del tejido. Mientras los maestros tejedores construyen los arreglos de flores, los músicos los acompañan tocando varios sonos, logrando una conjunción y armonía en el espacio ritual. Este espacio se convierte en el lugar donde los sentidos y saberes se conectan a la vez con un espacio y tiempo sagrados, ya que pareciera que no sólo están tejiendo arreglos florales, sino toda una red de relaciones cósmicas y sociales.

¹⁸ Los arreglos de flores son ramilletes también llamados chameles. Son de alrededor de treinta centímetros de diámetro de forma ovoide y son tejidos con hoja de palma (*Acrocomea aculeata*), tempisque (*Sideroxylon capiri*), flor de mayo (*Plumeria rubra*) formando figuras de animales y alegorías cristianas. Las enramas, por su parte, son troncos adornados con flores, frutos y cubetas de plástico –en ciertas ocasiones– que se fijan a modo de travesaño, a lo ancho de la parte superior de las paredes de la ermita formando una especie de techo. Las flores empleadas para la elaboración de dichos arreglos son: la flor de mayo, de tepisque y la palma. Palacios (2015: 95) menciona que también se usa la corteza del árbol de plátano. Las personas encargadas de la organización de la celebración aportan la materia prima.

¹⁹ Músico que toca la flauta de carrizo.

Al concluir con la elaboración de los arreglos florales, me percaté también de la importancia de la comensalidad. En este sentido, los cofrades mandaron a preparar comida (chipilín²⁰ con frijol) y posol.²¹ Las mujeres ayudan en la preparación de los alimentos, teniendo la misma importancia que los demás participantes. Alrededor de las dos de la tarde, momento en el que el calor se deja sentir con mayor intensidad, se sirve la comida. La priosta²² y otras tres mujeres se encargan de servir la comida a los asistentes, quienes buscan una sombra cercana para comer y platicar sobre el evento. Compartir la comida con los demás asistentes al inicio del ciclo ritual es de suma importancia, dado que a través de esta práctica cultural se consolida el compromiso que tanto el público como los participantes y los organizadores tendrán con el Santísimo. Además, se establece una propiciación de abundancia para lo que resta del año. Al mismo tiempo, la comensalidad también se comparte con una serie de seres no-humanos con los que se generan vínculos sociales y cósmicos a la vez. Una vez finalizada la comida, los arreglos de flores son colocados dentro de la ermita, algunos frente al altar del Santísimo Sacramento y otros en dos filas que forman un camino desde la entrada hasta el altar. Las enramas son colgadas en el techo.

De este modo, comienza la *publicación*. Dentro de la ermita se conglomeran las personas que serán publicadas con sus familiares; y como el lugar es muy pequeño, muchos se asoman por la puerta y las ventanas y otros esperan afuera. Mientras sucedía esto, el sacerdote y los procuradores me comentaron que esperaban la llegada del Presidente Municipal y los Regidores. Al llegar los funcionarios, se le entregó la lista de publicados al Presidente Municipal, quien se dispuso a leerlo en voz alta sin miramientos. Las personas allí presentes escuchaban atentamente los nombres, levantando la mano aquél que era nombrado entre el tumulto de gente. Esta publicación determina quienes bailarán en las distintas Cabezas de danzantes, la cual incluye a los Tigres, los Venados y los Gigantes –los Chamulas, por su parte, no necesitan de la aprobación de la cofradía del Santísimo–. Este acto de legitimidad les otorga a los danzantes, por un lado, una sensación de seguridad existencial, y por el otro, el reconocimiento de la comunidad. Así, se transforman en hombres con prestigio social y entrega al mundo sagrado, siendo un reconocimiento válido para el mundo sagrado donde habitan los seres no-humanos y el mundo humano, estableciendo una conexión íntima entre ambos. Por otra parte, en este acto se visibilizan algunas tensiones de la comunidad, como

²⁰ La *Crotalaria longirostrata*, llamada chipilín en Chiapas, la conocemos como la planta del sueño y se usa para distintas comidas, como los tamales y en los caldos.

²¹ Bebida a base de agua, maíz y cacao.

²² A esta mujer la llaman así por ser la esposa del sacerdote, pero no constituye un cargo.

pleitos entre familias, problemas políticos, agrarios y/o económicos. Es importante mencionar que este espacio es un receptáculo de poder, donde convergen distintas fuerzas de la comunidad, así como de contradicciones en la forma de llevar a cabo el evento y en la utilización de los recursos que son aportados tanto por los habitantes del pueblo (a través de donaciones) como por la Presidencia Municipal.

Al concluir con el anuncio, los habitantes se dispersan: unos se van a sus casas y otros a seguir con sus actividades cotidianas. En el humor de la gente pude percibir cierta ansia del día inicial de la fiesta de *Corpus* y a su vez una mezcla de tranquilidad por haber cumplido con la primera parte del ritual que a continuación describiremos.

3.5.2. Día del Padre Eterno 27/05/2018

Llegué a Suchiapa por la mañana, luego de recorrer las laderas y colinas partiendo desde Tuxtla Gutiérrez, pasando por la meseta de Copoya, para descender finalmente a mi destino. Al recorrer aquella carretera me imaginaba el camino viejo –como lo conocemos en Tuxtla–, el cual era usado por representantes de la Corona española, viajeros, arrieros y demás. Ahora es un camino olvidado en el tiempo, ya que la circulación y el comercio no son ni la sombra de lo que fueron. Este camino quedó en el olvido desde que se construyera la nueva carretera a mediados de 1940, y era parte del camino de herradura, el cual unía a Suchiapa con la capital del estado y la región de la Costa.

Al llegar, me dispuse a ir a ver a tío Gili, quien es un buen amigo de mi familia y me brindó un gran apoyo para realizar esta investigación. A lo largo de los años en los que visité Suchiapa, él me guió para que yo me integrara a las redes sociales comunitarias, presentándome a mucha gente y brindándome su hogar. En esta ocasión, tío Gili me llevó a la casa del propietario del Gigante, mientras platicábamos a gusto de ese día de celebración y de las ofrendas que se le iban a entregar al Santísimo. Me comentó que en ese día muchas personas compran velas floreadas y crespas.²³ Nos dirigimos a las afueras del pueblo, donde observé a mucha gente inquieta caminando hacia la casa del propietario del Gigante. Llegamos alrededor de las nueve de la mañana. Parte de la familia del propietario nos recibió muy cordialmente y uno de los señores me ofreció un pequeño vaso de trago.²⁴ Este era un anciano de alrededor de setenta años de edad, quien me dijo: “Écheselo todo”, mientras los

²³ Estas velas son realizadas cortando la cera con un cuchillo, dándoles forma de flores y de espirales.

²⁴ Es como acostumbramos llamar el destilado de caña (*Saccharum officinarum*) o de maíz (*Zea mays*).

demás señores que estaban sentados a mi lado me observaban. Sin más dilaciones me lo tomé, mientras el viejo frente a mí sonreía con una especie de mueca de aceptación. La casa donde llegamos era una construcción muy vieja, hecha de adobe. Por lo general, muchas casas tienen esta misma estructura: un recibidor o especie de sala donde se ubica la entrada de la casa, atrás dos cuartos distribuidos hacia los lados y un solar o patio donde se ubica la cocina. En la antesala se ubicaba el altar donde pude observar la cabeza del Gigante que estaba siendo sahumada con copal. El altar es muy sencillo, ya que consta de una pequeña mesa con las fotografías de los difuntos de la familia, la imagen de la virgen, un crucifijo y en la parte inferior, sobre el piso, se encontraba la cabeza del Gigante. Me acerqué a conversar con los señores que estaban cambiando las plumas del penacho que corona la cabeza de este personaje-Danzante. Noté que es un trabajo muy pesado y que requiere una técnica refinada al momento de quitar las viejas plumas y atar las nuevas en las mismas varas, uniendo la parte inferior de la pluma²⁵ a la vara, creando a su vez una extensión o simulando una pluma de mayor tamaño. Las plumas son de gallos, como ya mencioné. Mientras los señores me contaban cómo hacían el oficio y me demostraban la importancia de realizarlo de la mejor manera posible para tener bendiciones del Santísimo, un señor me comentó:

[...] lo importante de este evento es el ensayo, para que el mero día jueves salga todo bien. Aquí también se convive [pegadas a las paredes de la sala principal hay bancas largas donde las personas que ayudan se sientan y platican mientras comen y toman trago], pero lo más importante es la fe en la creencia de la aparición del Santísimo. Él nos indica qué es lo que se tiene que hacer, así formamos parte de él. (Entrevista realizada a don José el 27 de mayo del 2018)

Al seguir con las pláticas e historias con los señores que arreglaban las plumas sobre las varas, también noté la participación de las mujeres en la cocina del fondo. Estas mujeres estaban cocinando en grandes ollas de peltre frijol con chipilín, para que al final de la jornada comieran los “emplumadores”. Era un grupo de aproximadamente nueve mujeres: unas estaban batiendo el pozol, otras torteando²⁶ y otras más cocinando. Todas estas actividades se llevan a cabo acompañadas de música: un tamborero y un pitero que ejecutan el *Misterio* y son del Gigante. Esto, a su vez, combinado con el humo de copal y la luz de mediodía sobre la cabeza del Gigante con el armazón de varas atadas con plumas de colores tornasol.

²⁵ Cabe mencionar que las plumas, por lo general, son de gallo adulto. A los encargados de vestir la estructura o corona del Gigante les lleva mucho tiempo, ya que para juntar todas las plumas necesarias, seleccionarlas, revisar el tamaño y considerar el color apropiado, los encargados se tardan un año.

²⁶ Expresión que usamos en Chiapas para decir que están haciendo tortillas a mano.

Mientras se cambian las plumas y se amarran al nuevo armazón –como los señores ahí presentes llaman a la estructura que corona a la cabeza del Gigante– los hombres toman algunos tragos de alcohol de caña y tequila. La conversación gira en torno a la acción ritual, en la que se recuerdan los días pasados de la fiesta, cómo se amarró el armazón, cómo eran las plumas, quién sabe bailar mejor la Danza del Gigante.

Todos estos recuerdos se condensan en una atmósfera sagrada. Los discursos, aunados a la práctica, hacen que los hechos aislados efectuados en distintos años se concatenen formando así una lógica y una sublimación de símbolos sagrados y epifanías. Los señores presentes en este ritual me comentan que el Santísimo está presente entre nosotros dándole su fuerza vital al Gigante, el cual Danzará para que las fuerzas negativas se alejen y para que la comunidad pueda seguir existiendo.

Al terminar el nuevo penacho, formado por doce varas emplumadas de un metro de largo, el Danzante –también llamado “propietario”– y el ayudante (pertenecientes a la primera cabeza de danzantes) se visten con su indumentaria para la Danza. El primero toma la cabeza del Gigante entre sus manos y hace una reverencia, mientras que los señores ancianos que estaban encargados de poner las nuevas plumas en el penacho le ayudan a ponerse la cabeza detrás, a la mitad de la espalda. Así, los cinco espejos distribuidos alrededor de la cabeza brillan semejando la cualidad solar de la serpiente y al rayo. El ensayo del baile comienza mientras la gente allí presente forma un círculo. El Gigante comienza a bailar al ritmo de la música de tambor y pito; los músicos, por su parte, ejecutan el *Misterio* del Gigante. Me parece fantástica la forma en que se amalgaman en relación al Danzante, pareciera que están en un especie de trance, donde cada ejecución es correspondida por un salto y una especie de reverencia. Es un baile muy complicado de ejecutar, ya que el Danzante necesita tener una gran fuerza física y coordinación (debido a que no es fácil imitar los movimientos de los animales, seguir el ritmo de la flauta y el tambor y Danzar por horas consecutivas sin descanso). Al concluir el ensayo, me despedí de los señores y me dirigí a la casa del propietario del Venado, de la primera cabeza de danzantes.

Mientras nos dirigíamos a la casa del propietario del Venado, surgieron en mi cabeza una serie de preguntas: ¿qué representación e interpretación tienen de sí mismos aquellos que participan Danzando en esta fiesta?; ¿cómo es el juego de alteridades y cómo se compaginan los distintos personajes-símbolos en el tiempo y espacio festivo? Al llegar a la casa del propietario del Venado, nos invitaron a pasar. Al entrar, vi a una serie de hombres de mediana edad retirando la piel del Venado del año pasado: estaban quitando la piel de la

estructura que conforma el cuerpo del Venado y la cabeza del Venado estaba separada del cuerpo. Un anciano llamado Francisco me contó lo siguiente:

La cabeza del venado es parte del *Encanto*. Una vez, un propietario rompió un asta de la cabeza; lo que sucedió fue que al año siguiente el asta estaba floreciendo, estaba naciendo pué, porque es mágico, las flores que lleva en la cabeza el Venado, renacen, son del monte, tienen también *Encanto*, son parte del santísimo. El Venado las lleva porque vuelven a crecer....aunque se mueran, las cosas que están aquí frente a nosotros tienen vida. Sólo la piel lo cambiamos cada año para que se vea bonito, pero de ahí esto es para dar gracias pué. (Entrevista a don Francisco 27/05/18).

Por lo que escuché, se trataba no sólo de una indumentaria y mucho menos de un disfraz. Al ponerse el aro de madera con la piel y la cabeza, el Danzante se vuelve parte de un todo cósmico, parte del *Encanto* como lo comentan los habitantes de Suchiapa.

Estuvimos ahí gran parte de la tarde, mientras cambiaban la piel. Así como sucedió con el cambio de plumas del Gigante, los músicos tocaron el *Misterio* correspondiente del Venado. Mientras se hacía el ritual, el humo del copal empapaba la sala y se elevaba frente al altar que, igual que el descrito anteriormente, era muy sencillo. En el momento en el que estaban casi terminando dicha tarea, me dio la sensación de que el Venado frente a nosotros formaba parte de una imagen sagrada y que el mundo de los *Encantos*, como lo llaman los *surimbos*,²⁷ estaba dentro del dominio social. Fue casi imperceptible, pero en el lugar podía sentirse tal sacralidad.

La piel de Venado que reviste la estructura circular que forma el cuerpo del mismo es cambiada. La cabeza del Venado, la cual va al frente de la estructura, también es limpiada y sahumada. Además, se le colocan doce flores de papel de color rojo. En la parte de atrás de la estructura se ata una cobija enrollada para hacer contrapeso a la cabeza y en un lado, se pone una bolsa de cuero macizo donde se guarda un frasco de miel con la cual, en el momento de la Danza, se le untará al hocico del Venado.

Las mujeres, por su parte, seguían haciendo la comida en el patio trasero, donde se ubica la cocina. Allí había una mesa larga. Las mujeres nos sirvieron puerco con arroz. Existía un ambiente de gran amabilidad en la comensalidad. No era solamente un acto de saciar el apetito, sino de abrir la reciprocidad comunitaria a la esfera social, pero también al mundo sobrehumano. Se le daba comida a todo aquél que entrara a la casa y en el acto de compartir

²⁷ Gentilicio de los Suchiapanecos, significa distraído según algunos

comida también se compartían experiencias y recuerdos de la fiesta del año pasado. Algunos comentaron que les daba la impresión de que la fiesta no había terminado un año atrás, sino que parecía un instante, una especie de otro tiempo. Ahí, para mí, ya no había distinción entre el espacio y tiempo sagrados y el espacio y tiempo profanos.

El Danzante propietario fue convertido en Venado: los ancianos le pusieron la estructura circular que tiene el aspecto de un gran tambor revestido de piel de Venado. Así, el Danzante empieza a pegar, con su látigo de doce correas, a los lados de la estructura que forma el cuerpo del Venado. Esto es una especie de llamado para que las personas hagan un círculo y se aproximen.

La música comienza, las calles ya están cerradas y las personas forman una rueda. El Venado empieza a Danzar al ritmo de su son o *Misterio*, salta y se inclina de lado a lado de una forma muy natural, como si los movimientos nacieran de lo más profundo de su ser. Repite el mismo paso saltando de lado a lado e inclinándose y girando sobre su propio eje de arriba hacia abajo y viceversa. Observo que el ayudante del propietario del Venado espera su turno para participar. Es tan impresionante ver la Danza que casi no me percaté del aspecto singular de cada uno de los dos danzantes, ni de sus caras, ni de sus cuerpos, ya que los concebí unidos al Venado como un solo ser. El *Misterio* ejecutado por los dos tamboreros y el pitero aumenta de intensidad. Para estas alturas, estamos en el clímax dancístico. También puedo notar que el Danzante está en una especie de trance. Un joven que conocí en trabajos de campo anteriores, me comenta que ahí está el Santísimo entrando en el Danzante y manifestándose ante nosotros. Súbitamente la música cesa y el propietario hace una reverencia y grita “alabado Santísimo Sacramento del altar”, mientras hace dos reverencias más. Posteriormente, da paso a su ayudante para vivir la Danza del Venado. Ocurre algo similar con el ayudante, aunque este no se muestra tan diestro ni tan conectado como el propietario. Ya son alrededor de las cinco de la tarde. El tiempo se pasó volando y tío Gili me dice que vayamos a tomar café a su casa. Yo le respondo que está bien, sólo que antes quisiera dar una vuelta más por el pueblo.



Imagen 9. Venado Danzando mientras los músicos interpretan el son del Misterio



Imagen 10. Danza representando la lucha entre el Gigante y el Venado.

Incluyendo los dos lugares que yo visité y que enriquecieron mi experiencia, se llevan a cabo una serie más de ensayos y de preludio ritual: en dos puntos del poblado, uno del Gigante de y otro del Venado, ambos pertenecientes a la segunda cabeza de danzantes; además de otro punto de reunión donde se congregan los cuatro Gigantillos (dos por cada cabeza de danzantes) para ensayar sus representaciones. A ello se suma la casa de la Reinita, la cual sirve como punto de reunión para el Rey y los Malinches; y, por último, está la casa del Tigre más viejo, aquí se reunieron más de ochenta Tigres para ensayar y preparar sus

atuendos, tiñéndolos con cúrcuma.²⁸

Para finalizar el día, recorrí las calles de Suchiapa y observé que afuera de las casas donde se llevaron a cabo los ensayos y preparativos, la gente sigue platicando y socializando. El principal tema de conversación es sobre la Fiesta y la Danza, cómo se bailó el año pasado y si este año los danzantes darán el ancho física y espiritualmente, pues para Danzar se necesita tener un espíritu resistente. Además, al estar en contacto con la fuerza sagrada regeneradora del Santísimo, también los danzantes pueden salir dañados. Por otro lado, en todo el pueblo se siente el ambiente festivo y alegre. La fecha esperada ya llegó y la principal celebración para los suchiapanecos no se hace esperar: la Fiesta está ya entre nosotros y el tiempo sagrado hace que el humor ritual se haga explícito, mientras los roles y actividades sociales se ven trastocados dando pie a la experiencia del mundo de los *Encantos*.

3.5.3. Día Lunes 29/05/2018. La visita a la comunidad de Zapata: lazos comunitarios de la Danza

El día de hoy me dirigí a la localidad de Zapata. Esta localidad está ubicada a 10 km. de Suchiapa, rumbo a la carretera que conduce al aeropuerto Ángel Albino Corzo. El domingo pasado, el Vicario del Santísimo Sacramento fue traído a esta localidad y la familia que ahora lo resguarda fue publicada hace dos meses (el día de la publicación). Esta familia tuvo que esperar mucho tiempo para poder resguardar al Vicario. Por otra parte, un contingente de danzantes Tigres salió de Suchiapa acompañados de personas que llevan enramas y velas y se dirigen hacia Zapata al filo de las ocho de la mañana.

El clima es pesado, el calor empieza a aumentar y la procesión de danzantes tiene mucho que recorrer. En su camino hacia Zapata, los danzantes encontrarán también dificultades: según me comentó un Danzante Tigre, en ocasiones, se pasa frente al Cerro que se encuentra en la entrada del pueblo llamado Colorado, el cual guarda gran fuerza –es un *Misterio* o un *Encanto* como lo llaman acá– y así como puede ser revelador también puede ser peligroso. Ya en Zapata, estuve conversando en la casa donde está resguardado el Vicario; las personas me platicaban, de una manera muy simple y sincera, sobre la importancia de unir a través de la Danza a las dos comunidades y cómo también ellos tienen relaciones de

²⁸ La cúrcuma (*Curcuma longa*) les sirve para teñir los trajes de tigre. Al hervirla ésta despiden un líquido amarillo, el cual será combinado con jugo de limón-para su mayor fijación- posteriormente los atuendos de los Tigres serán sumergidos

parentesco con los suchiapanecos. A lo lejos escuché el ritmo del tambor y la melodía del *Misterio* del Tigre, pues es el son con el que bailan y entran en trance. En esos momentos noté gran felicidad entre la gente que estaba afuera. De pronto un hombre salió de la casa con trece pares de cohetes para darles la bienvenida a los Tigres, quienes vienen Danzando imitando los movimientos de un felino –aunque también algunos caminan erguidos normalmente– y van, al mismo tiempo, parando en cada esquina. Cuando ya se encuentra todo el contingente de danzantes se hincan y dicen: “Santísimo Sacramento del Altar”. Los danzantes, junto con los músicos y algunas personas que traen enramas y velas, se aproximan a la entrada de la casa y en ese momento el cohetero comienza a prender los cohetes de par en par, para darles la bienvenida.

Mientras los danzantes se dirigían de regreso a Suchiapa, un grupo de mujeres se encargaban de preparar los alimentos y batir el pozol a un costado del altar del Vicario. La Danza empieza a subir de intensidad y los danzantes, en conjunto con los músicos, parecen una amalgama perfectamente sincronizada con el paisaje ritual que nos rodeaba (montañas y colinas). Puede percibirse una gran energía brotando de cada movimiento; es una combinación extraña, pues aunque la Danza parece ser muy emotiva e improvisada, puede percibirse una sintaxis, una trama. Los Tigres terminaron el baile y entraron a hacer oraciones al Altar del Vicario, mientras tanto las mujeres empezaban a repartir la comida y el pozol, pues es una hora en la que el calor llega a su punto máximo –aunque realmente el calor es lo que menos importa en esos momentos, ya que las condiciones climatológicas son eclipsadas por la experiencia sagrada–. Los Tigres y músicos van saliendo de la pequeña habitación donde se encuentra el altar y antes de seguir la procesión se sientan en unas bancas largas dispuestas en el patio trasero y otras acomodadas fuera de la casa, a lo largo de la fachada. Las enramas son colocadas a lo ancho del cuarto del Vicario, a la altura del techo como si fueran una especie de arco o portal, las velas son puestas en el piso frente al Altar, una por cada promesa o petición dirigida al Santísimo. La Danza sigue su camino a las demás casas en las cuales se hará algo parecido; se llevan enramas y velas junto con la Danza y música. Se cumple un patrón de recorrido en movimiento circular dextrógiro, parece que éste es arbitrario, pero en realidad está planeado para ir de las casas más lejanas a las casas más cercanas en relación a la casa principal donde se alberga al Vicario. El objetivo es terminar la procesión en el mismo lugar donde se empezó (casa que resguarda al Vicario). Al llegar la procesión, después de varias horas de gran desgaste físico y emocional, se les recibe con pan y café. Llegan para la velación del Vicario, la cual durará hasta el amanecer, para

posteriormente regresar al Vicario a la ermita del Santísimo ubicada en Suchiapa. Mientras tomaba un café en compañía de los organizadores de la velación, me platicaban historias. Una me pareció muy interesante, pues contaban que antes este evento que involucra a Suchiapa y a Zapata se realizaba en una localidad llamada Galecio Narcía, pero que se dejó de hacer por falta de fe y de interés por parte de los habitantes. Esto trajo consigo que el Santísimo beneficiara mucho más a Suchiapa que a este sitio, trayendo como consecuencia la ruptura de lazos comunitarios y sagrados entre las dos comunidades.



Imagen 11. Danzantes Tigres imitando los movimientos del animal

3.5.4. Martes 30/05/2108. El día del *Rompimiento*: el inicio del ritual “los cargadores del sol”

El día lunes por la noche me dirigí a Suchiapa para presenciar el Rompimiento, el cual consiste en la apertura formal del ritual dancístico, alrededor de las once de la noche. Mucha gente se congregaba a las afueras de la ermita del Santísimo, mientras platican sobre este día en los años anteriores y sobre el cambio en los recorridos debido a la presencia de muchas personas ajenas al pueblo. Esto ha significado una mayor promoción de la Danza a

nivel mediático y mayores beneficios a nivel económico, pero también ha implicado problemas a nivel organizativo y por supuesto, como lo comentaban unos ancianos sentados afuera de la ermita, una pérdida del verdadero significado de la Danza y un uso indebido de lo sagrado. El clima era fresco, yo estaba muy ansioso por registrar el ritual de apertura.

En el *Rompimiento* intervienen dos personajes-símbolos: el Colmenero y el Tigre *Nambusheli*. Según me contaron diversos hombres adultos, la Danza se originó de esta forma: en Suchiapa existía un joven que se había comprometido a Danzar el jueves de *Corpus Christi*; y este joven interpretaba a uno de los Tigres²⁹ de este ritual. Ese día danzó de una forma extraordinaria, antes nunca presenciada, por querer impresionar a su novia. Pero esa conducta no fue bien vista por la comunidad, ya que se baila para ofrendar al Santísimo. Saltaba muy alto y daba giros, mientras la música del tambor y de la flauta de carrizo se fusionaba con sus movimientos. De pronto, cuando el joven dio un salto muy alto y un giro, al momento de caer al suelo se había convertido en un tigre real. La multitud, asustada, comenzó a correr y el joven huyó al cerro llamado *Nambiyuguá*. Al pasar los años, un niño subió al cerro a traer hojas de espadaña y a buscar un carrizo para construir su flauta. Ahí, se encontró al Tigre, quien le habló. El niño empezó a visitarlo, ya que el Tigre no había perdido aún su humanidad. Éste le enseñó al niño un son para la flauta. Por lo que al llegar a tocar el jueves de *Corpus Christi*, sorprendió a todos, pues este son, llamado también *Misterio*, era contagioso y mágico.

Este *Misterio* es el que se toca para los Tigres en la Danza del Calalá. El Tigre *Nambusheli* que interpreta la apertura del ritual es el joven que se convirtió en Tigre. A su vez, cuentan varios pobladores de Suchiapa que este joven era también un *Encanto*, ya que pudo transformarse en animal. Sin embargo, no pudo regresar a su forma humana por su egoísmo; es decir, rompió las reglas sagradas, como menciona Geertz:

La religión nunca es meramente metafísica. En todos los pueblos, las formas, los vehículos y objetos de culto están rodeados por una aureola de profunda seriedad moral. En todas partes lo sacro entraña un sentido de obligación intrínseca: no sólo alienta la devoción sino que la exige, no sólo suscita asentimiento intelectual sino que impone entrega emocional. Ya se la formule como maná, como Brahma o como la Santa Trinidad, aquello que se estima más que mundano se considera inevitablemente de vastas implicaciones para la dirección de la conducta humana (...) se considera que la fuente de su vitalidad moral estriba en la fidelidad con que la religión expresa la naturaleza fundamental de la realidad. El poderosamente coercitivo

²⁹ La indumentaria de los danzantes-tigre en ese tiempo era de piel de jaguar.

“deber ser” se siente como surgido de un amplio y efecto “ser” y, de esa manera, la religión funda sus más específicas exigencias en cuanto a la acción humana en los contextos más generales de la existencia humana. (Geertz, 2003: 118)

Desde mi punto de vista, los dos relatos se conectan con la noción de *Encanto*. Nunca mencionan un tiempo histórico, y en muchas de mis entrevistas los relatos no tienen una coherencia narrativa, progresiva o un orden. Esto se debe, en parte, a que muchos de los relatos míticos fueron adaptados a una realidad colonial y moderna. Las partes de los relatos se encuentran fragmentadas y al ir uniéndolas toman sentido en un complejo simbólico que transita de lo oral a la acción ritual, y viceversa. Los relatos antes mencionados se complementan con la práctica ritual de inicio de la fiesta que a continuación explicaré.

El inicio del ritual se da a las dos de la mañana. La ermita del Santísimo Sacramento recibe la presencia del Tigre *Nambusheli*, quien viste un traje completo color amarillo, teñido con cúrcuma, el cual lleva muchas figuras simulando manchas; usa rodilleras y protectores de pies de cuero macizo; y en la cabeza usa una especie de yelmo hecho de jícara laqueada, representando la cabeza del Tigre. Su cola está hecha de cuerda, rematada con un pedazo de plomo circular (para que no se levante). Un grupo de personas se reúne en la ermita para darle la bienvenida al Tigre. Entre los asistentes, muchos no han dormido, ya que han seguido los festejos del día anterior.

El carácter simbólico de la presencia única del Tigre –sin el Colmenero– representa la hierofanía del principio del cosmos, de la presencia de la fuerza femenina y oscura antes de la salida del sol. Más adelante, llega el Colmenero, quien porta un pantalón negro y una camisa blanca, un sombrero estilo zinacanteco y una banda alrededor de la cintura. Entra a la ermita y el prioste de la cofradía del Santísimo Sacramento le hace entrega de un silbato de barro. El Colmenero se lo coloca con un cordel en el cuello y se dirige al templo de San Esteban, donde ya lo espera el Tigre. Cabe mencionar que el símbolo toma sentido únicamente en contraste con otros símbolos, por lo que se irá conformando este complejo simbólico ritual con el encuentro de los dos protagonistas. Aquí se resuelve la unión de los contrarios y los dos realizarán lo necesario para que salga el sol, para que se produzca el movimiento y comience el tiempo mundano.

El Tigre realiza reverencias (arrodillándose con una sola pierna) frente al templo de San Esteban y frente a la cruz, ubicada en el atrio de la ermita. Ambos personajes-símbolos se dirigen a la iglesia de Santa Ana: el Colmenero va tocando su silbato en la oscuridad de la madrugada mientras que el Tigre se detiene en los cruces de caminos para hacer una

reverencia. Las cruces de los caminos suelen ser interpretadas por los habitantes de Suchiapa como umbrales y las personas que tienen un *Encanto* poderoso se pueden convertir, en estos lugares, en animales del monte. El Tigre se mueve semejando los movimientos de un tigre real (jaguar). Como una derivación del vínculo hombre-animal, podemos pensar que aprender este lenguaje animal puede revelar ciertas epifanías, dado que los animales no sólo son considerados amigos y protectores, sino se identifican estrechamente, siendo habitual nacer de animales (Garza, 2003:91), hablar con ellos e integrarlos a la organización social.

Posteriormente, los dos personajes llegan al panteón ubicado en el extremo oriental del pueblo. Aquí ya el número de personas integradas es muy grande. En la entrada, el Tigre hace una reverencia mientras a su lado el Colmenero toca el silbato tres veces con una pausa pequeña para volver a iniciar el sonido; inmediatamente, el Tigre comienza a realizar sollozos de lamento –como el joven nagualizado–. Ambos atraviesan la entrada del panteón y se detienen en la Cruz del Perdón, el Tigre hace una reverencia mientras continua hacia las tumbas de los Tigres que ya no están, en las que también hace reverencias, mientras el Colmenero continua tocando el silbato de tres en tres soplidos.

Parten de regreso a la ermita del Santísimo Sacramento. Antes de irse repiten las mismas acciones rituales. A mi parecer, recorrimos los cuatro puntos cardinales, deteniéndonos en cada punto, marcando de este modo los confines de la comunidad, sacralizando la geografía del lugar, marcando la diferencia entre lo profano y lo sagrado. Al llegar a la ermita de la cofradía los recibe el prioste, mientras un procurador inciensa el espacio delimitado simbólicamente. Este lugar, en ese momento, es para los Suchiapanecos lo real, lo palpable, en él se integra lo sagrado. Podríamos interpretar que tanto el macrocosmos como el microcosmos se integran, los *Encantos* toman forma humana y las *imágenes* sagradas son alcanzables.

El Tigre repite una serie de movimientos reverenciales frente a la imagen del Santísimo; asimismo, se mueve de un extremo al otro. Mientras tanto, los músicos se quedan en la entrada ejecutando el son del Tigre que aquel niño aprendió en la montaña. Lo que antes eran reverencias se convierten ahora en una coreografía: el Colmenero acompaña al Tigre, al compás tocando el silbato de tres en tres soplidos, con pasos prolongados que van de lado a lado siguiendo al Tigre. Mientras tanto, los devotos entran a la ermita para dejar sus velas estableciendo un vínculo con lo sagrado en forma de promesas y plegarias.

Doce personas (seis hombres y seis mujeres, todos miembros de la cofradía) se hincan formando un semicírculo frente al altar mientras los procuradores reciben sus velas y las colocan en dos filas paralelas a los extremos del altar. La música cambia, ahora se toca el *Misterio* del Padre Eterno. El aura del lugar también cambia, se percibe el calor humano. El ritual llega a su punto más álgido, no hay una distinción clara en el éxtasis ritual, pero lo que es más que claro es que todo entra en una consonancia emocional. La música, la Danza, las risas, los llantos, los gritos, la luz de las velas, el contraste con el rostro de las personas y su forma de representar su devoción es impresionante. El Santísimo, los *Encantos*; todo esto se articula conformando un complejo de símbolos sagrados. Las significaciones sólo pueden almacenarse en *símbolos*; estos *símbolos*, dramatizados en ritos o en mitos conexos, son sentidos por aquellos para quienes tienen resonancia como una síntesis de lo que se conoce sobre el modo de ser del mundo, sobre la cualidad de la vida emocional y sobre la manera en que uno debe comportarse mientras esté en el mundo. De esta forma concluye el anuncio de la Danza del Calalá. Los músicos se retiran, el Tigre y el Colmenero paran de bailar, poco a poco. Las personas comienzan a retirarse y el amanecer está sobre nosotros. Todo concluye con la activación del tiempo sagrado.

Mientras tanto nos dirigimos junto con el Colmenero a casa de los primeros danzantes, estos son el propietario y ayudante Venado, pertenecientes a la primera Cabeza de danzantes. El Colmenero llama al Venado con tres fuertes silbidos. Así mismo, el pueblo entra en calma unos escasos minutos. La Danza ha iniciado, los cohetes retumban en el cielo. Lo impresionante es que hubo un espacio, aunque muy pequeño, de silencio, marcando las etapas rituales formuladas al pie de la letra; se ha regresado del tiempo mítico a través del ritual. Desde este momento la Danza no cesará hasta el domingo, y continúa todo el día

Este día ocurre lo que se denomina “la topada”: en un lugar llamado Paso de la Canoa –entre Suchiapa y Zapata–, se encuentran dos contingentes de danzantes con el fin de regresar al Vicario a la ermita del Santísimo en Suchiapa. Por otra parte, al llegar a la ermita Danzan ya todos los personajes –Tigres, Venado, Gigante y Gigantillo, excepto los Chamulas–. Al terminar de colocar al Vicario en el segundo nivel del altar, por debajo del Santísimo Sacramento, el prioste y algunos procuradores reciben las ofrendas: velas, carne, posol, entre otras cosas. Las dos Cabezas de danzantes se dividen para ir a las casas de las personas que cooperan con suministros para la realización de la fiesta. Esto tiene una significación de compromiso con el Santísimo y se abre el ciclo de reciprocidad, los danzantes acompañan a las personas que ofrendan desde sus casas hasta la ermita. Es

importante mencionar que muchas personas llevan ese día velas para colocarlas en el altar, lo que aquí se conoce como “meter vela”, es decir, dar esta ofrenda en señal de petición o agradecimiento.

Por otro lado, alrededor de las siete de la tarde llegó la “Rompedora”, la mujer que realizará la velada del Vicario del Santísimo en su casa. Este acto consiste en trasladar al Vicario a la casa de esta mujer, en compañía de una de la primeras Cabezas de danzantes. La casa está ubicada a las afueras de la comunidad, en dirección hacia el noroeste. Al llegar a la casa, el Vicario fue recibido con cohetes y por una gran multitud. La procesión que acompaña lleva enramas, las cuales son colocadas en el altar dispuesto para el Vicario; también las personas ofrendan velas. Después de un rato, se nos invitó a pasar para la velación del Vicario que concluirá en la madrugada del día siguiente alrededor de las tres. Así mismo, se repartieron tamales y café entre los invitados al finalizar los rezos. El ambiente se percibía muy relajado y feliz. Las personas platican sobre la importancia de no perder la tradición, mientras los danzantes descansan afuera de la casa, acostados en el piso, para dentro de unas horas seguir con la Danza. Por momentos pierdo la noción del tiempo, debido a las intensas jornadas, aunque el sueño y el cansancio se esfuman en mí.



Imagen 12. Tigre rezando frente al altar de la Ermita del Santísimo Sacramento



Imagen 13. Tigre danzando en la puerta de la Ermita

3.5.5. Miércoles 31/05/2018

Después de que concluye el anuncio de la Danza, aproximadamente a las seis de la mañana, un gran número de personas nos dirigimos a la casa del propietario del Venado, y el Colmenero lo llama con tres silbidos fuertes. Los músicos tocan el *Misterio* del Venado y este Danzante sale de su casa haciendo sus particulares movimientos: un paso lateral doblando las rodillas y contoneando el cuerpo. La gente rodea al Danzante y la procesión sigue a la casa del propietario del Gigante.

Aún no amanece, estamos parados frente a la casa del Gigante. El Venado lo llama azotando su látigo de doce correas sobre la armazón forrada de piel que lo reviste; azota tres veces el látigo y al terminar, da un giro dextrógiro en señal de reverencia. Hay una pequeña pausa de la música y de pronto termina el *Misterio* del Venado y comienza el del Gigante, para dar entrada a este personaje y proseguir con el ritual. El Gigante empieza a hacer su Danza, gira sobre su mismo eje y salta hacia atrás y hacia delante, parándose sobre su extremidad derecha en un momento y sobre la izquierda en otro, logrando una especie de equilibrio del cuerpo en consonancia con la música. Los dos personajes siguen Danzando mientras avanzamos a la casa del propietario Gigantillo, ambos parecen ser plumas ligeras llevadas por el viento. Noto que tienen gran condición física, pues ambas indumentarias son muy pesadas.

Llegamos a la casa del Gigantillo. El Venado azota su látigo, similar a la llamada del Gigante. Percibo nerviosismo e impaciencia debido a que el Gigantillo no sale; después de unos minutos, el Gigantillo salió. Las personas ahí presentes estaban platicando en voz baja sobre la irresponsabilidad de la familia. Al salir el niño, el Venado, con una expresión de rabia en el rostro, le propinó tres latigazos. La verdad pensé que el niño iba a gritar de dolor pero no, él soportó el escarmiento y movido por la presión comunitaria, o por la fe, se unió a la Danza sin llorar o hacer una mueca, imitando los pasos del Gigante a manera de sombra. Fue en este punto de la Danza cuando comencé a notar una apropiación muy impresionante de los papeles otorgados a los danzantes; no era simplemente una representación histriónica, sino una vivencia, un cambio de ontología propiamente dicho, pues hasta el niño ya no lo era más, se había convertido en el Gigantillo.

La procesión continuó. Llegamos a la casa³⁰ del Tigre mayor, el jefe de los Tigres,

³⁰ La casa del Tigre mayor está ubicada al oeste del pueblo, a mano izquierda de la carretera que conduce a Tuxtla Gutiérrez. La casa tiene un gran patio en la parte de adelante, la construcción es sencilla, de cemento sin repellar.

un señor de aproximadamente sesenta años que los comanda. Salió de su casa trotando e hizo una reverencia frente al Venado, en tanto éste azotaba el látigo tres veces sobre su armazón mientras los músicos lo recibían con el *Misterio* de los Tigres. Después de integrar al Tigre mayor comenzamos a caminar por los alrededores de Suchiapa. Los danzantes Tigres se iban integrando, en ocasiones se los llamaba frente a su casa y en otras se los esperaba desde una esquina. En algunas horas comencé a percatarme de una cantidad impresionante de tigres. Tengo que mencionar que mientras esto ocurre, cada Danzante ejecuta su coreografía distintiva, la cual es muy cansada debido a que el relieve del lugar es muy accidentado, está repleto de subidas y bajadas, laderas y colinas. También es importante mencionar que los distintos *Misterios* van alternando a lo largo del ritual dancístico; intenté captar una lógica, pero en realidad los músicos me dijeron que si bien sí hay una secuencia, ellos observan el comportamiento y el ánimo de los danzantes para ejecutar el *Misterio* correcto y conectarse todos con el Santísimo.

En cada esquina los tigres se hincan, mientras el Venado se gira sin perder el paso de la Danza, azotando tres veces su látigo. Mientras tanto, los Tigres gritan “Santísimo Sacramento del Altar”. Esto ocurre en repetidas ocasiones mientras nos acercamos a la ermita. Al pasar por las calles mucha gente sale de sus casas para ver la Danza, algunas ofrecen agua a los danzantes, pues en verdad hacen un esfuerzo sobrehumano. Tengo que reconocer que siento un cansancio muy grande, pero al verlos me contagio con su energía. Es gracioso, pues cuando veo que nos acercamos a la ermita, pienso que ya va a concluir el recorrido, aunque después dan media vuelta y nos alejamos más.

Llegamos a la ermita del Santísimo Sacramento alrededor de las ocho y media. El calor, como todos los días, empieza a aumentar. Mucha gente está rodeando la entrada de la ermita y también los procuradores y el prioste aguardan en la entrada. Estos últimos han permanecido toda la noche en vela, realizando actividades como cambiar el agua de las flores, guardar las flores viejas para hacer las reliquias que serán obsequiadas a quienes hagan promesas con el Santísimo, barrer la entrada, preparar la comida –si bien en este caso, son las mujeres y la priosta-, recibir las ofrendas, entre otras.

Al llegar al atrio de la ermita, los Tigres forman un círculo y se hincan. Ya hincados, realizan un movimiento en forma de “S” con el tronco del cuerpo simulando el actuar de un felino, mientras los músicos no dejan de tocar. El Venado y el Gigante entran en escena, mientras los Tigres abren espacio para que ellos puedan entrar; cada uno ejecutando

sus movimientos, pero integrados en la misma Danza. La sintaxis la describiré con detalle más adelante.

El día corre con mucha intensidad y aunque es la víspera del día más importante, se nota un ambiente de fiesta y júbilo. Muchos danzantes están ya muy cansados, me impresiona el nivel de resistencia física y psicoemocional. La energía que se desprende de esta acción ritual es mucha y algunas veces, me comentaban los asistentes, hay desmayos. El día concluye con la misma dinámica del día anterior; es decir, la “rompedora” lleva al Vicario a su casa y realiza un rezo que concluirá a las tres de la mañana. Además, se Danzará en varias casas de las personas que ofrendaron al Santísimo; se harán limpias y expiaciones que consisten en pegarse con ramas de albahaca y recibir los azotes de algunos procuradores y el sacerdote; éstos siguen recibiendo enramas y ofrendas todo la noche.

En la madrugada dará inicio el día principal, es decir, el jueves de *Corpus Christi*. Los Chamulas empiezan a hacer su aparición como las fuerzas femeninas –las cuales simbolizan el aspecto frío, salvaje, terrestre, acuoso y rapaz del cosmos en la tradición del pensamiento mesoamericano– y caóticas de la fiesta; muchos ya han empezado a ingerir bebidas alcohólicas. La Danza no para y las dos cabezas principales de danzantes se dividen en varios puntos del pueblo, algunos descansan y son relevados por otros; en estos momentos parece no haber ninguna pausa. Así se da por concluido este día, aunque al estar entre las Danzas y procesiones parecería que no hay un final del día sino un tiempo sagrado en el cual no hay un final marcado por la ausencia o presencia de luz; trasciende toda lógica mundana y terrenal.



Imagen 14. Danza y música llegando a la velada del Vicario

3.5.6. Jueves de Corpus 01/06/2018. El día principal y las fuerzas de la Danza: entre el juego y lo sagrado

En el atrio de la ermita del Santísimo Sacramento, de madrugada, se dan cita muchas personas, las cuales llegan desde muchos lugares de la Depresión Central de Chiapas. Los Chamulas se hacen notar, ya que llegan demasiados. Muchos están ebrios, pareciera que se han adueñado del espacio ritual.

La “rompedora” junto con la romería del Santísimo van caminando hacia la ermita. Cohetes y luces de bengala anuncian su llegada para dar inicio al “rompimiento”. La primera cabeza de danzantes viene acompañándola y al llegar al lugar, los danzantes esperan en el atrio. La “rompedora”, acompañada de otras personas, ingresan a la ermita para dar sus enramas y velas. Esta es una señal de agradecimiento por un favor recibido o bien para solicitar algo. Los procuradores y el prioste sahúman a las personas y a las ofrendas, mientras colocan al Vicario en su lugar. En ese mismo instante, los Chamulas bailan y azotan sus pieles en el piso, levantando polvo. La romería, los músicos y la “rompedora” se dirigen a un

lado de la iglesia de San Esteban, ubicada unos metros delante de la ermita –no pueden entrar, ya que la iglesia fue dañada por el último sismo–. El prioste y los procuradores suben al campanario de la iglesia, hacen una oración en lengua chiapaneca y repican las campanas: en estos momentos da inicio el día más importante del ritual.

Mientras tanto, debajo del campanario, las mujeres de la romería y la “rompedora” de ese día, rezan un rosario. Casi no se puede ver nada, ya que los Chamulas rodean a las rezadoras. Por otro lado, los danzantes se preparan en el atrio de la ermita. Los Chamulas hacen su particular grito acompañado de la música de tambor y carrizo: “¡jule, jule, jule!”, es el grito en repetidas ocasiones. Asimismo, los Tigres forman un círculo alrededor del atrio de la ermita; éstos se hincan, realizando los movimientos ya mencionados. El Venado y el Gigante entran en escena, los Tigres abren espacio para que entren al círculo. Ya dentro de la rueda formada por los Tigres, el Gigante y el Venado comienzan su Danza. Aquí los Chamulas, que son demasiados, entran al círculo y empiezan a pegarles con sus macanas a los personajes, con excepción de los Tigres. Con éstos, los Chamulas hacen un juego interesante: el primer personaje salta sobre un solo pie, mientras gira en sentido levógiro y después dextrógiro, mientras apoya el otro pie. El Venado contonea el armazón, flexionando las rodillas y moviéndose de lado a lado: brinca y avanza mientras azota el látigo tres veces. Los Chamulas, por su parte, imitan los movimientos de estos últimos y los toman de cualquier parte. Es un juego muy violento, pero por lo que me comentó un Chamula no ocurre sin un sentido o simplemente por divertirse:

Esto parece un juego pero no lo es, podemos divertirnos pero esto no deja de ser sagrado, esto es serio, igual necesitamos tomar unos traguitos pue... ya que es la acción que nos dieron pa seguir y así ser el que hace juegos, desmadres, cómo le explico... parte de la fiesta y el baile. Claro, ya hay muchos que no lo saben, ni la historia lo conocen, pero en realidad el Chamula es el personaje central, trae *Encanto* también, como el Venado y los Tigres. El Chamula lleva animales que son del señor del monte, ya están jugados como decimos, no se los puede matar tienen *Encanto*, mucha energía, por eso usted ve que las iguanas disfrutan el baile y están sin cansarse, son parte pue de esto. (Entrevista realizada a un personaje Chamula el 31/05/2108)

Los Tigres que están agazapados fingen lamerse las patas, imitan el comportamiento felino, mientras los Chamulas se acercan a ellos y les ponen enfrente lo que cargan, que por lo general son iguanas y pieles de animales. Los mueven de lado a lado y los Tigres los siguen: este acto se conoce como “jugar los Tigres”. También, cuando los

Tigres se cansan, atrapan a los Chamulas y los llevan adentro de la ermita para que el Venado los azote.

Por otra parte, los músicos están a un lado del espacio delimitado por la rueda de los Tigres. Ellos tocan una serie de *Misterios* tomando en cuenta el humor ritual que se percibe; aunque también me comentaron que tocan dependiendo el clima, ya que si empieza a llover se toca el son el Chapulín para que el Gigante se sacuda el agua de las plumas. Los distintos misterios se van intercalando a lo largo de la Danza ritual. En consecuencia, se nota una amalgama entre los personajes; si bien a veces cuesta mucho distinguir la lógica narrativa del acontecimiento, por lo que dicen algunos danzantes, es “una lucha entre el bien y el mal”. No obstante, hay fragmentos en los cuales el juego se torna caótico a simple vista, aunque el caos, en contraposición al orden, es uno de los sentidos de esta Danza, generando una estructura de elementos opuestos complementarios.

Después de unas horas, la Danza continúa bajo esta misma sintaxis. Hasta que el tamborero comienza, repetidas veces, a ejecutar un marcador de cambio de *Misterio*, es decir, un ritmo más acelerado. Ahora se ejecuta el *Misterio* del Gigante. Los Chamulas dejan de realizar su parte y forman una rueda y el Gigantillo entra al círculo formado por los Tigres. Esta parte de la narrativa se conoce como “la batalla”: aquí el Gigantillo tiene un arco y flecha e imita los movimientos del Gigante; hay un momento en donde paran y se desarrolla una serie de diálogos bíblicos, pues estos personajes son la representación de David y Goliat. En esta escena el Gigantillo con una honda simula derrotar al Gigante, estableciéndose una representación más estructurada. El *Misterio* del Gigante es ejecutado mientras esta parte del ritual se lleva a cabo; se marca el principio y el final con una señal del tamborero. Al terminar la batalla, el Gigantillo sale del círculo ya que es un niño y podría salir lastimado. Los Chamulas irrumpen violentamente y comienzan la lúdica antes mencionada. Es importante mencionar que casi al final de la Danza, los Tigres se levantan después de estar hincados varias horas y el Venado simula golpearlos; después de ser sus protectores pasan a ser amenaza. Sin embargo, el Venado no los golpea realmente, únicamente los amenaza.

Ya está amaneciendo y la Danza se da por concluida. Por otra parte, los Chamulas ocupan parte del pueblo, muchos amanecen bebiendo cerveza o “trago” (como conocemos a cualquier alcohol destilado en Chiapas). Enfrente del Palacio Municipal, así como en los alrededores de la ermita del Santísimo y en la iglesia de San Esteban, desde hace una semana se han establecido puestos de feria y palapas improvisadas con techo de lona donde se vende

alcohol. Aquí muchas personas –en su mayoría Chamulas– amanecen bebiendo y conviviendo, recordando fiestas antiguas o platicando situaciones comunitarias.

Alrededor de las ocho, el clima es templado. Muchas personas han amanecido en las calles, los Chamulas empiezan a dispersarse. Tío Gili tiene una bocina en su casa, con la que realiza anuncios que llegan a casi todo el pueblo; pues muchos puestos de comida, tiendas de velas y de abarrotes, entre otros, utilizan sus servicios durante la fiesta, ya que es la época donde pueden captar más ganancias económicas. Los cofrades del Santísimo le piden que anuncie que el desayuno para los danzantes se llevará a cabo a un lado de la ermita, bajo una lona. Ya en la ermita, observo que muchos danzantes están comiendo bajo la sombra de los árboles y uno de ellos me comenta que esto apenas comienza, pues tienen que realizar la misma dinámica de los días anteriores: ir a las casas de las personas que metieron promesa o vela, ir en procesión con la “rompedera” y la romería, Danzar frente al atrio de la misma forma que lo hicieron en la madrugada. El acontecimiento más importante ocurre a las tres de la tarde, ya que este es el único día en que se saca al Santísimo Sacramento en su Custodia para realizar una procesión, acompañada por el padre de la iglesia principal –San Esteban–, por todas las iglesias y ermitas del poblado. Esta procesión es acompañada por la romería del Santísimo –la misma que acompaña a las “rompedoras”–, los danzantes en su conjunto, los habitantes del pueblo, las autoridades municipales, algunos fotógrafos de diarios locales y alguno que otro antropólogo preguntón.

En el recorrido del Santísimo también se ejecuta la Danza. En esta parte del ritual, el Gigante y Gigantillo Danzan de la misma forma, en la parte de adelante de la procesión; detrás de ellos está el Venado, el cual avanza y retrocede azotando su látigo; inmediatamente después, está el contingente de Tigres –son alrededor de cuarenta–, quienes se detienen en cada esquina realizando una genuflexión hasta quedar hincados en una sola rodilla y con el pie derecho flexionado, de tal forma que la planta del pie esté sobre el pavimento. Posteriormente, el Venado retrocede hacia ellos mientras gritan “¡Santísimo Sacramento del Altar!”, esta es la señal para que se levanten y continúen. Detrás de los Tigres están los Chamulas, pero esta vez son pocos y por lo general, son señores. Aquí tío Gili se vistió de Chamula junto con su hija llamada Alondra. Los Chamulas exclaman el grito distintivo “¡jule,jule,jule!”. Detrás de ellos los procuradores y el sacerdote, junto con el padre de la iglesia, cargan al Santísimo Sacramento y acompañan pobladores y visitantes. Los danzantes pertenecen a la primera cabeza, muchos ya no son los mismos que en la madrugada, ya que son los ayudantes que relevaron a los danzantes cansados; aunque en el

caso del Venado, reparo que es el mismo joven aunque por momentos lo releva su ayudante llamado Panchito, de quien hablaré posteriormente.

El recorrido es una especie de circuito. Nos detenemos en una cancha que está a un lado del panteón para realizar una misa. Gran parte de la población está presente. Al terminar la misa se realiza una pequeña representación de la batalla entre el Gigantillo y el Gigante, pareciera que por tener un significado bíblico y católico este fragmento de la Danza es permitido, por lo que me comentó una señora de la organización eclesiástica.

El circuito concluye de la siguiente manera: llegamos al atrio de la ermita, los danzantes se dispersan un poco formando un semicírculo con la finalidad de observar la colocación del Santísimo Sacramento y su Custodia en el tercer nivel del altar dentro de la ermita. Mientras esto ocurre se escuchan cohetes por todo el pueblo. La segunda cabeza de danzantes también hizo un recorrido en las casas de las personas que apoyan a la cofradía, que meten velas o que tiene algún vínculo con ésta. Al terminar dicho acto, se escucha el retumbar de los tambores –señal de que es hora de empezar la Danza–. La música comienza, el *Misterio* del Gigante es ejecutado, de pronto se detiene para dar aviso a los Tigres de que deben formar el círculo demarcando el espacio donde se llevará a cabo el ritual. Así acontece lo antes descrito; esta vez hay muchas más personas asistiendo la representación dancística, que en la efectuada en la madrugada de hoy.

La dinámica de días anteriores es retomada, la “rompedora” en compañía de los danzantes, la romería, los músicos y muchas personas llevan al Vicario de la ermita a su casa. Las ofrendas siguen entrando, las personas –que ahora son más que los días pasados– entran a la ermita para ser azotadas con el látigo del Venado y con ramas de albahaca. El pueblo está de fiesta y el júbilo y felicidad se percibe en todos lados. Muchos puestos de comida están a las orillas de las calles y afuera de las casas; los cohetes no dejan de retumbar, grupos de música nortea tocán en las calles; tampoco falta la marimba. Por su parte, los danzantes en compañía de los músicos y algunas personas atentas, no han parado su andar. Van a distintas casas por muy lejos que se encuentren de la ermita, para realizar la Danza afuera de éstas o bien en su interior.

Del modo antes descrito, se reafirma la cohesión comunitaria y también sagrada, ya que ellos son una extensión del Santísimo. Este círculo de reciprocidad permite la

reproducción de las relaciones sociales y también del sentido de comunidad, el cual está permeado por una intervención de distintas fuerzas de la naturaleza representadas en “Encantos” y “Aparecidos”, que a su vez son el Santísimo y el Santísimo habita en ellas.

El día concluye, el arrebol en esta etapa del tiempo sagrado, vivido en la fiesta, bien puede indicar amanecer o atardecer. Pues muchas personas me comentan, que durante la fiesta no se puede distinguir si está entrando el alba o el ocaso ya que no hay un momento de calma, es como estar en un sueño del que no se quiere despertar. Yo lo percibo ya que en mi estancia no pude encontrar un momento de la noche donde se hiciera presente el conticinio.



A



B



C

Imagen 15. A, B, C) Secuencia de la Danza del Gigante, quien da vueltas en sentido levógiro mientras se observa a algunos danzantes Tigres inclinándose en señal de reverencia.



Imagen 16. Danza de Tigres



Imagen 17. Procesión del Santísimo Sacramento del Altar, el cual está adornado con flores de mayo



Imagen 18. Combate de Chamulas contra la Serpiente



Imagen 19. Chamula tomando la miel del hocico del Venado

3.5.7. Viernes 02/06/2018. El día de la Tigriada: una comida de intercambio comunitario

Este día llegué a las 8:00 horas a la ermita del Santísimo, aún se nota en el pueblo el ambiente festivo del día anterior; este día también hay fiesta y Danza. Desde muy temprano ocurrió la misma dinámica del día anterior. Los músicos van por los danzantes a sus casas, primero el Venado, seguido por el Gigante, el gigantillo y por último los Tigres. La primera cabeza se dirigió en la madrugada a casa de la “Rompedora” para traer al Vicario de vuelta a la ermita.

En la ermita se congregan los danzantes y los músicos junto con la romería y la “Rompedora”. Después de depositar al Vicario en el altar de la ermita se vuelve a realizar la Danza principal que describí anteriormente, en la cual los Tigres forman un círculo y los distintos personajes, incluyendo a los Chamulas, bailan y hacen una representación lúdica dentro de éste.

Al terminar, el grupo de danzantes se dirige a casa del Tigre mayor. Hoy en su casa se servirá el desayuno y la comida para los danzantes y los organizadores de la fiesta, pero también puede asistir quien guste. El recorrido desde la ermita fue bastante intenso, el calor es más fuerte que el día anterior, muchos danzantes se encuentran cansados pero aún así no dejan que afecte a su devoción. Por otro lado, también la segunda cabeza de danzantes llegará a la casa del Tigre mayor; ésta salió de la iglesia de Santa Anita y las dos Cabezas de danzantes se encontrarán para desayunar y compartir más que alimentos.

En el desayuno se sirve una comida llamada picadillo³¹ y pozol. Al entrar a la casa puedo ver que los danzantes ocupan una mesa larga dispuesta a lo largo del patio donde está la cocina en un rincón. Es una cocina pequeña hecha de bajareque, con un fogón en la parte central sobre el que están dos ollas grandes de barro donde se cocinó el picadillo; estas ollas son puestas en una mesa cuadrada en el patio para que las mujeres encargadas puedan servir la comida; de igual forma el pozol es servido en una mesa cuadrada que está a un lado de la mesa del picadillo. Muchas personas hacemos cola para probar la comida. Mientras me sirven la comida me preguntan si había probado este platillo, a lo que contesto que no. La señora me sirve en un pequeño plato hondo de barro, me da unas cuantas tortillas y me pregunta que si quiero pozol blanco o de cacao, a lo que respondo que me gustaría el de cacao. Busco un lugar fuera de la casa para sentarme, unos Tigres me dicen que puedo sentarme a su lado, lo que me hace muy feliz. Me comentan que me han visto a lo largo de la semana y que les interesaría saber que hago, sin más les cuento un poco sobre mi trabajo. En Suchiapa muchas

³¹ Este platillo es hecho con viseras de res con una base de distintos chiles y tomate, tiene una consistencia caldosa.

personas se conocen por pseudónimos o sobrenombres, también es importante resaltar que existen muchos lazos de parentesco entre los habitantes de ahí, entre ellos se distinguen por el lugar donde habitan; si eres de las tierras que están contiguas al río se te concede el gentilicio de bajeño y si eres de la parte más alta cerca de la carretera que va hacia Tuxtla o Villaflores alteño. Yo les comento a los Tigres que me estoy quedando con Don Gily, ellos me responden “ah, con los plátanos”, ya que así es conocida la familia de Don Gily.

Mientras terminé mi plato de comida y mi pozol, los danzantes me contaron que en los dominios del Señor del Monte, habitan seres no humanos vinculados al ritual dancístico que son llamados *Encantos*. Estos seres pueden tomar forma de animales que se representan en la Danza, todos son parte del Señor del Monte que a su vez es el Santísimo. El Venado es el Dueño de los animales, la representación zoomorfa del Señor del Monte, esta misma categoría también la comparten, la gran Serpiente y los Tigres, cada uno cumple una función diferente. Por lo que me contaron los danzantes, ellos tienen que pasar ciertas pruebas para lograr pertenecer a la jerarquía de “interprete de un mensaje sagrado” a través de la Danza. Primero, las ropas deben tener un tratamiento ritual, en el caso de la de los Tigres, su indumentaria es “curada” con cúrcuma y ellos a su vez portan una imagen del Santísimo en la parte trasera de la máscara, al igual que pulseras hechas de palma en ambas manos y pies; esto evitará que la fuerza sagrada le haga daño, los enferme o los convierta en animales en el exterior. Segundo, el manejo del cuerpo es muy importante, no se puede bailar mal, es decir sin técnica ni condición física. El cuerpo es construido socialmente y representa también una extensión del alma, la ropa al estar en contacto con el cuerpo también es cargada de sustancia sagrada, por así decirlo, ya que ahí se impregnan las secreciones de éste. Tercero, muchos danzantes pasan pruebas en los sueños, en los cuales son iniciados; por lo que me contaron, en algunos sueños se les tienta con riqueza y placeres mundanos. En otros sueños, se les pone a prueba bailando u orando. Un Danzante de los que estaba conmigo me contó lo siguiente:

Un día estaba yo durmiendo en mi hamaca, era como las dos de la mañana... no, como las tres de la mañana, cuando de repente ya no me podía dormir, estaba yo como tieso y empecé a soñar que un gran animal me perseguía porque yo quería bailar. Sentí como si ya me fuera a morir pue, ya no más no quise gritar. Creo yo que lo soñé porque era mi prueba para poder hacerlo pue. De ahí cuando me levanté me sentía muy cansado, como si hubiera echado vergazos.³² Igual para no tener mala energía ni soñar feo es mejor obedecer lo que nos enseñan, también para vestirse pal baile y para comportarse en el pueblo con las

³² “Vergazos” es una forma grosera de decir puñetazos en el contexto de una pelea o riña callejera. Las personas de Suchiapa incorporan muchas de estas groserías en su sociolecto, sin tapujos.

demás personas, como quien dice hay que respetar pue. (Entrevista realizada a Danzante Tigre el día 01/06/2108)

Después de terminar la comida los danzantes regresan a la ermita a realizar una Danza más frente al atrio. Posteriormente regresan a la casa del Tigre mayor para la comida que será lo mismo que se sirvió durante el desayuno. La dinámica es casi la misma. Acompañan a las 18:00 horas a la “Rompedora” de ese día el Vicario, la primera cabeza de danzantes se encarga de esto. También van a Danzar a las casas que hicieron promesas, agradecimientos al Santísimo, al terminar la comida, la segunda cabeza y la primera se encargan de estas actividades sin distinción alguna. Las personas que aportaron recursos para la realización de los recorridos y procesiones, así como las que aportan su fuerza de trabajo en los distintos servicios de la fiesta. El día concluye sin ningún problema. Me causa curiosidad que hoy no hay casi Chamulas, por tanto la Danza se torna un poco más relajada y libre en su ejecución. Por último, los danzantes se dirigen a los rezos efectuados en la casa de la “Rompedora”, aquí se servirán tamales y atole para los danzantes y el pueblo en general. Ese día llovió por la noche mientras distintos grupos de danzantes pertenecientes a ambas cabezas visitaban los altares de las casas, por lo que la felicidad se hacía notar en el pueblo por haber realizado de buena forma los festejos hacia el Santísimo. De hecho, la lluvia no impidió la realización de las procesiones, por el contrario, noté que los danzantes tenían mucha energía e ímpetu en la forma de ejecutar la Danza. En la casa de la “Rompedora” del día de hoy, los rezos se llevaron a cabo aunque llovió demasiado, a las 3:00 horas de la madrugada el Vicario será regresado a la ermita para continuar con los festejos del día sábado.

3.5.8 Sábado 03/06/2018. Un día para los viejos danzantes

Ese día termina el peregrinar del Vicario; con el rompimiento dará por concluida la rotación de casa en casa de las “Rompedoras” que fueron publicadas y que tuvieron que esperar su turno por varios años. Las personas que quieren participar en el ritual, ya sea como danzantes, organizadores o anfitriones tienen que meter una solicitud llamada *targa*, para que la cofradía pueda considerarlos y ponerlos en lista de espera, para años posteriores.

El rompimiento se da como de costumbre; esta vez muchos danzantes con sus ayudantes descansan y ceden el lugar a viejos danzantes que ya no pueden aguantar la dura jornada de la semana de *Corpus*. Alrededor de las 8:00 horas se inicia con el ritual dancístico, aquí se hace algo similar a días anteriores, se forma un círculo de danzantes Tigres y se baila

dentro. Los Chamulas, por su parte pasan los animales frente a los Tigres, mientras éstos vacilan queriéndolos agarrar. Ese día es más tranquilo que los días anteriores, creo que esto se debe a la disminución de Chamulas.

En la ermita del Santísimo no dejan de llegar ofrendas, como: enrramas, velas, comida, arreglos florales. Veo que muchas personas salen con sus reliquias de la ermita; estas reliquias son dadas a las personas que ofrendan o que realizan una promesa o petición al Santísimo. Son fabricadas con los restos de las velas y las flores del altar. Cuando los danzantes van en procesión a la casa de alguna persona como señal de reciprocidad, ya que ésta ha dado u ofrendado recursos a la cofradía, éstos llevan estas reliquias.

La Danza principal termina alrededor de las 11:00 horas; los danzantes se dirigen a tomar el desayuno a casa de los danzantes Venado de la primer Cabeza, algunos aprovechan para ir a pasear por los puestos de la feria. En todo el pueblo se escuchan cohetes, la fiesta aún no acaba. Las dos principales Cabezas de danzantes están yendo camino a la casa del propietario Venado y en el camino se dispersan en cuatro grupos, esto se puede realizar ya que cada cabeza tiene un ayudante y propietario en el caso de Venado, Gigante y Gigantillo. Los Tigres, por su parte, son alrededor de 120 y se pueden repartir sin ningún problema; así mismo, los Chamulas son casi la misma cantidad que los Tigres.

Los danzantes de la primera cabeza avanzan por las calles de Suchiapa acompañados por los músicos, muy parecido a días anteriores; también son acompañados por la romería del Santísimo, la cual esta formada por mujeres de mediana edad. Al llegar a la casa de la persona que lo solicitó, bailan fuera de su casa, la casa se ubica camino a la casa del propietario Venado, está en una subida lo que dificulta la Danza. Sin embargo, los danzantes no dejan que esto sea un impedimento. Aunque los danzantes de ese día son algunos ancianos, los saltos y giros parecen idénticos al de los danzantes jóvenes. En esta ocasión los Chamulas no arremetieron tan violentamente contra el Venado y el Gigante. El Gigantillo, por su parte, no participó esta vez. He notado que la Danza se interpreta y se ejecuta principalmente dependiendo al contexto, es decir, si se realiza en el atrio de la ermita, por lo general se hace de forma completa, como cuando los Tigres realizan el círculo y el Gigante y el Gigantillo elaboran sus diálogos bíblicos y toda la trama descrita anteriormente. Pero veo una variación cuando los danzantes avanzan por las calles en procesión y llegan a la casa de alguien que estableció un vínculo con el Santísimo y es merecedor de tener a la Danza en su hogar. Así como este día, el Gigante y el Venado bailaron afuera, mientras los Tigres entraban a la casa para visitar el altar principal, el cual tenía muchos arreglos de flores; el Tigre mayor

entró para depositar la reliquia en el tercer nivel del altar de la casa. El altar consta de tres niveles, en el más alto se encuentra una replica del Santísimo Sacramento del altar, parecido al que esta en la iglesia de San Esteban; en el segundo algunos Santos como San Judas Tadeo, San Sebastián Mártir entre otros, y en el más bajo las fotos de los familiares difuntos. Al salir, los Tigres se organizan en un contingente formado por varias filas horizontales. Al concluir su reagrupación, el Venado arremete contra algunos, aunque no realmente, únicamente se acerca a ellos de forma amenazante, pegándole con su látigo a su propia armazón. Los Chamulas solo esperaron para pasar al altar, no realizaron el combate contra el Venado ni el Gigante. Algo que es importante resaltar, es que observo la presencia de muchos niños Tigre, más que en días anteriores. Hoy aunque no estén publicados muchos de los danzantes, hay un grado de tolerancia y permisión en que danzantes que no fueron publicados bailen, a estos danzantes se le llama *arrimados*.

La Danza sigue todo el día. Después de desayunar en casa del propietario Venado de la primera cabeza, se dirigen de nuevo a la ermita, donde se realiza una vez más el ritual dancístico y posteriormente recorrerán todo el pueblo visitando varios hogares. Es importante hacer mención de algo que registré ese día mientras seguía a la procesión de danzantes: hay momentos en que las dos cabezas de danzantes se unen, hay momentos también donde una cabeza se puede dividir, esto depende de la situación que se presente; si por ejemplo hay muchas casas que visitar, las cabezas se dividen formando cuatro contingentes. Por otro lado, si hay pocos Tigres en la representación dancística frente a la ermita, los Tigres de la segunda Cabeza pueden integrarse. Lo que sí es una regla, es que dentro del mismo espacio ritual no puede haber dos personajes iguales –Venado, Gigante y Gigantillo–, con excepción de los Tigres y Chamulas, los cuales es normal que haya más de uno en el espacio ritual de la Danza.

Ese día las Danzas terminan alrededor de las 18:00 hrs. Al día siguiente es el cierre de la fiesta. En consecuencia, los danzantes son repartidos uno por uno en sus casas al ritmo de tambor y flauta de pito. Veo también que muchos danzantes después de descansar un momento, salen a las calles pero ya vestidos de civiles, para cenar con sus familias en los puestos de comida de las ferias. Muchos aprovechan para beber una cerveza en compañía de amigos. Las conversaciones giran, generalmente, en torno a la destreza de los danzantes, algunos recriminan a otros danzantes que no bailaron con emoción ni sentimiento. El prestigio social obtenido por ser buen Danzante es mucho; interpreto que llevar a cabo la sintaxis de la Danza como el Santísimo lo requiere, dota a los danzantes de fama de estar vinculados con lo sagrado, y que sus cuerpos pueden estar tocados, al igual que su alma, por

las fuerzas sagradas del *monte* dándoles conocimiento y fuerza vital. Al concluir el día, yo me dirijo a casa de tío Gily para seguir escuchando relatos sobre la Danza y los *Encantos*; mientras me alejo de la ermita intento enlazar una serie de emociones e imágenes que rondan, recuerdo lo que me dijo un Danzante “en esta fiesta no hay pensar, sólo hay que sentir”.

3.5.9. Domingo 04/06/2018. El día de la “revolcada”: entre esencias sagradas

Ese día se lleva a cabo el cierre del ritual. Percibo mucha tristeza en algunos habitantes de Suchiapa, tío Gily me persuadió de no ir a la ermita a la hora de costumbre, ya que ese día empezarán más tarde, sin embargo me dirijo a la hora de costumbre. Al llegar puedo ver a un grupo de Tigres jóvenes a un lado de la ermita, algunos están sentados dentro de la cancha; la cancha que se encuentra a un lado de la ermita y fue acondicionada para officiar la misa debido a que la iglesia de San Esteban se dañó en último sismo.

La misa da inicio. Mientras tanto, las mujeres de la cofradía se encuentran preparando la comida, que es puerco con arroz; también los miembros de la cofradía, junto con personas de la comunidad acomodan las bancas y limpian el lugar. Mucha gente sigue llegando y los cofrades reciben sus ofrendas mientras realizan las limpiezas para los que gusten. La Danza da comienzo frente a la ermita del Santísimo; se hace el círculo de Tigres, mientras los músicos entonan el son del “llanito”, el cual es ejecutado con más frecuencia que otros sones. Conforme fue transcurriendo la fiesta, reparé en los diversos tipos de *Misterios* y que por lo general cada personaje tiene su son, aunque también existen sones aplicables para cualquier momento de la Danza sin distinción. Ese día comenzaron la organización de los personajes. Mientras la Danza transcurre, muchas personas se aglutinan al rededor. El día de hoy hay un mayor número de Chamulas: mientras el Gigante y el Venado Danzan, los Chamulas combaten sin tregua, veo que cuando los Chamulas pelean contra el Gigante, esta lucha es más tranquila y confeccionada, ya que éste choca su espada contra el garrote de los Chamulas de una forma elaborada. En tanto que, en la Danza del Venado, los Chamulas arremeten contra éste, golpeándolo muchos a la vez, mientras tanto éste se contonea de lado a lado. El ayudante de propietario Venado es un joven llamado Panchito. Es alto y delgado, como de unos veinticinco años aproximadamente y esta es su primera vez como Venado. Puedo observar que se encuentra ya muy ebrio y cansado. Los Chamulas entran por debajo de su armazón y un señor me comenta que Panchito aún no está listo para cumplir la tarea de Danzante. Sin embargo, veo que el Danzante saca fuerzas y sigue con el combate. Aunque es

un juego, puede percibirse la agresividad, veo que muchos Chamulas al ser latigueados regresan para tomar venganza. Por último, los Tigres van cerrando poco a poco el círculo y aprehenden a algunos Chamulas; al tomarlos de los pies y de las manos, dos de los Tigres los llevan dentro de la ermita para que el prioste les propine unos latigazos. Los Tigres los toman de las manos y de los pies y lo colocan con las rodillas y codos apoyadas sobre el piso frente al altar. El prioste, por su parte, toma su látigo y los golpea a éstos sin ninguna consideración, algunos gritan al ser golpeados, otros más ríen y corren fuera, las dos cabezas de danzantes se unen por única ocasión en la Danza, una representación dentro de la ermita y otra afuera; ambas siguen la sintaxis y narrativa, casi sincronizadas. La Danza concluye con el inicio de la comida, la cual se sirve a un lado de la ermita.

Los danzantes comen en compañía de los cófrades, los músicos y sus familiares. Las conversaciones giran en torno a lo ocurrido días atrás; logro escuchar algunas experiencias sobre los “buenos y malos” danzantes, sobre peleas por falta de seriedad en el ritual, malos entendidos por excesos en el alcohol y por omisión de responsabilidades que se establecen en la relación recíproca que implica la fiesta. La comida concluye y muchos danzantes se organizan para ir por última vez en este año, a las casas de las personas que lo solicitan. Por otro lado, las dos cabezas de danzantes se dispersan por el pueblo, mientras en la ermita los cofrades siguen realizando limpias y recibiendo ofrendas. Alrededor de las 18:00 hrs. los danzantes regresan a la ermita; muchos han ido a distintas casas a bailar, aunque estas casas no estén en la lista del prioste. Se puede decir, que es una visita informal, pero que de igual forma tiene valor comunitario en la fiesta, ya que muchas de las familias que se visitan hoy no tiene recursos suficientes para solicitar la Danza. Pues recordemos que es una relación de reciprocidad como principio básico de las obligaciones y de los beneficios de la fiesta y por ende de la Danza.

La Danza se realiza por última vez; tendremos que esperar hasta el año siguiente para deleitarnos con su algarabía. Los cohetes retumban como bólidos en el aire. Mientras tanto, observo a un anciano Tigre dirigirse al *tinco*, el cual se encuentra a un lado del altar principal dentro de la ermita, arrodillarse frente a éste con una actitud hierática y con impresionante solemnidad comienza a hacer una serie de oraciones. En estos momentos también muchos danzantes entran para hacer sus oraciones, dirigidas a mi parecer al altar principal, *el tinco*, la iglesia de San Esteban y los cuatro puntos cardinales; cada uno de los danzantes deposita una vela y regresa para continuar Danzando. Es importante decir, que los Tigres forman dos filas frente al altar principal de la ermita cada uno deposita una vela. Además, el Venado está

a un lado del altar; cada uno de los Tigres que acaba de depositar su vela se agacha apoyando codos y rodillas sobre el piso hasta quedar extendidos boca abajo para recibir latigazos del Venado y ser tomados de pies y manos por dos procuradores. De este modo, ofrendan su dolor al Santísimo. Si bien, el número de latigazos depende del Danzante Tigre, cada uno elige la cantidad dependiendo a sus faltas cometidas antes de la fiesta. Por su parte, el Venado Danza fijo en su lugar elevándose de lado a lado y mientras tanto emite un grito de lamento. Al mismo tiempo, los Tigres han dejado de atrapar Chamulas fuera de la ermita. Ahora, estos últimos, sólo se encuentran haciendo su escaramuza ritual con el Gigante. Los Tigres que han sido azotados por el Venado, inmediatamente después de este acto, se dirigen a una fila formada a un lado del altar principal dentro de la ermita, para recibir una reliquia por parte del prioste. Estas reliquias son objetos muy sagrados; más que la recompensa por el baile, son el compromiso con el Santísimo, es, como me dijeron algunos danzantes viejos, una parte del Santísimo que a la que ellos pueden acceder y llevarla a su altar para estar ofrendándole y, por su parte, recibiendo su voluntad directamente.

Los músicos siguen ejecutando diferentes *misterios* que se fusionan con el halo de sacralidad producido por la imagen de los Tigres, el Venado, el Gigante y los Chamulas. Las velas crean un juego de sombras que se complementa con el olor de las flores; es realmente una imagen de la sacralidad producida por la comunidad y sus fuerzas protectoras.

Al tener las reliquias en las manos, los Tigres se dirigen al pie del altar e intempestivamente se acuestan en el piso de la ermita para rodar hacia el atrio de ésta. Uno a Uno van rodando, mientras la mirada de las personas percibe tal acto de devoción; se siente un ambiente extasiado por la combinación de experiencias subjetivas que se condensan en la hierofanía, producida por las fuerzas que habitan los dominios del monte. Por otra parte, los espectadores forman, en la salida de la ermita, un semicírculo, muchos toman fotos y graban este acto de finitud del ritual. Los tambores y las flautas de carrizo, entonan los últimos *misterios* con mucha fuerza. Los Chamulas dejan de asediar al Gigante, mientras éste ejecuta una genuflexión, y posteriormente Danza de lado a lado; ello transcurre fuera de la ermita mientras se da la *revolcada de los Tigres*. El Venado y el Gigante, dejan sus pesados atuendos dentro de la ermita para tomar un poco de aire y despedirse del tiempo sagrado. Así mismo, ambas cabezas de danzantes realizan acciones similares, dentro y fuera de la ermita. Los Tigres comienzan a reagruparse después de rodar, también los músicos los acompañan sin dejar de ejecutar los *Misterios*.

Por consiguiente, una vez agrupados se incorporan el Venado y el Gigante, cada Cabeza de danzantes se agrupa con sus respectivos personajes. La estructura organizativa de cada cabeza es: en la parte de adelante va el Gigantillo, seguido de los Tigres, el Gigante, el Venado, los músicos y por Último los Chamulas, este grupo se forma para la última procesión; también se le unen algunas romerías y los cofrades. Las personas hacen una especie de cercado, algunas también entran a la ermita para despedirse del Santísimo. Se percibe tristeza debido al final del ritual, aún siguen los cohetes en el pueblo y las personas están sentadas afuera de sus casas presenciando el ritual. Muchos puestos de la feria están llenos, el movimiento no para, un gran número de Chamulas se congrega en las carpas donde venden bebidas alcohólicas.

La Danza da comienzo: en primera posición se encuentra la primer Cabeza, la cual es seguida por la segunda; entre ambas hay un número importante de personas. Cada personaje Danza con las fuerzas que les quedan: el Gigantillo realiza saltos de lado a lado, los Tigres corren y en cada esquina se agachan para entonar su grito de devoción; el Gigante y el Venado hacen alarde de su condición física y su cumplimiento; ambos se elevan del suelo como si flotaran en el aire, los Chamulas caminan mientras gritan... “jule, jule, jule!”. En cada esquina, las personas se amontonan para despedir la Danza; marcando el camino va el cohetero arrojando luces por los aires.

La Danza llega a su fin, primero todo el contingente va a dejar a su casa al Gigantillo-ambas cabezas se separan para cumplir con su recorrido-, los músicos lo despiden con su *Misterio*. Los papás del niño lo acompañan, ha logrado a su corta edad superar la prueba de la Danza, la gente lo despide con aplausos y alaridos. La siguiente despedida es del Gigante, el cual Danza su son despidiéndose con nostalgia de la fiesta, en su rostro observo una satisfacción que es difícil de describir, es una emoción que le causa hasta las lágrimas. Siguen los Tigres, se les conduce hasta la puerta de su casa o se les deja en alguna esquina cercana; muchos se dispersan antes, pues solo se conduce hasta su casa a quienes fueron publicados. Por último se despide al Tigre mayor, éste hace una reverencia frente al Venado, la música para... y comienza con su *misterio*, mientras que el carnívoro se pierde en la obscuridad.

Por último, los músicos conducen al joven Venado a su casa. A lo lejos se observa a su familia que lo espera con gran anhelo, se entona el *Misterio* del Venado, éste hace una reverencia frente a los músicos, con la pesada estructura y su familia le abre paso mientras lo felicitan. Los músicos se dispersan en la obscuridad de la noche, a lo lejos se escucha música popular, la mayoría de los que estamos ahí nos dirigimos a la ermita. Por un momento este

espacio cerca de la casa del Venado parece aislado de el sonido producido por la feria, en esos momentos puedo notar que el ritual terminó .

Fueron ocho días de intenso movimiento para todos los involucrados. Mientras camino a la ermita reflexiono sobre lo que aprendí, en estos momentos me cuesta demasiado poder expresar con palabras tal experiencia. Paso a paso acomodo las ideas y hago un intento por sistematizar lo poco que puedo, pues esta experiencia va más allá de una simple descripción. El símbolo se presenta en cada imagen dotada de sentido, sin embargo esta imagen es borrosa y se difumina con gran facilidad dentro de mi mente. Conforme me voy acercando a la ermita empiezo a sentir un gran cansancio. Al llegar, encuentro al hijo de tío Gily quien me mira con una sonrisa aprobatoria y me pregunta “idiay, qué te pareció?”



Imagen 20. Venado guiando a los Jaguares y marcando la salida del sol



Imagen 21. Visita de la Danza y la música a la casa de un creyente

Capítulo IV

EL ESPACIO, LOS ANIMALES Y EL SANTÍSIMO

4.1. Los espacios rituales que envuelven a la Danza del Calalá

Para describir los espacios en los cuales se lleva a cabo el ritual dancístico del Calalá, es necesario observarlos en interacción con los danzantes y las demás personas, de modo que se construya una imagen con todas sus partes. Es decir, este ejercicio descriptivo hay que hacerlo los días en los que se celebra la Danza. Pero por momentos, a lo largo de la descripción, sentí que era imposible explicar las esencias de la construcción del espacio sagrado.

La ermita del Santísimo Sacramento del Altar se encuentra ubicada en el suroeste del pueblo, cerca de la plaza cívica de Suchiapa. Frente al inmueble se encuentra un estacionamiento de la comandancia de la policía municipal; y está rodeada por casas particulares y por una cancha de basquetbol. Colinda con la sacristía de la iglesia de San Esteban –patrón del pueblo–. La ermita es un edificio pequeño y veo que muchas personas están esperando entrar para ver al Santísimo. El espacio es rectangular y algo reducido y se constituye como el espacio central del pueblo, su eje en el tiempo y el espacio, tanto profano como sagrado. Así mismo, la entrada forma un arco ojival con puertas de metal color negras, las cuales permanecen por lo general cerradas, excepto cuando es periodo festivo. El color tanto interior como exterior es verde claro y adentro se puede percibir el color negro del hollín, que se produce con el humo cuando se eleva al quemar las velas, lo que da la impresión de que es un espacio de culto sagrado, donde, de igual forma, se elevan plegarias y agradecimientos dirigidos al Santísimo. Por su parte, las paredes son de ladrillo y el techo es de teja, las cuales forman dos empalmes semejándose a una techumbre de dos aguas. La pared del lado derecho tiene tres ventanas que permiten iluminar el espacio. El juego de sombras que se produce con el humo de las velas y los rayos del sol de medio día son parte de las imágenes del ritual. En relación con lo antes mencionado, la entrada se orienta hacia el sur, franqueándola, y tiene dos especies de pilastras en forma de cubo. A un lado de la ermita, se encuentra un pequeño cuarto, hecho de ladrillo con techumbre de teja que sirve de cocina. En este sitio se puede ver a las mujeres cocinando en grandes ollas bajo un fogón de tres piedras; el olor a guiso puede sentirse desde lejos, aquí también puede observarse a ancianos sentados en bancas largas conversando; también los músicos ensayan, mientras en una mesa larga se sirve la bebida y la comida.

El espacio interior es muy colorido en los días en que ocurre el ritual. Puedo observar ofrendas de flores llamadas ramilletes. El altar atrapa las miradas de todo aquel que pasa por ahí; en unas varillas soldadas horizontalmente en el techo se dispone, a manera de vigas, la ofrenda de enramas, las cuales contienen cubetas, flores de mayo, hojas de zapote, mazorcas de cacao, entre otras cosas. Por otra parte, la estructura de cemento que conforma el altar central se compone de cuatro escalones. Sobre el piso de la ermita, frente al altar, hay muchas velas de distintos tamaños y colores, son unas *creupas*, y también muchos arreglos de flores, esto significa una alianza con el Santísimo. Sobre el escalón de abajo hay una serie de arreglos de flores sobre recipientes cuadrados de plástico, también hay sahumerios de barro con copal que acompañan el cuadro ceremonial, que se abstrae en la mirada. En el nivel superior está el Santísimo Sacramento del Altar, en una cruz de oro –la Custodia– que está adentro de una caja de madera y cristal. En medio de la cruz se encuentra la hostia sagrada que, según el mito, fue encontrada en el tronco de un árbol. Debajo de este nivel se ubica el Vicario, que es prácticamente igual que el Santísimo, pero no tiene tanta sacralidad; podría decirse que es una extensión de éste, para que pueda ser llevado fuera de la ermita. Dentro de un vitrina de cristal rectangular con base de metal, se encuentra el *tinco*, y este objeto es por demás interesante. Marcos E. Becerra comenta al respecto: “pues tenía una “capillita de paja” donde conservaba un *tinco*, célebre tambor de origen prehispánico, y ciertos atavíos empleados para la Danza del *Calalá* o del tigre y el venado” (Marcos E. Becerra citado en Mario Humberto Ruz, 2003: 34). También al respecto, Coutiño dice lo siguiente:

[...] subían en otros tiempos los hechiceros de Suchiapa y Chiapa a realizar rezados y costumbres cuando la fiesta de Corpus se avecinaba (...) en el centro de aquel círculo de piedras pasaban tres días tocando el Tinco, gran percutor labrado en un tronco centenario que en Suchiapa conservan por generaciones, y con él tocando y bailando, a mas de rezar oraciones en lengua Zoctón, bajaban del cerro de donde se encaminaban a Chiapa y Suchiapa los brujos de ambos pueblos para iniciar el baile de representación que tanto nos alegra, y que en Santa Elena y en Nuestro Señor del Calvario llaman el Calalá. (Coutiño citado en Navarrete, 1991: 134).

El atrio se encuentra en el exterior de la ermita y es el lugar donde se realiza la mayor parte de la Danza. Es un espacio cuadrangular que funge como calle cuando no hay celebración. El espacio dancístico queda delimitado por un círculo formado por los danzantes Tigres, mientras los demás danzantes realizan su coreografía. Por otra parte, una vez formado el círculo de Tigres, ninguna persona que no sea Danzante puede entrar en este

espacio, debido a que tiene fuerza sagrada. En palabras de distintos danzantes, el atrio “es el centro de la comunidad”. Es decir, es el espacio donde estarían confluyendo las fuerzas del *monte* y las del espacio culturalmente construido; es donde se resuelven conflictos cósmicos y de la comunidad, es un portal al tiempo primigenio, un eje que une los planos celestiales e inframundanos. Otro dato que logré registrar fue la relación de los cerros con la acción performativa de la Danza en su espacio ritual. Cuando pregunté a los danzantes sobre cómo se concebía el espacio (atrio) donde se Danzaba, un Danzante Tigre, llamado Antonio, me comentó lo siguiente:

[...] ahí empezamos y terminamos la Danza, pero se puede decir que la Danza va caminando por todo el pueblo. Las montañas partiendo de la ermita del Santísimo son: al este está cerro de “La Cúrcuma”, hacia el sureste está “El Sanjón la Cotorra”, en el sur está el cerro “Tierra Colorada”, en el suroeste está el cerro “El Tabaco”, en el oeste está el cerro “Picudo”. Bueno... todos estos cerros son habitados por *Encantos*, tienen fuerza que te pueden perder en el monte; también son buenos, depende de cómo sea uno con las personas. Otra cosa también, es que los cerros guían la Danza, son como lo que lo rodea; ya cuando uno recorre el pueblo; y visita los cerros, aunque no sea en persona, cómo te explico... uno manda su pensamiento al cerro, baila pues. Toda la bendición de los cerros está con nosotros. Al recorrer las calles y pasar por las casas donde se metieron promesas, ahí estamos ofrendando nuestro corazón. Después de todo el recorrido, terminamos frente a la ermita, aquí es donde está el Santísimo, aunque está en el monte... aquí está con más fuerza, por eso tiene uno que estar preparado para bailar en este lugar, es el centro de la comunidad, no cualquiera puede entrar porque los *Encantos* le pueden hacer mal a uno. Ya cuando los Tigres hacen la rueda y entra el Venado y el Gigante, con los Chamulas, aquí se conjunta todo pues, parece que uno estuviera jugando pero no; se está bailando por promesa, por los antepasados y para que podamos vivir (Entrevista realizada a Antonio el 07/06/18 en Suchiapa, Chiapas).

4.2 Historia del Señor del Monte: ¿cómo se incorporó a la noción del Santísimo Sacramento del Altar?

Una noción que despertó mi interés a lo largo de las distintas conversaciones sostenidas con ancianos fue la del Señor del Monte. En una serie de entrevistas, cuando preguntaba por el origen o condición del Santísimo –es decir, dónde se encuentra, qué facultades sobrenaturales posee, cuál es su relación con los animales, si cuenta con un cuerpo físico,

etcétera— los informantes, sobre todo los viejos, me hablaban de este personaje. Cuando escuchas demasiadas veces una misma cuestión en el campo, esto puede estar mostrándote, por un lado, algunas claves para entender el *ethos* de la comunidad, y por el otro, puede estar enmascarando ciertas prácticas que no son bien vistas, como la brujería, el chamanismo o el nagualismo. En el caso del Señor del Monte, esta representación en Suchiapa se imbrica con la figura del Santísimo.

Desde el primer contacto con los frailes evangelizadores, muchos pueblos que mantenían una tradición cultural mesoamericana se apropiaron de ciertas prácticas e imágenes que reconfiguraron, para poder mantener parte de su cosmovisión. En gran medida, el sistema de pensamiento occidental se iba arraigando en la forma local de representación del entorno y otras formas de interpretación fueron creadas para dotar de sentido a las nuevas imágenes en la situación colonial; y a la vez, como señal de resistencia. Una cuestión que surgió a lo largo de la investigación, en relación al vínculo del Santísimo Sacramento del Altar con la Danza del Calalá, fue que al preguntar a los cofrades sobre éste, me contaban que el mito que le da origen a la Danza es una versión de la “transustanciación”¹ y la “eucaristía” de la doctrina católica, que hicieron posible la presencia real de Jesucristo en el Santísimo Sacramento. Si bien estos elementos occidentales son el fundamento de la fiesta de *Corpus Christi*, posiblemente en la época colonial, al instaurarse esta celebración, se hayan asimilado a ciertas creencias mesoamericanas dando como resultado la versión del mito actual y la homologación de la noción de Santísimo Sacramento del Altar con la de Señor del Monte. El hecho de que en la liturgia católica se crea que la presencia real de Jesucristo está en el Santísimo Sacramento —como energía anímica— y exista una “transformación de sustancias” por medio de la palabra, facilitó su asimilación a las prácticas rituales antiguas en Suchiapa.

En el caso de Suchiapa, la noción que se tiene del Santísimo como parte del mundo de los *Encantos* y como *Aparecido*, me fueron guiando a preguntar la naturaleza de este numen. Lo que pude registrar, *grosso modo*, fue que el Señor del Monte o Dueño de los animales es representado en el complejo de *símbolos* que conforman la celebración de *Corpus Christi*, como ciertos animales que parecen en la Danza. Por su parte, el Santísimo puede tomar distintas formas y representaciones: en algunos momentos de la Danza del Calalá, toma forma de los personajes que la conforman, mientras que en otros puede ser una energía invisible que invade el espacio al momento de las oraciones. Es decir, el Santísimo es una

¹En la tradición judeo-cristiana católica y ortodoxa es la conversión de sustancias del pan y del vino en el cuerpo y la sangre de Cristo.

entidad que puede estar en muchos lugares a la vez, ser y habitar en diferentes “cáscaras” – condición propia de las criaturas, como señala López Austin– o “envoltorios” (en el sentido que desarrolla Pitarch, 2013); sin que esto implique una contradicción o disrupción. Esta interpretación se relaciona con la idea del Santísimo Sacramento del Altar como *Encanto* y *Aparecido*, como ya propuso Yolanda Palacios (2015).

Entonces, el Santísimo es el Señor del Monte o Dueño de los animales y por tanto, el principal *símbolo* dentro de la celebración de *Corpus Christi* y de la Danza del Calalá. La capacidad de este numen de desdoblarse y de estar en varios sitios al mismo tiempo –como las deidades mesoamericanas (López Austin)– se me fue revelando a lo largo de la investigación, ya que estaba presente en los personajes y movimientos que estos ejecutaban en el ritual dancístico; si bien cuando preguntaba por sus diferentes advocaciones o “formas”, las respuestas no eran claras. López Austin y López Lujan se refieren al Señor del Monte o Dueño de los animales en Mesoamérica como:

[...] un dios poderoso, tan necesario para la subsistencia de los campesinos que su culto ha podido resistir el paso de los siglos de la vida colonial. [...] Hoy sigue siendo un personaje multifacético y de varias funciones que incluyen poderes aparentemente tan diferentes como ser dueño de la naturaleza salvaje y, al mismo tiempo, protector de los campos de cultivo. [...] En no pocas de sus múltiples figuras este dios es mestizo o blanco, con ojos verdes y pelo rojo. Entre sus particularidades se encuentra ser fumador empedernido. Se asimila a personajes épicos y legendarios; se desdobra como pareja conyugal y se asocia con la fertilidad, la muerte o la podredumbre. [...] El Dueño se asimila además a personajes que lindan entre el mito de creación y la leyenda heroica, seres que ocultan o derivan de los dioses patronos de pueblos [...] El dueño se ha fundido de igual manera con seres surgidos en la época colonial, de origen o de influjo europeo. [...] Con frecuencia aparece montado sobre un Venado; en ocasiones cuelga de su espalda un panal de abejas. [...] [su] desdoblamiento es múltiple, la figura central del Dueño se puede fragmentar y distribuir en dos bandos de personajes, benéficos unos, maléficos otros. (2017: 68-71)

Por tanto, el Señor del Monte y el Santísimo Sacramento del Altar son Uno y muchos a la vez, partiendo de la misma naturaleza. Además, son esencia divina potenciadora de cambios, mediadores entre el mundo de los *Encantos* y el mundo social, protectores de los animales, conciliadores de la dialéctica hombre-naturaleza (Garza, 2003: 82). Por un lado,

es una energía que habita en los confines del pueblo, fuerza primordial capaz de crear o destruir; y por el otro, es una sustancia sagrada que puede manifestarse en muchos lugares y en distintos seres, ya sea introduciéndose en sus cuerpos o creando la plástica de éstos.

En una de las tantas entrevistas que realicé, un anciano Danzante de nombre Pedro me dijo que aunque él intentara explicarme qué es el Santísimo, no lo conseguiría, ya que según él “las palabras se quedan cortas” y tratar de entender la complejidad de éste es imposible. Así mismo, me aclaró que más que entender qué es, debía “sentir su sacralidad”, tanto en la música que acompaña la Danza, como en los personajes y sus movimientos. Como ya mencioné, la comprensión del mundo no siempre encuentra un referente al que se pueda representar de forma empírica, acotada y de una vez por todas. Por ello, el *símbolo* –como es abordado en esta tesis– refiere a esta realidad casi imposible de presentar, dado que la experiencia de ésta se encuentra en constante construcción. Al contener *imágenes* del inconsciente, lo sobrehumano, lo ontológico y lo trascendente –temas valiosos para la existencia humana– el proceso de elaboración del *símbolo*, en este caso el Santísimo, es inagotable y se construye con base en la experiencia sobre la existencia (Durand, 1968: 8-23)

Cuando preguntaba a algunos danzantes sobre el sentido de los personajes de la Danza y el de sus movimientos rítmicos, me decían que había que prestar atención al relato mítico y a los seres que aparecen en éste, pero siempre en relación con el Santísimo; ya que éste es quien les daba la facultad de bailar, imitando los movimientos de los animales. Como expliqué en el primer capítulo, lo sagrado se encarna en fuerzas de la naturaleza y éstas se simbolizan en animales –desde su forma naturalista y biológica, hasta su abstracción–. Si bien partí de la interpretación de la *imagen simbólica* del Santísimo, para tratar de entender la dimensión sagrada que tiene esta Danza es necesario interpretar a los demás *símbolos* (los personajes) que la conforman. El *símbolo*, como ya expliqué en el primer capítulo, es redundante y parabólico (al margen); y debido a su inadecuación entre significante y significado, logra delimitar un *sentido* por medio de aproximaciones acumuladas y repeticiones instauradoras. Es complicado jerarquizar a ciertos *símbolos* sobre otros, ya que cada uno de éstos aporta una potencia simbólica suplementaria. Todos los *símbolos* relativos a un tema –en mi caso la Danza–, en conjunción, logran el esclarecimiento de su significado por medio de la repetición y la redundancia formando un complejo simbólico (Durand, 1968: 8-23).

4.3. Simbolismo del Venado en la Danza del Calalá

En Mesoamérica el *símbolo* del Venado se relaciona con la obtención de recursos naturales a través de las actividades de la caza, la agricultura y el sacrificio, las cuales son elaboradas bajo una serie de construcciones simbólicas, rituales y sociales. En la actualidad, “la Danza de “El Tecuán”² tiene un elemento posiblemente prehispánico, el cual es el venado, cuya advocación está muy relacionada con la cacería y su dios protector: Mixcoatl-Camaxtli. En la mitología indígena frecuentemente se asocia al venado con la luna y con la agricultura; también aparece en la Danzas de antigua tradición de cazadores” (FONADAN, 1975: 20).

En la Danza del Calalá, el personaje del Venado está vinculado con estas actividades. Por lo que me contaron los ancianos el día de Padre Eterno, el personaje del Venado, junto con el del Tigre, son los más antiguos. Servían, en el tiempo de los ancestros, para llamar a la lluvia y obtener buenas cosechas. También, me contaron que cuando se va a cazar hay que pedir permiso al Venado Mayor, estableciendo una relación con este numen. Una vez establecida, se le ofrendaba el esfuerzo y la energía de la Danza en forma de sacrificio; después de haber realizado este sacrificio, se podía cazar y cultivar sin repercusión alguna. Si se caza un venado, primero se tiene que pedir permiso y después perdón, sahumando su cuerpo, retirando su piel y sus huesos con cuidado, para después depositarlos en el *monte*, cerca de donde fue cazado el animal (Don Juanito y otros ancianos, comunicación personal, 27/05/18). Existen una serie de ejemplos etnográficos donde el venado aparece como Dueño de los animales, Señor de la montaña y representante de la naturaleza. Para entrar en sus dominios y cazar es necesario establecer durante el ciclo ritual una relación de reciprocidad, mediante la construcción simbólica de una alianza matrimonial. Por otro lado, el ciclo ritual consiste en el recibimiento del animal, el consumo de su carne y su regeneración por medio del depósito de sus huesos en el *monte* (Dehouve, 2008: 19). Cuando asistí a la elaboración de la estructura con la que Danza el propietario Venado, llamó mi atención lo que algunos ancianos comentaban respecto a los cuernos que se usan para ataviar al Danzante:

[...] la cabeza del venado es parte del *Encanto*. Una vez, un propietario rompió un asta de la cabeza; lo que sucedió fue que al año siguiente el asta estaba floreciendo, estaba naciendo pué, porque es mágico, las flores que lleva en la cabeza el Venado renacen, son del

² “La “Danza del Tecuán” también conocida como “Danza de los Tecuanes” o “Danza del Tigre” tiene una amplísima distribución en nuestro país; se baila, con variaciones regionales en el tratamiento del tema, en los trajes, pasos y formas coreográficas, en diversas comunidades de los Estados de México, Puebla, Morelos, Michoacán, Guerrero, Oaxaca y Chiapas” (FONADAN, 1975: 13).

monte, tienen también *Encanto*, son parte del santísimo. El Venado las lleva porque vuelven a crecer...aunque se mueran, las cosas que están aquí frente a nosotros tienen vida; sólo la piel lo cambiamos cada año para que se vea bonito, pero de ahí esto es para dar gracias pué. (Entrevista a don Francisco 27/05/18).

Don Francisco me comentó, que al igual que la naturaleza, los cuernos del Venado crecen. Además, que este animal es reflejo del poder que habita en el *monte* y que representa a las plantas, árboles y animales –naturaleza– que están ahí. En el caso de la agricultura, la caída de los cuernos del venado en el mes de marzo, marca según Montolú (1976-77: 152) “la época en que se comienzan a labrar los campos y a preparar la siembra”, vinculado a “fenómenos de fecundidad-fertilidad de la tierra y de la renovación anual de las plantas”. Esta autora describe una escena de un vaso policromado, encontrado en Yucatán, en el que aparece el venado en el instante de perder los cuernos y dice lo siguiente: “está representado conforme a la ley de la magia simpática; es decir, de la misma manera que el animal pierde sus cuernos y más tarde los recobra, la tierra renueva cada año las plantas que son el sustento del hombre” (Montolú, 1976-77: 52). En los códices mayas existen varias representaciones de venados en contextos de lluvia, fertilidad y sequía donde se les relaciona con deidades y otros animales. En los códices Madrid y Dresden aparece su cabeza y extremidades como ofrenda para los dioses (Chávez Gómez, 2012: 11-12). En varias comunidades mayas contemporáneas, se refieren a los dos pequeños tallos de la planta de maíz, los cuales brotan después de las primeras lluvias, como cuernos de venado. También, creen que el venado es de color verde como el color de la naturaleza.

Este animal era considerado por los antiguos mayas como intermediario entre los humanos, los ancestros y los dioses. Su cuerpo era un objeto sagrado con el que se atraía, invocaba y ejecutaba fenómenos naturales. Para los mayas contemporáneos del norte de Yucatán, no existe una clara distinción entre los dioses de la lluvia y los Dueños de los animales, debido a la similitud de sus atributos. En esta región, el protector de los Venados es conocido con el nombre de *Zip* y lo describen como un venado pequeño que entre su gran cornamenta trae un panal de abejas. Además, se le considera espíritu de los vientos y habita en cuevas y ojos de agua, donde se celebran rituales de invocación de lluvia (Chávez Gómez, 2012: 12). Cuando preguntaba por la apariencia del Señor de los animales, en repetidas ocasiones muchas personas del pueblo me dijeron que el Venado era su forma y apariencia predilecta, y se referían al mito de origen de la Danza del Calalá para indicarme que el Venado formaba parte del mundo de los *Encantos* y que compartía la energía del

Santísimo con los demás animales que aparecen en el mito. La relación que existe entre el Venado, las abejas, las colmenas y la miel se expresa en el hecho de que son parte de la esencia sagrada del *monte*. El personaje Venado de la Danza –como comenté en el capítulo tres– lleva consigo un pequeño tarro de miel atado a uno de los costados de la estructura circular que es parte de su indumentaria; el Danzante unta de miel el hocico de la cabeza del venado –la cual va fija al armazón circular– mientras Danza y literalmente las abejas vuelan alrededor de la cabeza. A lo largo de la Danza, los Chamulas tocan la cabeza del Venado para tomar la miel y comerla. Días antes de que se ejecutara esta Danza, el propietario Venado me comentó que, por un lado, las abejas y el venado son animales que ayudan al ser humano a cruzar al inframundo y por el otro, llaman y mantienen la esencia divina del Santísimo Sacramento durante la fiesta de *Corpus*. Por otra parte, los Chamulas, al ser personajes asociados al inframundo –“vienen del *monte*”–, intentan robar la miel para poder alcanzar un cuerpo físico en este mundo y obtener un poco de la sacralidad que habita en la hostia sagrada. Recuerdo que cuando pregunté sobre el origen de esta hostia a uno de los procuradores que integran la cofradía del Santísimo, llamado Juan Carlos, éste me respondió que la hostia al ser llevada a un árbol por las abejas –como aparece en el mito–, éstas la rodearon de miel haciéndola perenne. Por lo que la miel, en este caso, es una sustancia sagrada proveniente del *mundo otro*, que dota de perpetuidad a lo que envuelve.

En contadas ocasiones, los habitantes de Suchiapa me repetían que el personaje del Venado estaba relacionado con el sol: “así como en el baile el Venado da vueltas, así hace el sol”. En Mesoamérica, el venado ha sido vinculado simbólicamente a este astro. Entre los nahuas, simboliza la sequía y el fuego (Montolú, 1976-77: 157), características propias del ámbito solar dentro de la lógica mesoamericana de opuestos complementarios (López Austin). En este caso, el venado estaría vinculado con el aspecto masculino, solar, celeste, activo y seco del cosmos mesoamericano. En este sentido, en la Danza del Calalá pude observar que el *símbolo* del Venado tiene un dinamismo particular, ya que es el primer personaje en aparecer en la Danza –antes del amanecer–. El recorrido de la Danza se efectúa alrededor del pueblo, parando en cada uno de los rumbos, empezando por el oriente. El Danzante Venado avanza al frente de los demás personajes, simbolizando posiblemente al sol matutino; éste golpea su indumentaria con el látigo mientras se desplaza de lado a lado saltando con un pie y cambiando súbitamente al otro. Por lo que me comentó uno de los danzantes Venado llamado Francisco, los movimientos que hace el Danzante son semejantes a los del animal y al trayecto que recorre el sol desde su nacimiento, su esplendor y su muerte. Al terminar el

recorrido alrededor del pueblo, el Danzante Venado llega a la ermita del Santísimo donde hace unas reverencias frente al altar, para posteriormente ingresar al círculo formado por los Tigres. En esta etapa de la Danza, el Venado gira sobre su propio eje luchando contra los Chamulas, ya que éstos quieren sujetarlo y llevarlo al inframundo donde será sacrificado para la renovación de la naturaleza y el mantenimiento de las fuerzas del *monte* que dan sustento a la comunidad; así, su sacrificio garantiza la llegada de lluvias buenas y por ende, que haya una buena cosecha.

4.4. Simbolismo del Tigre en la Danza del Calalá

En muchas comunidades de Mesoamérica, al Jaguar se le conoce localmente con el nombre de Tigre. Este imponente felino, de hábitos crepusculares y nocturnos, es el cazador más audaz y el más fuerte de los carnívoros americanos. Además, es un excelente nadador y trepador, avista a sus presas desde las copas de los árboles en las espesas selvas y cruza lagunas y ríos, por lo que puede transitar libremente por todos los ámbitos de su medio natural (Valverde, 1996: 6). Este férido es un *símbolo* importante para las culturas mesoamericanas, ya que está presente desde los primeros horizontes culturales; y entre los antiguos mexicanos, era la representación del dios Tezcatlipoca, rival de Quetzalcóatl, cuya lucha significaba siempre la sucesión de la vida y la muerte, del día y la noche. El jaguar era también la deidad propiciatoria de los cultivos: Tepeyólotl, “corazón del cerro” llamado también “Jaguar de la Montaña”, dios sureño de las tierras y de las cuevas (FONADAN, 1975: 19).

A nivel general, durante la época prehispánica, en los mitos de origen³ y en las representaciones plásticas del área maya,⁴ el jaguar era *símbolo* de poder asociado a las clases dirigentes, y por las propias características de los soberanos –junto con su capacidad de comunicarse con el mundo sagrado– se piensa que éstos eran grandes chamanes asociados de manera directa con el Jaguar (Valverde, 1996: 28). En muchas comunidades de tradición mesoamericana contemporáneas, el Jaguar es el animal compañero de los chamanes más poderosos y sabios, los cuales pueden tomar la forma de este animal y transitar entre distintos

³ “En los textos indígenas del siglo XVI, cuando se hace referencia a los héroes culturales, hombres prodigiosos y principales de la comunidad, estos portan el apelativo “Balam”, o bien tienen ciertas cualidades de felinos” (Valverde, 1996: 29).

⁴ En el área maya, las representaciones prehispánicas de hombres con atributos de Jaguar o viceversa son muchas y muy variadas. Durante el gran auge de la cultura maya, en la época clásica, y en los más importantes centros ceremoniales (Tikal, Yaxchilán, Copán, Palenque entre otros) muchos de los gobernantes se representan ataviados con piel de jaguar o aparecen felinizándose a ellos mismo –tomando la forma física de Jaguar– lo que indica que el Jaguar está íntimamente asociado al grupo en el poder (Valverde, 1996: 29).

niveles del cosmos, así como también convertirse en otras fuerzas de la naturaleza –rayos, bolas de fuego, vientos, etcétera–, curar o hacer el mal y predecir el destino, entre otras cualidades.⁵ Por otro lado, López Austin u López Luján (2017: 153) señalan que este carnívoro, al ser de naturaleza fría, está asociado simbólicamente al “inframundo gélido, húmedo y oscuro” y tiene una inclinación al agua, por lo que está asociado a la lluvia, la tierra, la noche –por eso representa el peligro y terror nocturnos– y al poder político –como lo menciona Valverde para el caso maya–. Todas estas valencias simbolizan la fertilidad, la energía erótica o sexual y el origen del cosmos (Valverde, 2004). Por otro lado, el Jaguar es la encarnación del Dueño de la Montaña –del mismo modo que el Venado es considerado Dueño de los animales, como se mencionó–.

En lo que respecta a las Danzas donde aparecen representaciones de Jaguar, estas se pueden rastrear históricamente en documentos en los que se asentó la prohibición de las mismas; como es el caso de la Danza del tigre en Tamulte (1631), Tabasco (Navarrete, 1964: 374-376) y la Danza del tigre llamada *Tun-telche* o *Loj-Tun* en Mazatenango (1623), Guatemala (Chinchilla Aguilar, 1951). Según un comunicado de la Audiencia de Guatemala de la segunda mitad del siglo XVII, el cura interino del pueblo de Chiapa fray Cosme Alonso, informaba al obispo Fermín José de Fuero que los frailes sentían inconformidad en relación a este tipo de representaciones, ya que se vinculaban a excesos y desórdenes por parte de los indios y, principalmente, a la incorporación de bailes considerados “diabólicos” por sus representaciones animales. Además, en este informe se menciona a la Danza del Tigre y el Venado (Palacios, 2010:62). En la misma época, el cronista Tomas Gage, en su viaje por Guatemala, describe una Danza donde aparecen Tigres:

Ellos tienen otra Danza muy usada, que es un tipo de cacería de algún animal salvaje que era sacrificado a sus deidades anteriormente, en la época de su paganismo; pero ahora la ofrecen al santo [adaptándola]. Esta Danza tiene mucha variedad de tonadas, con un pequeño tepanahuaztli [teponastle], y muchos caparazones de tortuga, o en lugar de ellos, con ollas cubiertas con piel que se tocan como el tepanahuaztli [teponastle], y con el sonido de las flautas. En esta Danza usan muchos gritos y ruido y llamados de uno a otro, de la forma como se hace en una obra teatral [con diálogos], alguien relata una cosa otro narra otra cosa, relacionada con la bestia que se cazarán después. Estos danzantes están todos vestidos como animales, con pieles pintadas de leones, tigres o lobos, también usan sobre la

⁵ Hermitte menciona en su estudio *Poder sobrenatural y control social en un pueblo maya contemporáneo* (1970) realizado en la comunidad tzeltal de Pinola, que los brujos más poderosos tenían como su nagual al Tigre. Entre otros autores que mencionan al Jaguar como nagual encontramos a Pedro Pitarch (1996), Calixta Guiteras (1965) y Holand (1989) entre otros.

cabeza piezas que asemejan las cabezas de esas bestias. Otros usan cabezas pintadas [tocados] de águilas o aves de rapiña, y en sus manos llevan garrotes, palos puntiagudos, espadas y hachas; con los que intentan matar a la bestia. Otros más, en lugar de cazar un animal cazan a un hombre, como los animales en estado salvaje cazan a estos y los matan. El hombre que va a ser cazado debe ser muy hábil y rápido, como uno que está en peligro de muerte, y moverse golpeando de aquí y allá para defenderse de los animales, pero al fin estos lo atrapan y lo devoran. [...] esta Danza tiene mucha acción, ya que corren alrededor de un círculo, algunas veces fuera del círculo, y brincan y golpean con las armas e instrumentos que llevan en las manos. Es una actividad muy ruda y llena de gritos ensordecedores y ruidos repugnantes, que a mi nunca me gustó. (1969: 245)

En la actualidad, algunas Danzas en las que aparece la figura del Jaguar son la Danza de “El Tecuán” o “Los Tecuanes”, distribuidas ampliamente en nuestro país en los estados de México, Puebla, Veracruz, Michoacán, Guerrero, Oaxaca y Chiapas, principalmente; mientras que su trama, música, coreografía e indumentaria puede variar regionalmente (FONADAN, 1975: 13). Estas Danzas se caracterizan por representar –alternando Danza y diálogo– la cacería de un Tigre a manos de un hacendado. Las fechas varían dependiendo de la región, en algunos lugares se ajustan al calendario agrícola, mientras que en otros se compaginan con el santoral católico (Ríos Valerio, 2017: 67). Un ejemplo de estas es la Danza de Los Tlacoleros de Guerrero, como parte de los rituales de petición de lluvia, realizada los primeros días de mayo, representando en este caso la cacería del Jaguar con elementos agrícolas. Otras Danzas asociadas a la petición de lluvia en las que aparece el personaje del Tigre son las de Acatlán y Citlala, donde se realizan peleas de personajes-Jaguar: el hecho de que se derrame sangre de los contendientes sobre la tierra reafirma el simbolismo de la fertilidad agrícola (Broda, 2001: 200-2003). En Acatlán de Osorio (Puebla), la Danza de los Tecuanes se realiza a finales de octubre y principios de noviembre, coincidiendo con la temporada de cosecha y la época de secas –aunque la actividad económica principal de este lugar no es la agricultura–. La adopción de esta Danza es reciente –principios del siglo XX– y su importancia radica en que fenómenos sociales como la precariedad, pobreza y migración que se viven en este municipio se resuelven por la vía simbólica (Ríos Valerio, 2017: 9).

Por otro lado, existe en Tabasco otra Danza donde aparecen personajes Tigres, llamada “El Pochó”, realizada en la época de Carnaval. Algo interesante es que, según Tomás Pérez Suárez (2003), los danzantes visten pieles reales de Jaguar como parte de una reapropiación, en el siglo XVIII, de la vestimenta del Dios L –el cual aparece en una de las

lápidas del Templo de la Cruz de Palenque, portando en la espalda una piel de Jaguar (período Clásico maya). Con la llegada al poder del rey Carlos III, se permitió en América la celebración del Carnaval y con ello, se produjo la reinterpretación de elementos prehispánicos que se habían prohibido en el régimen colonial. De este modo, siendo el Carnaval un tipo de celebración en la que se quebranta el orden social, sexual y político, permitió la revitalización de prácticas prohibidas; y así surgió la Danza de “El Pochó”.

Basándome en el *Catálogo de Danzas y fiestas de Chiapas* (1975), realizado por Mercedes Olivera, en dicho estado se han registrado las siguientes Danzas de Tigre: “El Baile del Tigre”, el cual se realiza en el municipio tsotsil de Zinacantán los días 20, 21 y 22 de enero frente a la iglesia de San Sebastián; la Danza de “*Tonguy-etse*” (Baile de las Fieras) en los municipios con presencia zoque como Copoya, Cerro Hueco y Tuxtla Gutiérrez; “Los Tigres” en Ocoatepec –también zoque– durante el Carnaval; la “Danza del Tigre” en Tumbalá, municipio chol, también en el tiempo de Carnaval; “El Venado”, realizada en San Fernando, municipio zoque; en el “Baile del Gigante”, en Suchiapa (pueblo de tradición chiapaneca) y Copainalá (zoque), a principios de junio; la “Danza de los Tigres, el Venado y el Gigante”, en Villa Corzo y Chapultenango, durante la fiesta de *Corpus*; los “Panzudos”, también en San Fernando; y por último, la “Danza del Calalá”, en Suchiapa –estudiada en esta tesis–, anteriormente celebrada también en Chiapa de Corzo y Acala (Olivera, 1975: 93-96). En el caso de la Danza del Calalá, esta antropóloga, al momento en que realizó su investigación, la registró como dos Danzas diferentes; y por otra parte, observó Danzas de tigres que en la actualidad ya no se ejecutan.

En la Danza del Calalá, el personaje del Tigre abre y cierra la celebración de *Corpus*. El primer día, cuando inicia el ritual, el Tigre *Nabusheli* hace su aparición antes de que salga el sol. Después de hacer una oración en la ermita del Santísimo junto al Colmenero, ambos se dirigen hacia el panteón. En esta etapa, el Tigre es el representante de las fuerzas del inframundo, es el *Misterio* encarnado, o como comentan en Suchiapa, es un *Aparecido*. Este segmento, puede también estar refiriéndose al relato del hombre que se convirtió en Jaguar que huyó a las montañas, en las cuales habitan fuerzas sagradas y sirven de portales para conectar este lado de la existencia con el otro. Pienso que si bien, el Colmenero y el Tigre provienen del mundo de los *Encantos*, ambos son *símbolos* de fertilidad, de dinamismo y de poder sagrado, se complementan mutuamente al encontrarse en la ermita –las personas de Suchiapa llaman a este acontecimiento *la topada*–, ya que el Colmenero al traer la música de

viento puede estar asociado al ámbito celeste del cosmos y el Jaguar –como vengo explicando– al ámbito terrestre. Este inicio del ritual, resuelve por la vía simbólica el choque de valencias opuestas y las integra en un orden divino inefable, que los habitantes de Suchiapa llaman “Santísimo”. Camino al panteón el Colmenero y el Tigre se detienen cada uno de los cruces de caminos, mientras el primero toca su silbato tres veces, el segundo se hinca en señal de reverencia. En Mesoamérica el cruce de caminos es un espacio liminar, donde se puede tener contacto con fuerzas del *otro lado*, los brujos usan estas intersecciones para convertirse en animales o cambiar su estado físico. Creo que el hecho de que el Tigre se incline hasta quedar con rodillas y codos sobre el piso, en cada esquina hasta, es debido a que al venir del *monte*, su cuerpo está cargado de esencia divina y necesita liberarla al estar de *este lado*. Además, pienso que es la continuación del relato del hombre que se convirtió en Tigre; ya que al venir del *otro lado*, conforme se va acercando al panteón el sol comienza a aparecer y éste va obteniendo un cuerpo humano o una envoltura propia del mundo solar, cada vez que se agazapa imita los movimientos felinos y emite un sonido de lamentación. Es importante mencionar que el recorrido de la ermita hacia el panteón se hace de poniente oriente, simulando la salida y desaparición del sol en su camino por el cielo.

Una vez reunidos todos los personajes, los Tigres se integran a la Danza, antes de llegar a la ermita para formar un círculo en el atrio, se detienen en cada esquina y se arrodillan gritando ¡Santísimo Sacramento del Altar!, mientras el Venado los flanquea golpeando su armazón. Como parte de esta secuencia performativa, los Tigres estarían reviviendo el mito de origen de la fiesta de *Corpus*. Uno de los danzantes Tigre me comentó que se ponían de rodillas en cada esquina, debido a que, como en el mito, los animales se postraron ante el gran árbol y que durante la celebración de *Corpus* en cada esquina o cruce de caminos está la presencia del Santísimo como *Aparecido*.

Al llegar a la ermita, los Tigres forman un círculo en el atrio y dentro de éste se realiza la Danza –como mencioné en el capítulo tres–. Los felinos simbolizan, en esta parte de la Danza, el estado primordial del cosmos. Al mantenerse quietos sin moverse, en contraste con el carácter lúdico de la Danza, éstos contienen el movimiento que se genera al interior de la rueda y a su vez son receptáculos de sustancia sagrada que tiene que ser proyectada a los demás personajes. Debido a esta energía generada, algunos danzantes pierden el conocimiento, las personas de Suchiapa lo dicen que “los tocó el Santísimo”.

Al finalizar el ritual, estos personajes ruedan desde la entrada hasta el final del atrio,

uno por uno, después de hacer una oración y recibir latigazos. Antes de esto, los Tigres cambian su pasividad y se convierten en fuerza activa y dinamizadora, ya que toman al los Chamulas y los llevan dentro de la ermita para ser golpeados por el látigo del Venado. Aquí el Jaguar simbolizaría a los ayudantes del sol, su valencia simbólica sería masculina, solar, dinámica y celeste, creo que como comenta Carmen Valverde “el jaguar como *símbolo*, al igual que todos los *símbolos*, no tiene un significado único, sino que conlleva en sí un gran pluralidad de sentidos, y es precisamente debido a esta multivalencia que muestra y oculta al mismo tiempo realidades contradictorias que, por tanto, requieren de una interpretación” (1996:26). Es por ello, que en esta Danza, el *símbolo* del Jaguar puede condensar distintas valencias y operar como fuerza masculina o femenina dependiendo las etapas del ritual. Como ya mencioné, al finalizar el ritual los Jaguares ruedan, la tierra cubre sus trajes. Esta acción podría significar el retorno al *mundo otro*, el volver a ese tiempo primordial y mítico. También, cuando los brujos se convierten en animales o cuando ya siendo animales vuelven a su forma humana, se tiene la creencia de que tienen que girar siete veces. Al contar las veces que rodaban en la tierra no encontré un número exacto, pero este hecho podría estar refiriéndose al relato del hombre que se convirtió en Tigre, al cual hice referencia en esta tesis, ya que en la tradición oral de Suchiapa es común escuchar que existen personas con esta facultad –brujos–, pero cuando se trata de la Danza si no se cumplen ciertas precauciones, los danzantes pueden convertirse realmente en Jaguares, perder la razón y desaparecer en la montaña –como lo que sucedió en una fiesta de *Corpus* según el relato que registré–. Por esta razón, estos personajes tienen que concluir con “la rodada”, como es nombrada por los suchiapanecos, de no ser así se corre el riesgo de no volver a ser humano nunca más. Sin embargo, lo que pude notar es que realmente hay un cambio ontológico en ellos. Por un lado, los movimientos que realizan son muy complicados, se necesita una ardua preparación no sólo física sino espiritual, los *Misterios* ejecutados a lo largo de la Danza son complicados de seguir rítmicamente por parte de éstos, y por el otro, los mismos danzantes comentan que en esos momentos no son humanos sino animales tocados por la divinidad, portadores del *Encanto*. En algunas ocasiones yo reconocí a algunos informantes representando a uno de estos personajes, y cuando me dirigía a ellos éstos no contestaban. Después uno de ellos me dijo que lo disculpara, que en esos momentos era mitad Tigre mitad hombre.

4.5. El simbolismo de la serpiente en la Danza del Calalá

Mercedes de la Garza en su libro *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, señala que la Serpiente es “el símbolo por excelencia de la energía o poder sagrado que, con la carga ambivalente de vida y muerte, bien y mal, masculino y femenino, anima las tres grandes dimensiones espacio temporales del cosmos” (2003: 311). Este animal se vincula con varias deidades a la vez, constituyendo la conjugación de los grandes contrarios de la naturaleza, que da vida al cosmos.

En relación a las Danzas donde aparece el *símbolo* de la Serpiente, existe una Danza en San Mateo del Mar, una comunidad huave del estado de Oaxaca, donde aparece un personaje-Serpiente y otro que simboliza al rayo. Para los huaves de esta comunidad la celebración de *Corpus Christi* es el eje en el cual gira todo el año ritual. En la Danza, el rayo pelea con la Serpiente, decapitándola y flechándola dando paso a la temporada de lluvia. El motivo de esta Danza es detener a la Serpiente, ya que ésta quiere alcanzar el mar y acrecentar su fuerza consiguiendo lluvias en exceso, lo cual sería perjudicial para las cosechas (Signorini, 1979). Al respecto, menciona Félix Báez-Jorge (2008: 22): “el significado subyacente al ritual alude a la dialéctica entre fuerzas opuestas y complementarias –telúricas y celestes– que regulan el ciclo de las lluvias, absolutamente vitales para la supervivencia de la precaria economía huave”.

Para interpretar el simbolismo de la Serpiente en la Danza del Calalá, representada en el personaje del Gigante, es preciso interpretar a su complemento, el Gigantillo. La Danza casi siempre incluye a los dos personajes: en un segmento de la misma, el Gigantillo combate alegóricamente contra el Gigante –representando el pasaje bíblico de David contra Goliat–; después de algunos diálogos, comienza “la batalla” en el que el Gigantillo intenta flechar al Gigante, mientras se ejecuta el *Misterio* “del remolino” quien salta sobre un solo pie cambiando súbitamente al otro y moviéndose de lado a lado. Conuerdo con Yolanda Palacios Gama (2010) en que esta representación estaría más vinculada con la que realizan los huaves en San Mateo del Mar. Si bien cambian algunos elementos, ambas Danzas se festejan en la celebración de *Corpus* y en el caso de Suchiapa las fuerzas de la naturaleza se encarnan en animales, como en el caso de Mesoamérica. Cuando llegué a Suchiapa por primera vez, un joven que toca la flauta en la Danza del Calalá, me comentó que en las montañas se podía ver a la gran serpiente hecha de nubes oscuras. Continué preguntándole sobre la importancia que tiene el *símbolo* de la serpiente para ellos y él elaboró una serie de

vínculos de este animal con la naturaleza. Me dijo que la serpiente era el rayo, el cual podía ser malo o bueno, pero que caía a la tierra y llamaba el agua que está en las montañas; también que la serpiente podía transformarse en árboles grandes que existen en el *monte* y que ésta también era un *Encanto*. Pienso que la Serpiente y su acompañante el rayo, pueden integrarse en las figuras de el Gigante-Goliat y el Gigantillo-David,⁶ sin dificultad para las personas de Suchiapa. Los personajes pueden contener ambas *imágenes*. En San Fernando, lugar zoque de Chiapas, esta Danza aparece en la época de Carnaval. Cuando fui a presenciarla, la temática no era la bíblica, sino la agrícola. Los espectadores decían que el pequeño hombre rayo era el nagual más poderoso y que éste, al ser parte del mismo mundo que la serpiente, podía controlarla y calmar su poder sin detener a las lluvias en su totalidad, sino haciendo un equilibrio, al cual se referían con una expresión así: “ni muy muy ni tan tan”.

Por otra parte, dentro de la Danza del Calalá, los Chamulas obtienen animales del monte, los cuales están tocados por este numen, por tanto tienen la esencia divina del Santísimo; por eso, no se pueden comer después del ritual dancístico. También en la recolección de las flores usadas en la semana de *Corpus*, hay cierta mediación con las fuerzas del *monte*. En Suchiapa, lo que pude notar fue que esta relación recíproca entre el Santísimo y los habitantes se establece en la ermita del Santísimo, este lugar significaría una extensión de sus dominios.

⁶ La representación del rayo como un niño está presente en algunas comunidades de Chiapas, como por ejemplo entre los zoques para quienes los rayos llamados “*moyó*”–también bolas de fuego– lucen como niños de diez años (Cordry y Cordry, 1988: 92-93); mientras que entre los tsotsiles de Venustiano Carranza, el Rayo es considerado uno de los dueños del cerro y tiene forma de niño (Díaz de Salas, 1963: 259).

Conclusiones

EL SIMBOLISMO EN LA DANZA DEL CALALÁ

En esta tesis me propuse, como objetivo general, tratar de entender e interpretar cuál es el sentido que tiene la Danza del Calalá para los habitantes de Suchiapa. Como primer paso, traté de investigar todo lo que se ha escrito sobre el pueblo de Suchiapa y sobre esta Danza en particular, siguiendo la recomendación del análisis *pre iconográfico* de Erwin Panofsky (1979) para el estudio de las imágenes. Así mismo, intenté resaltar a lo largo de esta tesis la importancia de las sensaciones y emociones que se generan en la acción dancística ejecutada por los participantes, el relato mítico que la sustenta y el ritual como parte de ésta. Realicé mi etnografía de la Danza a partir de la observación sistemática y participante, la descripción a profundidad, las entrevistas directivas y no directivas y los recorridos por los lugares de interacción social. Llegar a entender el *sentido* de la Danza fue un objetivo bastante ambicioso, teniendo en cuenta que realicé trabajo de campo en Suchiapa de manera intermitente. La experiencia etnográfica me hizo cuestionar el marco teórico inicial (positivista), ya que la Danza no sólo involucra una elaboración racional sino también emotiva y afectiva. Por otro lado, la importancia del registro etnográfico sobre esta Danza reside en los datos registrados en la actualidad –realidad que puede cambiar en unos años– los cuales serán útiles tanto para trabajos personales futuros como para otras personas interesadas en el tema. Cabe señalar que el análisis simbólico realizado no pretende agotarse en esta tesis –lo cual sería imposible–, dado que a lo largo de la misma se generaron más preguntas, las cuales deberán ser ampliadas en interpretaciones posteriores.

La noción de *símbolo* propuesta por Gilbert Durand me sirvió para tratar de entender el significado de la Danza del Calalá, debido a que ésta es una expresión simbólica en gestos, un lenguaje no verbal y un medio de comunicación con fuerzas sagradas que no puede ser acotada empíricamente, ni presentada de una forma perceptual y objetiva. A través de los *símbolos*, los habitantes de Suchiapa acceden y hacen consciente el mundo sobrenatural; es decir, en el momento particular de la Danza, se incorpora a la experiencia cotidiana una realidad sagrada. En el ritual de la Danza se tratan y se explican temas como el ciclo de la vida y la muerte, la regeneración vegetal, el movimiento de los astros, el origen del cosmos y el contacto con fuerzas de la naturaleza, todas estas cuestiones consideradas vitales para la existencia humana. Estos temas no tienen un referente específico, ya que su significado incierto necesita estar en constante reconstrucción a lo largo de la experiencia, y es por ello que para entenderlos no basta con sólo conceptualizarlos, sino que también hay que vivirlos.

Por lo tanto, la Danza opera como un complejo de *símbolos* que en su interacción reafirman el *sentido* sobre la existencia de los habitantes de Suchiapa, el cual está en constante construcción por medio de la *redundancia* y la repetición acumulada de los *símbolos* expresados en el Santísimo, los animales, sus movimientos, la música, el mito. Es decir, estos *símbolos* son una unidad.

El Santísimo es el *símbolo* por excelencia de lo sagrado para los suchiapanecos, con éste se refieren a lo sobrenatural, a lo invisible. Este *símbolo* tiene muchos significados y valencias contradictorias (malo, bueno, luz, oscuridad, etcétera), además de ser omnipresente: es el Señor del Monte y de los animales, fuerza de la naturaleza, potencia creadora y regeneradora del cosmos y de la comunidad. Con frecuencia, los habitantes de Suchiapa me comentaban que las palabras se quedan cortas para describirlo y también, que al nombrarlo, lo invocaban. Los animales simbolizados en esta Danza, como expliqué en el capítulo cuatro, representan fuerzas de la naturaleza las cuales pueden integrar valencias contradictorias y cambiar radicalmente de una a la otra, dependiendo la ocasión.

Por otro lado, los movimientos que realizan los danzantes, los conectan con el ámbito sagrado al tener un cambio ontológico y acercarse a la esencia del animal, imitando sus movimientos. Así, los danzantes pueden alcanzar niveles extáticos que les permiten transitar de un ámbito cósmico al otro. En mi observación participante, registré algunos episodios donde los danzantes sufrían desmayos o pérdida de la conciencia por el esfuerzo físico, y como ellos mismos me comentaron, por el “tocamiento del Santísimo”. Días después de la fiesta de *Corpus*, me encontré con un joven de aproximadamente dieciséis años que había sufrido este acontecimiento. El joven me contó que en ese momento percibió la muerte y sintió que su espíritu dejaba su cuerpo, tomando el camino hacia el *monte* –donde habitan los *Encantos*–. Me confesó que al principio le dio miedo, pero al sentirse invadido por la energía del Santísimo se tranquilizó y se dejó llevar. Cuando le pregunté qué forma tenía en ese momento, el Danzante me respondió que tenía forma de Tigre; y agregó que cuando mueres Danzando, te conviertes en el animal que imitas regresando al *monte*; es decir, donde también regresan los espíritus de los hombres. Esta transformación entre humano y animal es desarrollada por Mercedes de la Garza (2012) en relación a los chamanes entre grupos mayas y nahuas. La autora menciona cuáles son las vías para que se lleve a cabo dicha “transmutación”, entre las cuales menciona las piruetas y acrobacias –representadas en vasijas, relieves, esculturas y códices de la época prehispánica en el área maya–, resaltando el movimiento corporal como generador del “cambio”. También existen referencias escritas de

la época colonial en las que se expresa que “los chamanes daban vueltas o brincos para transmutarse en animales o trasladarse a otros espacios”, mientras que entre los mayas yucatecos actuales, la transformación del brujo en animal se logra mediante el ritual mágico de las acrobacias (Garza, *op.cit.*: 151-153). Si bien esta autora no hace una mención directa de la Danza, lo que aquí me interesa es que resalta el hecho de que los movimientos corporales son medios para alcanzar un estado extático y una comunicación con lo sagrado, como pude observar en el caso de la Danza del Calalá. En ella, son los movimientos de los cuerpos de los danzantes fusionados con la música los que logran entablar una comunicación con fuerzas sagradas, encarnadas en una animalidad que les permite comunicarse con el Santísimo y experimentar lo sagrado. De este modo, se expresan los designios de la comunidad, así como también se agradece y pide por su supervivencia. En este sentido, el Danzante es un *médium* por el cual se relacionan ambos mundos: el cotidiano y el sagrado que lo envuelve.

Esta Danza establece, por un lado, relaciones de reciprocidad entre los miembros de la comunidad (en la organización de la fiesta), y por el otro, entre ésta y la energía sagrada del *monte* (El Santísimo). En el mundo mesoamericano, “la ley de la reciprocidad se impone sobre todo lo existente. [...] el cosmos se convierte en un sistema en el cual los seres sobrenaturales, los humanos, los animales, los ancestros y los lugares geográficos interactúan recíprocamente para mantener el equilibrio de la naturaleza” (López Austin y López Luján, 2017: 178). La ofrenda más fastuosa para este numen es la Danza, y en este sentido, “el establecimiento de una reciprocidad privilegiada por los dioses y el conocimiento de lo oculto le significan facultades que lo hacen no sólo partícipe, sino responsable de los procesos cósmicos (*idem*). Por lo tanto, la Danza regenera los ciclos temporales y espaciales, hace que las fuerzas de la naturaleza como el sol, el rayo y la lluvia fertilicen la tierra para el alimento de los humanos. El día jueves de *Corpus Christi*, los habitantes de Suchiapa tienen la certeza de que si no llueve, el ritual dancístico no se llevó a cabo de la manera dictada por los antepasados, lo cual causa desastres de todo tipo –ambientales, sociales, económicos y cósmicos– .

Esta Danza se celebra en la transición de secas a lluvias, durante un período canicular, en el cual el sol está en su mayor intensidad. Como expliqué, el simbolismo de los animales representados en la Danza, se asocian a fuerzas de la naturaleza, valencias del cosmos (femenino-masculino, terrestre-celeste, luz-oscuridad, frío-caliente, etcétera) y a las deidades, espíritus y númenes del mundo sagrado. Por lo tanto, es posible proponer que si bien en la actualidad, la agricultura no es el medio de subsistencia principal en la comunidad de

Suchiapa, existe en el *imaginario* de sus habitantes un *sentido* articulado por *símbolos* propios de una cosmovisión mesoamericana, que con el paso del tiempo se ha reconfigurado. Este simbolismo guarda un fuerte vínculo con la sacralidad de las fuerzas naturales y es expresado a través de la Danza, el mito y el rito configurando un complejo simbólico (Santísimo-sol-montaña-lluvia-cielo-inframundo-animales), por el cual los danzantes dotan de *sentido* trascendente a la existencia del Ser.

En esta tesis, intenté resaltar la importancia que tiene la concepción de *homo symbolicus o religiosus* para los estudios antropológicos. La “ciencia del imaginario” desarrollada por Gilbert Durand, al no separar *razón e imaginación* y entenderlos como ámbitos entrelazados que constituyen al ser humano, nos abre una puerta para tratar de entender cómo las culturas con tradición mesoamericana interpretan, a partir de su *imaginario*, su realidad. El *mito*, el *rito* y el *ícono* han sido formas simbólicas olvidadas por el pensamiento tecno-científico y racional-instrumental propio de la modernidad en este sistema capitalista. En la actualidad, el proceso *desimbolizador* se da a partir de un bombardeo mediático e ideologías hegemónicas –autoritarias y totalitarias– propias de la modernidad, atentando contra la capacidad *imaginante* y creativa del ser humano y el medio natural y social que lo envuelve. Expresiones como la Danza del Calalá, nos demuestra que hasta el día de hoy existen formas que contradicen lo dictado por las lógicas de dominación imperantes – el progreso, la globalización, el neoliberalismo, el capitalismo–, son también formas de resistencia y de adaptación a las condiciones de explotación que vivimos hoy en día. El hecho de que esta Danza se celebre en contextos de precariedad económica y material, nos habla del *sentido* cósmico, social, cultural y político que tiene para sus habitantes. En el ritual dancístico la organización comunitaria y sus lazos se fortalecen, en ese momento los grupos antagónicos –ya sea por ideología, religión o clase social– se unen para llevar a cabo la ofrenda al Santísimo. Por tanto, el estudio de esta Danza desde los estudios de lo *imaginarios*, en mi caso, ha sido un compromiso ético para tratar de entender la realidad de forma crítica.

Este trabajo, a mi parecer, deja más preguntas que respuestas. Mi intención no es aislar a mi objeto de estudio en el *relativismo cultural* extremo y tampoco en una generalización de universales en búsqueda de “La verdad”. Lo que me he propuesto es un estudio a partir de la comparación y relación con otras Danzas desde distintas perspectivas (histórica, antropológica, artística y filosófica). Espero que esta tesis sea un referente etnográfico y una invitación a proseguir el análisis hermenéutico o simbólico-antropológico en futuras investigaciones. Llama mi atención la similitud simbólica que existe en la Depresión Central

de Chiapas y con las regiones contiguas, ya que a lo largo de este estudio encontré referencias etnográficas de grupos zoques, tsotsiles, choles y tseltales en las cuales aparecen elementos dancísticos en común que sería bueno abordar en futuros estudios. También, creo que en estudios posteriores es preciso ahondar en otros *símbolos* y aspectos registrados a lo largo de este trabajo, en la relación entre montaña-noche-árbol-cruz-sol-nacimiento/origen-música, la organización de las cofradías, y la relación de personajes como el Gigante y el Gigantillo con David/Goliat en la tradición cristiana y la serpiente/rayo en la tradición mesoamericana. Lo que pude registrar, a lo largo de la danza, me indicó que varios aspectos de ésta responden a una lógica mesoamericana de pensamiento, a una raigambre (núcleo duro) en que continúa modelando e infiriendo en la vida de los habitantes de esta comunidad de la Depresión Central. El significado de muchos personajes, los instrumentos, los mitos que le dan sustento a la Danza y las formas de entender el tiempo y el espacio son algunos de los aspectos que me hacen reflexionar sobre esta fuerte resistencia y adaptación que este pueblo vive. Tengo que mencionar, que por una cuestión de acotación, no alcancé a desarrollar aspectos que envuelven a la totalidad del ritual dancístico. Sin embargo, este intento de dar cuenta de una parte de un fenómeno tan amplio, como lo es el de la Danza, me abre la posibilidad de replantearme este análisis. Reconozco que existen, sólo en Mesoamérica, muchas corrientes teóricas para abordar e intentar comprender la Danza, que, debido a una cuestión de tiempo no pude revisarlas como me hubiera gustado. Espero que mi aporte, desde el simbolismo, pueda dar cuenta –aunque sea de una pequeña parte– de este maravilloso ritual que me sorprendió. La Danza, siendo esta un baluarte de la cosmovisión mesoamericana, pudo adaptarse a la situación colonial y moderna. Es lenguaje vivo que expresa *sentidos*; que el habla no puede expresar, se reconfigura y a su vez es una actividad para entablar relación con los que ya no están y con los que siempre han estado.

ÍNDICE DE MAPAS, CUADROS E IMÁGENES

- Cuadro 1. Los modos de conocimiento indirecto, según Durand/ 15
Cuadro 2. Trayecto antropológico, según Solares/ 16
Mapa 1. Regiones y subregiones socioculturales de Chiapas/ 24
Mapa 2. Pueblos del Área chiapaneca/ 25
Mapa 3. Ubicación del pueblo de Suchiapa, Chiapas/ 25
Mapa 4. Plano de la cabecera municipal de Suchiapa, Chiapas/ 26
Imagen 1. Piel, cabeza y cuernos de venado que conforman el traje del Danzante Venado/ 49
Imagen 2. Penacho del Danzante Gigante/ 49
Imagen 3. Indumentaria del Danzante Tigre/ 50
Imagen 4. Danzante Gigante/ 51
Imagen 5. Chamulas/ 52
Imagen 6. Gigantillo preparándose para enfrentarse al Gigante/ 53
Imagen 7. Gigantillo/ 53
Imagen 8. Edificio de la Cofradía del Santísimo Sacramento del Altar/ 57
Imagen 9. Venado Danzando mientras los músicos interpretan el son del Misterio/ 65
Imagen 10. Danza representando la lucha entre el Gigante y el Venado/66
Imagen 11. Danzantes Tigres imitando los movimientos del animal/ 70
Imagen 12. Tigre rezando frente al altar de la Ermita del Santísimo Sacramento/ 76
Imagen 13. Tigre danzando en la puerta de la Ermita/ 76
Imagen 14. Danza y música llegando a la velada del Vicario/ 80
Imagen 15. Secuencia de la Danza del Gigante/ 85 y 86
Imagen 16. Danza de Tigres/ 87
Imagen 17. Procesión del Santísimo Sacramento del Altar/ 87
Imagen 18. Combate de Chamulas contra la Serpiente/ 88
Imagen 19. Chamula tomando la miel del hocico del Venado/ 88
Imagen 20. Venado guiando a los Jaguares y marcando la salida del sol/ 98
Imagen 21. Visita de la Danza y la música a la casa de un creyente/ 99

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Báez-Jorge, Félix, 2008. *Entre los naguales y los santos*. Xalapa, Veracruz: Biblioteca Universidad Veracruzana.
- Becerra, Marcos, 1937. “Los Chiapanecas (Vocabulario chiapaneca-castellano y castellano-chiapaneca)”, en *Investigaciones lingüísticas*, Tomo IV, (3-4): 214-253, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bricker, Victoria, 1989. *El Cristo Indígena, el rey nativo: el sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Broda, Johanna, 2003. “La ritualidad mesoamericana y los procesos de sincretismo y reelaboración simbólica después de la Conquista”, *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y letras*, (2): 14-27.
- Cañas Domínguez, Manuel de J., 2001. *El sacrificio colectivo de los indios chiapanecas. ¿Un mito de identidad en el imaginario regional?*, México: Universidad Pedagógica Nacional (Colección Variaciones 3).
- Cordry, Donald y Dorothy Cordry, 1988. *Trajes y tejidos de los indios zoques de Chiapas, México*, México: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Corzo Espinosa, C., 1976. *Toponimia Chiapaneca o jardín de los Nombres Geográficos de Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Cuesta Grajales, Cicerón, 1978. *Fiesta de San Sebastián, Chiapa de corzo*, México D.F: Impresos Mendoza.
- Chávez Gómez, José, 2012. *Los significados del Venado sol en la Cosmovisión Maya. Un atisbo a la mitología y a la historia oral mayance*, México: Editorial académica española.
- Dehouve, Danièle, 2008. “El venado, el maíz y el sacrificado”, en *Diario de Campo*, mayo-junio, pp. 1-39, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (Cuadernos de Etnología 4).
- De Vos, Jan, 1985. *La batalla del sumidero. Antología de Documentos relativos a la rebelión de los chiapanecas*, México: Katún.
- , 2010. *Vienen de lejos los torrentes: una historia de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas.
- Del Carpio-Penagos, Carlos y Juan Álvarez Vázquez, 2014. “Vocabulario en lengua chiapaneca de fines del siglo XVIII”, *Liminar Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. XII (1): 212-230.
- Díaz del Castillo, Bernal, 1980. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, duodécima edición. México, D.F.: Editorial Porrúa.

- Díaz de Salas, Marcelo, 1963. "Notas sobre la visión del mundo entre los tzotziles de Venustiano Carranza, Chiapas", *La palabra y el hombre*, (26): 253, 267.
- Durand, Gilbert, 1981. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. España: Taurus.
- , 1968. *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Duch, Lluís, 2001. *Antropología de la religión*. Barcelona: Herder.
- Eliade, Mircea, 1998. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- , 2001. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repeticiones*, Buenos Aires: Emecé.
- FONADAN, 1974. *Catálogo nacional de Danzas. Las Danzas y fiestas de Chiapas*, Vol.1, México, D.F.: Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana.
- FONADAN, 1975. *La Danza del Tecuán*, México, D.F.: Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana.
- Gage, Thomas, 1982. *Nuevo reconocimiento de las Indias Occidentales*. México: Secretaría de Educación Pública, Fondo de Cultura Económica.
- Garza, Mercedes de la, 1993. "¿Cómo abordar el estudio de las religiones mesoamericanas?", *La historia hoy*, pp. 113-121, Memoria del Coloquio, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- , 2003. *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, México D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Mayas.
- , 2012. Sueño y éxtasis. *Visión chamánica de los mayas y de los nahuas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica.
- Geertz, Clifford, 1995. *La interpretación de las culturas*. México, D.F.: Gedisa.
- Grajales, María Elena, 1980. *Guía Artística del Estado de Chiapas*. Tesis de Licenciatura en Historia de Arte, México: Universidad Iberoamericana.
- Guzmán, E., 1994 [1933]. "Caracteres esenciales del arte prehispánico", *Lecturas históricas mexicanas*, Tomo III, pp. 655- 663, Ernesto De la Torre Villar (notas, prefacio, selección). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Hauseman, Michael y Carlo, Severi, 1998. *Naven or the other self: a relational approach to ritual action*. Leiden: Brill.
- Lavaniegos, Manuel, 2016. *Horizontes Contemporáneos de la hermenéutica de la religión*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Leach, Edmund R., 1966. "Ritualization in Man in Relation to the Conceptual and Social Development", *Philosophical Transactions of the Royal Society of London Series B, Biological Sciences*, vol. 251 (772): 403-408.

- Lee, Thomas, 1996. “Una exploración de El Cañón del Sumidero. Informe de la segunda expedición realizada a través de El Cañón del Sumidero, sobre el río Grijalva, Chiapas. México”, *Anuario 1995*, Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas, Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas.
- López Austin, Alfredo, 1995. “Tras un método de estudio comparativo entre las cosmovisiones mesoamericana y andina a partir de sus mitologías”, *Anales de Antropología*, (32): 209-240.
- , 1996. “La cosmovisión mesoamericana”. *Temas mesoamericanos*, pp. 471-507, Sonia Lombardo y Enrique Nalda (coords.), México D.F: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- , 2001. “El núcleo duro, La cosmovisión y tradición mesoamericana”, *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (coord.), México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica.
- , 2006. *Los Mitos del Tlacuache*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas
- , 2007. “Las razones del mito. La cosmovisión mesoamericana”, *Dioses del Norte y Dioses del Sur*, pp. 15-144, Alfredo López Austin y Luis Millones, México: Ediciones Era.
- , 2016. “La cosmovisión de la tradición mesoamericana”, *Arqueología Mexicana*, número especial 68.
- López Austin, A. y López Luján, L, 2017. *Monte sagrado-Templo mayor: el cerro y la pirámide en la tradición religiosa mesoamericana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- Lowe, Gareth, 1962. “Algunos Resultados de la Temporada de Campo 1961 en Chiapa de Corzo, Chiapas”, *Estudios de cultura Maya*, (2): 185-196.
- Lowe, Lynne, 2012. “Chiapa de Corzo y su arqueología a la luz de las investigaciones actuales”, *XXV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala* [2011], pp. 275- 282, B. Arroyo, L. Paiz y H. Mejía (eds.), Guatemala: Instituto de Antropología e Historia, Asociación Tikal.
- Manguen, Juan Jaime y Montesinos, E., s.f. *Los Chiapanecas, guerreros de la historia, pobladores de Suchiapa*. México: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Montoliú, María, 1976. “Algunos aspectos del venado en la religión maya de Yucatán”, *Estudios de Cultura Maya*, Vol. 10, pp.149-172, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.
- Navarrete, Carlos, 1966. “The Chiapanec History and Culture”, *Paper of the New World Archeological Foundation*, N° 21, Publicación 16, Utah: Brigham Young University.
- , 1971. “Prohibición de la Danza del tigre en Tamulte, Tabasco en 1631”, en *Tlalocan*, Vol. VI (4): 374-376.

—————, 1974. “La Religión de los Antiguos Chiapanecas, México”, *Anales de Antropología*, Vol. XI, pp. 19-52.

Nigenda Fernández, Nereo, 2005. *Parachicos Tradición ¡viva!* E.U.A.: Libros Latinos.

Obara-Saeki, Tadashi, 2010. *Ladinización sin mestizaje: historia demográfica del Área Chiapaneca 1748-1813*. Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas.

Olivera, Mercedes, 1974. *Las Danzas y fiestas de Chiapas. Catálogo Nacional de Danzas*. Vol. I, México D.F.: Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana.

Ortiz-Osés, Andrés y Patxi Lanceros (dir.), 2001. *Diccionario interdisciplinar de Hermenéutica*, tercera edición, Bilbao: Universidad de Deusto.

Palacios, Yolanda, 2010. *El Santísimo como Encanto. Vivencias religiosas en torno a un ritual en Suchiapa*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas.

—————, 2015. *Niluyarilo: Espíritu de Niño en la Flor. Paisaje y Memoria ritual en el viaje de los Floreros en Chiapa de Corzo*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales y Humanísticas, San Cristóbal de Las Casas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica.

Palomo Infante, María Dolores, 2009. *Juntos y congregados. Historia de las cofradías en los pueblos de indios tzotziles y tzeltales de Chiapas (siglos XVI al XIX)*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Panofsky, Erwin, 1979. *El significado de las Artes visuales*. Traducción de Nicanor Ancochea. Madrid: Alianza Foma.

Pérez Suárez, Tomás, 2003. “El pochó: una Danza de Carnavla en Tenosique, Tabasco”, en *Arqueología Mexicana*, mayo-junio, (61): 62-67.

Pitarch, Pedro, 2006. *Ch’ulel: una etnografía de las almas tzeltales*, México: FCE.

—————, 2013. *La cara oculta del pliegue. Antropología indígena*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Artes de México.

Pineda, Juan de, 1925. “Descripción de la Provincia de Guatemala: año de 1549”, *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia*, año I, Tomo I, (4): 327-363.

Pineda del Valle, César, 1999. *La fiesta de enero en Chiapa de Corzo*. Chiapas: Edysis.

Piña Chan, R, 1967. Chiapas. *Atlas arqueológico de la república mexicana*. T. 3, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Remesal, Antonio de, 1619. *Historia de la Provincia de S. Vicente de Chiapa y Guatemala de la Orden de Nuestro Glorioso Padre Sancto Domingo. Escribese juntamente los principios de la demás provincias de esta Religión de las indias Occidentales y lo Secular de la Gobernación de Guatemala*. [en línea]. Disponible en: www.archive.org [10 de febrero de 2017].

- Ríos Valerio, Wendolín, 2017. *Imaginarios culturales. Análisis de la interacción social y simbólica en la Danza de Tecuanes*. Tesis para obtener el Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ruiz Muñoz, Mauricio, 2017. *Los caminos de la Hermenéutica en México*. México: Editorial Itaca.
- Ruz, Mario H, 1995. “Memorias del Río Grande”, *Chiapas: Los Rumbos de Otra Historia* pp.43-70, Juan Pedro Viqueira y Mario Humberto Ruz (eds.), México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ruz, Mario Humberto y Claudia Báez, 2003. *Las lenguas del Chiapas colonial. Manuscritos Vol. 3: Lengua chiapaneca*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Mayas.
- Sanabria, Erick 2015. *La reconfiguración simbólica del Parachico y sus procesos de mercantilización en Chiapa de Corzo, Chiapas*. Tesis de licenciatura en Antropología Social, Universidad Autónoma de Chiapas, inédito.
- Schwarz, Fernando, 2008. *Mitos, ritos y símbolos. Antropología de lo sagrado*, Buenos Aires: Biblos.
- Serafín Espíndola, Andrés, 2008. *El mundo al revés: análisis simbólico de la fiesta de enero en Chiapa de Corzo. Un acercamiento video-documental*. Tesis de Licenciatura en Sociología, México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Signorini, Ítalo, 1979. *Los huaves de San Mateo del Mar*. México: INI.
- Stein, María, 1990. *Ponte a bailar, tú que reinas*. México: Editorial Joaquín Mortiz, Grupo Editorial Planeta.
- Solares, Blanca y María del Carmen Valverde, 2005. “Presentación”, *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*, pp. 9-13, Blanca Solares y María del Carmen Valverde (eds), México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias.
- Solares Altamirano, Blanca, 2011. “Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Vol. LVI (211): 13-24, México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- , 2018, Gilbert Durand, escritos musicales. La estructura musical de lo imaginario. México: Anthropos, Siglo XXI.
- Thomas, Norman D., 1974. *Envidia, brujería y organización ceremonial. Un pueblo zoque*. México D.F.: Secretaria de Educación Pública.
- Turner, Víctor, 1980. *La selva de los símbolos: aspectos del ritual Ndembu*. México D.F.: Siglo XXI.

- Valverde, María del Carmen, 1992. *Chiapa de Corzo. Épocas Prehispánica y Colonial*. Chiapas: Gobierno del Estado de Chiapas.
- , 1996. “Jaguar y chamán entre los mayas”, *Alteridades*, Vol. 6 (12): 27-31.
- , 2004. *Balam. El Jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Villa Rojas, Alfonso *et al.*, 1990. *Los zoques de Chiapas*. Colección Presencias, México: Instituto Nacional Indigenista, Secretaría de Educación Pública, CONACULTA.
- Viqueira, Juan Pedro, 1995. “Chiapas y sus regiones”, *Chiapas: Los Rumbos de Otra Historia*, pp.19-40, Juan Pedro Viqueira y Mario Humberto Ruz (eds.), México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México,
- , 2012. “Ladinización y reindianización en la historia de Chiapas”, *Encrucijadas chiapanecas. Economía, religión e identidades*, pp. 261-285 México: El Colegio de México, Tusquets.
- Ximénez, Francisco, 1999. *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la Orden de los Predicadores*, tercera edición, Tomo I, Libros I y II, Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.
- Vassallo, Miguel Mauricio (2016). “Evanescencias en las traducciones del *Chilam Balam* de Chumayel: el maíz y el frijol del sur, los ibes del oriente y el pozol ritual”, *Estudios de Cultura Maya*, Volumen XL (VII): 119-150, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones Filosóficas, Centro de Estudios Mayas.
- Warman, Arturo, 1972. *La Danza de moros y cristianos*. México: Secretaría de Educación Pública.