

2010

ANALES DE ANTROPOLOGÍA

Volumen 44

ISSN 0185-1225



DANZAS CIRCULARES, FIGURAS ESPIROIDEAS Y PREDOMINANCIA DEL PATRÓN LEVÓGIRO ENTRE LOS RARÁMURI¹

Carlo Bonfiglioli

Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM

Resumen: Para los rarámuri² de la sierra Madre Occidental de México, una parte importante de la relación cuerpo-cosmología puede apreciarse en los rituales dancísticos a través del análisis de uno de los patrones más utilizados: las coreografías espiroideas y, dentro de ellas, la predominancia del sentido levógiro sobre el patrón dextrógiro. Esto deriva, en la propuesta del autor, de la importancia atribuida a la comunicación de los polos cósmicos, al simbolismo de los caminos solares, de las fuerzas vitales y, en particular, al simbolismo de las fuerzas ascendientes.

Palabras clave: cuerpo; danza; cosmología; rarámuri; ritual.

Abstract: Among the Rarámuri (Tarahumaras) a significant part of the body-cosmology relationship can be seen within the ritual dances through the analysis of one of the most used patterns: the spiral-like choreographies and, within them, the predominant levogyrous or counterclockwise direction over the dextrogyrous or clockwise. According to the author, this is the result from the importance given to the communication between the cosmic poles, the paths' symbolism, the vital forces and, in particular, to the ascending forces' symbolism.

Keywords: body; dance; cosmology; Rarámuri; ritual.

Pese a los cambios culturales sufridos en este último siglo y en estas últimas décadas en particular, los rituales dancísticos de los rarámuri están impregnados de simbolismo solar. Las trayectorias circulares y los desplazamientos sobre el eje este-oeste son quizás lo más significativo de este simbolismo. Pero circulares no

¹ Este artículo ha sido elaborado con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT, proyecto U40611-S) y del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica de la Universidad Nacional Autónoma de México (PAPIIT, proyecto IN308602). Agradezco mucho los comentarios que Isabel Martínez ha hecho a una versión anterior de este texto.

² Rarámuri es el sinónimo (indígena) del término tarahumara. El primero es el endo-etnónimo; el segundo, un exo-etnónimo. Los datos que sustentan este análisis fueron recopilados por quien escribe en la región del Alto Río Concho entre los años 1987-2006.

son sólo las trayectorias o la forma de los astros mayores sino también la forma de la superficie terrestre –“redonda como una tortilla o un tambor” (González 1987: 403), “una rueda muy grande [...] que se mueve muy lentamente; [encima de la cual] está Dios dándole fuerza” (Mondragón *et al.* 1995: 15)–. Circulares son también los actos relacionados con la creación de esta última, cuando, por ejemplo, “Dios hizo [el Sol] en un lugar donde había agua en círculo” (*ibid.*: 29) o cuando, al crearse la tierra “los tarahumaras se pusieron de acuerdo para bailar *yúmare*, pascal y matachín. Bailaron en la cumbre del cerro más alto *alrededor de una cruz*.³ Un tarahumara pensó que (de esta manera) sí se macizaría la tierra. Bailaron siete personas, entre ellos unos niños y así se hizo fuerte la tierra” (*ibid.*: 15).⁴

Leroi-Gourhan (1971 [1966-67]: 315) relaciona los patrones circulares con la percepción del espacio de los pueblos agricultores, quienes “construyen el mundo en círculos concéntricos alrededor de su granero”. La danza mencionada líneas arriba sería un ejemplo literal al respecto: alrededor de la cruz, con su simbología humana (Gardea y Chávez 1998: 57) y cósmica⁵, se va formando la tierra, redonda como una tortilla. Pero hay un segmento de esta danza que remite a otros dos aspectos de la cosmogonía rarámuri: uno de ellos explicitado en el mito (*ibid.*: 16-23), otro implicado por un contexto más amplio que abrevia en una tradición mesoamericana, tradición de la cual no se puede decir que los rarámuri son parte plena, pero sí interlocutores y sujetos de intercambio. Con respecto del primero hay que rescatar lo siguiente.

Después de describir dos épocas previas a la actual en la que, debido a sus transgresiones al orden divino, los humanos fueron castigados por *Onorúame* (el-que-es-padre), primero por medio del agua (la subida de las aguas), luego por el calor (el sol bajó y los quemó), el relato en cuestión hace referencia a una tercera época en la que los sobrevivientes incurrieron en otro tipo de transgresión, la última y quizás la más grave: la falta de reciprocidad con el dador de la vida. Dice textualmente el mito (en la traducción no siempre perfecta de sus autores):

En ese tiempo fue que Onorúame les dio a la gente los animales, chivas, reses, etcétera, para que bailaran *yúmarí* y ya no se comieran a sus hermanos. Así les dijo a los pocos que quedaron y así fue como nació la danza del *yúmarí* o *tutuburi*, por mandato del Onorúame.

³ La cursiva es nuestra.

⁴ Otros relatos sólo hablan de *tutuguri-yúmarí*.

⁵ “La cruz significa el hombre, el humano, con los brazos abiertos en cruz, con la espalda mirando hacia el oriente que es por donde sale el sol. El brazo izquierdo apunta hacia el sur y el brazo derecho hacia el norte, los pies hacia el centro de la tierra, de tal manera que el *wikara’amecantador*, y la gente que participa en la danza, quedan de frente a la salida del sol, su brazo derecho al sur y su brazo izquierdo al norte, esto es la cruz rarámuri” (narrador: Erasmo Palma, Norogachi).

[...] La tercera época hubo un eclipse. No hubiera nacido el sol si los rarámuri de ese tiempo no actúan de inmediato, pues ese día murió el Sol.⁶ La gente corría porque todo estaba oscuro, los animales estaban espantados, entonces los ancianos aconsejaron lo que se debería de hacer para que naciera de vuelta el Sol. Se fueron [*sic*] a la cima de un cerro alto, con agua caliente y lo ofrecieron a los cuatro puntos cardinales, acordándose por cuál lado surgía el sol, mientras que los que estaban en la comunidad corrieron con antorchas a buscar a las vacas para el sacrificio del sol.

Había un toro muy grande que había venido al mundo a comer gente por mandato de Onorúame, fue a este al que primero sacrificaron. Luego cantaron y bailaron el yúmari y ofrecieron la carne de las reses y con el día salió el Sol.

La tierra se había salvado, había luz de vuelta. Este fue el último castigo que mandó Onorúame a los rarámuri por no hacer caso de bailar el yúmari. Desde entonces siempre bailamos, porque si no lo hacemos se vuelve a apagar el sol y se acaba el mundo. Ahora sí ha aguantado porque sí hemos seguido bailando (narrador: Felipe Ramiro, de Riwirichi).

En otro artículo (Bonfiglioli 2008a) he analizado más en detalle la relación entre la danza (en su variante oriental) y el mito de creación (también en su variante oriental). Esta relación es tan estrecha que, por lo menos una parte del relato verbal, parece ser una perfecta exégesis nativa del agenciamiento ritual al cual refiere.

Con respecto de a esta danza, varios autores (Pintado 2005; Garrido 2006) han sostenido que se trata de un ritual petitorio, conducido por un cantador y bailado por un número variable de hombres y mujeres, que se realiza (por lo menos en la región donde trabajo) por instrucción divina comunicada a algún chamán de la comunidad a través de los sueños. Concuerdo, desde luego, en el carácter petitorio de la danza (Bonfiglioli 1995); no obstante, lo que he sostenido en ese artículo es que la petición sólo puede entenderse en el contexto más amplio de la reciprocidad alimenticia con el Onorúame. Una parte de los alimentos recibidos deben ser devueltos haciendo posible, con este acto, la petición. En efecto, lo que funge como común denominador de todo yúmari es el sacrificio de animales a las divinidades creadoras: Dios y su esposa, la Virgen, equivalentes semánticos del Sol y la Luna. Este sacrificio-ofrenda es lo que perpetúa la relación de mutua dependencia entre humanos y dadores de la vida: si quieren seguir viviendo, los primeros deben continuar alimentando a los segundos con las fuerzas vitales quitadas a unos terceros, las bestias, sustitutos de los primeros. Obligados a devolver los alimentos que recibieron en los tiempos primigenios, los humanos renuevan la vigencia de un pacto cuya disolución equivaldría a la muerte. En este contexto la danza, también sacrificio corporal por la energía gastada en la repetición

⁶ El texto en rarámuri dice: “*mapu ari muḱuri rayenari*”, lo cual debería traducirse: “de esa manera se oscureció el Sol”.

prolongada de pocos elementos coreográficos, es el metalenguaje que más simboliza la renovación de la vida por medio de una de sus manifestaciones más visibles: el movimiento. En el caso rarámuri y específicamente del tutuguri-yúmari, la comunicación con lo sagrado se apoya en una relación simbólica entre distintos cuerpos: 1) el cuerpo inerte de la víctima, convertido en alimento⁷; 2) el “cuerpo” de la divinidad, representado por una cruz (a su manera un cuerpo, como dice la exégesis); y 3) el cuerpo hiperactivo del danzante (o de los danzantes) que, por medio del canto y del movimiento, concretiza, hace audible y visible, la comunicación entre el ofrendante (y la comunidad que lo delega) y el destinatario divino.

Desde un punto de vista gráfico, la danza del tutuguri-yúmari resulta de la combinación de trayectorias lineales y circulares. Las lineales predominan en la primera parte de la danza y se realizan sobre el eje este-oeste con los hombres dispuestos a la izquierda del cantador y las mujeres a la derecha. Las trayectorias circulares se realizan alrededor de la cruz (o cruces) y del altar donde está depositada la ofrenda, con los hombres y las mujeres dispuestos en círculos concéntricos, unos y otros ubicándose alternadamente en el interior o en el exterior, desplazándose cada grupo por una dirección inversa a la del otro. Cuando los hombres adoptan la trayectoria levógira (antihoraria), las mujeres se desplazan en sentido dextrógiro (horario); y cuando los hombres invierten el sentido de su trayectoria (de levógiro a dextrógiro) las mujeres también invierten su dirección.

La danza siempre es liderada por un cantador hombre; sin embargo, hay un momento, por lo general al amanecer, en el que una mujer adulta intenta quitarle la sonaja, instrumento de su poder sacerdotal. Este acto parece simbolizar, de manera semejante a otros equivalentes del noroeste-occidente mexicano, la dualidad alternante y primigenia entre luz y oscuridad. Pese a que la transformación de una en otra es interminable y forma parte del equilibrio cósmico, es el triunfo de la primera sobre la segunda lo que es valorado positivamente ya que se asocia con la vida,⁸ al re-nacimiento. Asociadas a este simbolismo de alternancia-dualidad cósmica, las trayectorias circulares—concéntricas y encontradas—que predominan en la segunda parte de la danza parecen expresar tanto la complementariedad-conjunción de las dos componentes mencionadas como el conflicto y la resolución a favor de una de ellas, *conditio sine qua non* para que la componente anímica de la ofrenda llegue a su destinatario al igual que la petición que la acompaña.

⁷ El simbolismo del cuerpo de la víctima es más complejo. Lo que se ofrenda en el altar es, en realidad, el conjunto pulmón-tráquea-corazón, es decir, el centro anímico por excelencia. Separada del resto del cuerpo, la componente anímica del animal emprende el camino celeste hacia el lugar donde vive Onorúame (“el que es Padre”).

⁸ Al respecto ver también lo que dice Neurath (2002: 81-82) con respecto del complejo *mitote*.

La danzas espiroideas son, en el contexto cosmogónico al que hacemos referencia, una transformación de las danzas circulares. En términos generales, las figuras espiriformes han sido asociadas, por varios iconógrafos que han estudiado estos motivos en el suroeste de Estados Unidos y en el occidente mexicano, con la emergencia de las divinidades ancestrales y de los primeros humanos o bien con las migraciones por los cuatro rumbos terrestres o con los desplazamientos solsticiales. Según Young, por ejemplo:

The spiral figure in particular has a number of related meanings, for both the Zunis and the Puebloans in general. The historic Puebloan peoples described spirals as representing wind, water, creatures associated with water such as serpents and snails, and the journey of the people in search of the Center (1988: 136).

Y de acuerdo con Faba (2006: 195-96), los huicholes, al igual que los pueblo, “conciben el lugar de la salida de los antepasados como un espacio en movimiento, ya sea para indicar el viaje en espiral de los antepasados o el instante de la creación del mundo”. En relación con el *sipapu*, el disco con figura espiriforme que representa el punto de emergencia de los ancestros entre los pueblo, Alfonso Ortiz (1972: 142) asevera que los movimientos centrípetos indican que para estos grupos todas las cosas se definen y representan con referencia a un punto de llegada o de partida. Sin embargo, el valor que se otorga al grafismo levógiro o dextrógiro es variable; pues sabemos, sin entrar en detalles, que para algunos grupos el movimiento levógiro es asociado con el descenso y para otros con el ascenso. En su estudio sobre la iconografía textil tarahumara, Aguilera (2005: 106) afirma, apoyándose también en la exégesis nativa, que la greca escalonada, combinación de figuras triangulares y espirales, representa un camino concebido a manera de escalera que remite a la primera ascensión, en los tiempos de la creación...

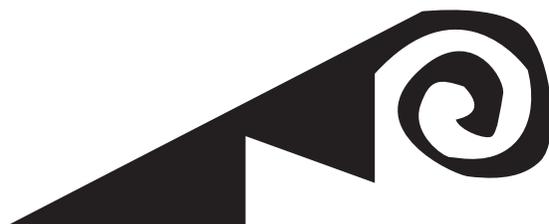


Figura 1. Greca escalonada en textiles rarámuri.

Por lo que concierne a las danzas espiroideas tarahumaras y a la preeminencia de lo levógiro, el primer dato importante que vale la pena mencionar es que la danza que se realiza a lo largo de quince o treinta minutos en una de las fiestas dedicadas al muerto (*nutema*) se ejecuta en sentido levógiro, al parecer, con el fin de encaminar la componente anímica del muerto al cielo, es decir, lo levógiro corresponde aquí con el camino ascendiente.⁹

Por otra parte, en análisis anteriores (Bonfiglioli 1995: 137-38; Bonfiglioli *et al.* 2004: 82, 86), he sostenido que las danzas de Semana Santa reenvían, en virtud de un simbolismo complejo, a la emergencia de los ancestros, los *anayáhuari*, seres que en una de las tres etapas de la creación quedaron enterrados en las cuevas (entradas al inframundo) a raíz del castigo que el Sol le impuso por su mala conducta. En la Semana Santa, estos seres se asocian a los enemigos de Cristo, los judíos-fariseos, cuya emergencia dentro del ciclo de Cuaresma-Semana Santa tiene como finalidad apoderarse de la comunidad y del espacio ceremonial comunitario y matar al héroe cultural de los rarámuri.¹⁰ El simbolismo de la emergencia es sustentado tanto por la pintura corporal (la arcilla como marca de la procedencia ctónica de estos seres) como por la coreografía. De manera emblemática, la primera acción coreográfica que realizan los judíos-fariseos es dar la vuelta tres veces a la iglesia en sentido levógiro, lo cual bien puede interpretarse como el movimiento mediante el cual los ancestros llegan a la superficie terrestre remontando los tres pisos del inframundo.

Pero el simbolismo de las danzas espiroideas no se limita al movimiento ascendente. Para Fernando Ortiz (1947: 53, 55, 58), el más conocido de los etnólogos cubanos, la espiral debe asociarse con el remolino de aire, el tornado y el huracán. Esta propuesta es retomada por Ramírez (2008, en prensa) para analizar el patrón espiroideo y levógiro de las danzas de los urraqueros, entre los coras del occidente indígena mexicano, danzas que la autora asocia con la propiciación de la lluvia.

En cuanto a la Semana Santa tarahumara, los judíos-fariseos remiten también al simbolismo de la serpiente, que por su relación con otros elementos termina por propiciar, dentro de este contexto ritual, la llegada de las lluvias y la fertilidad de la tierra. Esto, por lo menos, es lo que sugiere no sólo el análisis de la mitología rarámuri (Bonfiglioli 2008b), sino también de la parafernalia (el

⁹ Hay una aparente contradicción que debe ser resuelta. Los muertos son sepultados con los pies al oeste, esto es, mirando el poniente. Se supone entonces, por un obvio paralelismo con el camino solar, que emprenden su viaje hacia abajo, sin embargo, su destino final es hacia arriba, hacia el cielo diurno, a un lado del Onorúame. Es en este sentido que lo levógiro debe interpretarse, en nuestra opinión, como una dirección ascendente. Al respecto ver también Fujigaki 2009.

¹⁰ Héroe cultural porque, en una sociedad chamánica como la rarámuri, Cristo aparece como el primer chamán (Bonfiglioli 2005).

zigzag en sus espadas, las serpientes que cargaban en tiempos de Lumholtz) y del mismo patrón coreográfico. En efecto, hay una danza emblemática realizada por estos personajes que alterna figuras en espiral con otras lineales, estas últimas realizadas con una serie de pasos hacia adelante y hacia atrás. Dado el contexto en el que se representa, es posible que se trate de una simbolización del movimiento del reptil que se enrolla y recarga sobre sí mismo –las figuras en espiral– para luego extenderse –los pasos hacia adelante–, retraerse –los pasos hacia atrás–, y otra vez extenderse y enrollarse.

De manera análoga, el flechamiento de la figura fálica –el Judas– en la Semana Santa desempeña la misma función semántica que el flechamiento de la serpiente registrado por Levi (2001: 142), pues, ambas muertes propician la llegada de las lluvias. Dice el relato de Levi al respecto:

Un ejemplo particular de la vinculación entre flechas y serpientes de agua (*reḱomeḱe*) es la peculiar ceremonia de provocar la lluvia, practicada por un famoso chamán de nombre Sebastián y recordada por muchos ancianos en El Cuervo. Durante tiempos de sequía, dicho chamán cruzaba el río Batopilas y viajaba al suroeste de Satevó, donde siempre había agua en una pila colocada junto a un árbol, subía a él, llegaba a una rama que colgaba sobre el agua, y con su arco disparaba una flecha hacia las profundidades. En forma lenta el agua hacía un remolino, y gradualmente comenzaba a subir; se decía que una culebra gigante se encontraba en el fondo y, una vez que había sido golpeada con la flecha, comenzaba a moverse en círculos, mismos que a su vez hacían que las nubes se moviesen y lloviera.

Es de suponerse, una vez más, que los círculos efectuados por esta serpiente son levógiros, puesto que en nuestro hemisferio tanto los remolinos de aire como los de agua lo son.

Lo dicho hasta ahora sobre el movimiento levógiro remite simbólicamente al movimiento ascendente y, consecuentemente, las trayectorias dextróginas a un movimiento descendente. De ser correcto el planteamiento, la combinación de las trayectorias levógira-dextrógira-levógira puede asociarse entonces a una ascensión primigenia (el primer movimiento), un regreso o descenso (el segundo movimiento) y una nueva ascensión (el tercer movimiento). Dentro de un contexto relacionado con el ciclo agrícola, este último movimiento, que es lo que marca la “preeminencia” de lo levógiro sobre lo dextrógiro, termina por propiciar la fertilidad de la tierra y el crecimiento del maíz; y dentro de un contexto curativo, termina por propiciar el re-nacimiento de los cuerpos. Desde luego, se trata de una interpretación que no excluye la asociación con otros campos semánticos, los cuales podrán ser planteados a la luz de otros descubrimientos.

Ahora bien, hay un contexto en el que la relación entre las trayectorias levó-giras y el movimiento ascendente y los desplazamientos solares es, me parece, aún más evidente y se asocia una vez más con la danza mencionada al principio: el yúmari. Me refiero al momento en que se ofrenda el alimento al Onorúame (Bonfiglioli 2008a).

A medianoche, al amanecer y al mediodía, la danza se interrumpe (o termina) para llevar a cabo la ofrenda de alimentos al Onorúame, cuya ejecución observa este patrón. Sonaja en la mano, el cantador se desplaza, caminando, hasta el altar para saludar al Onorúame. Mirando hacia la cruz (y el oriente), eleva y sacude su instrumento tres veces, por algunos segundos, ejecutando tres giros del cuerpo sobre el propio eje en sentido levógiro-dextrógiro-levógiro. A cada giro se realiza una sacudida. La misma acción es repetida en cada uno de los puntos cardinales, quedando la cruz en el centro de este recorrido. El desplazamiento de un punto a otro es en sentido levógiro, mirando primero hacia el oriente, luego hacia el norte, el poniente y el sur, para terminar nuevamente en el punto inicial.¹¹ Este mismo patrón es el que observa también el cantador cuando se desplaza al altar para saludar a la cruz (Onorúame). Pero ahora las elevaciones que se realizan no son de la sonaja del cantador sino conciernen la sustancia etérea del animal sacrificado y de los alimentos de maíz, su fuerza vital.

Las características numéricas—no las direccionales—de esta acción se explican, en mi opinión, por su analogía con las formas tripartita y cuatripartita del espacio cósmico. La ofrenda se eleva tres veces porque el destinatario de la misma vive en el tercero de los pisos celestes, mientras que su repetición en los cuatro puntos cardinales corresponde a la ubicación de las cuatro columnas que sostienen el cielo, lugar en el que los rarámuri encuentran idealmente al Onorúame:

Allá en la orilla, desde donde solamente hay orillas, dicen que hay allí unas columnas, y dicen que son de fierro las columnas que ahí están hacia arriba, para que no se caiga [el cielo]. Si acaso se pasara más allá de donde están erguidas las columnas, dicen que se podría subir bien [al cielo] pasando allá arriba en donde está el que es padre, yendo allá al otro lado. Dicen que el que es padre está arriba y que lo encontraremos allá donde están las columnas paradas. Dicen que pasando detrás de ellas podemos subir... (Erasmus Palma, de Tucheachi, en González 1987: 404).

Este concepto de circulación de fuerzas y sustancias por las columnas del cielo encuentra un sustento incuestionable en la tradición mesoamericana (López

¹¹ Esta secuencia privilegia los puntos hacia donde se dirige la mirada que, en nuestra opinión, es lo importante, y no aquéllos por donde se desplaza el cantador—el oeste, sur, este, norte y nuevamente al oeste—. El comienzo es hacia el este porque es el punto por donde sale el Sol-Onorúame, y el punto donde se ubica la cruz que lo representa.

Austin 1994) sobre el cual voy a regresar en un momento. Por ser una constante de la ritualidad rarámuri, la relación entre patrones levógiros y dextrógiros y desplazamiento del Sol amerita ahora un poco más de detenimiento. En las palabras ceremoniales de los gobernadores tradicionales rarámuri y de los ancianos de la comunidad, el Sol es considerado el caminante por excelencia, guía supremo (*enaróame* [Abel Rodríguez, comunicación personal, agosto 2008], *nijiyúrame* [José Librao, de Rikusachi, Gardea y Chávez, 1998: 38]) del pueblo rarámuri. No olvidemos que su recorrido diario y su posición en el cielo o en el horizonte son, para los indígenas, el “pan de cada día”. Pero ¿cuáles desplazamientos solares fungen como referentes concretos de estos patrones direccionales, los desplazamientos diurnos o aquéllos anuales? No cabe duda de que las trayectorias lineales del yúmari sobre el eje este-oeste, que caracterizan la fase inicial de la danza, remiten a los primeros; veamos ahora por qué los desplazamientos levógiros y dextrógiros pueden asociarse con los segundos, es decir, los anuales.

Es cosa sabida que entre el solsticio de invierno y el solsticio de verano, el astro amanece, día tras día, un poco más a la izquierda en el horizonte; en términos un poco más rarámuri, puede decirse que el sol “camina” de su extremo este-sur hacia el extremo este-norte, en sentido levógiro.¹² Asimismo, la secuencia de todos los puntos cenitales en este periodo nos muestra cómo el astro va colocándose, con el paso de los días, un poco más arriba en el cielo. Con su paulatina ascensión en el firmamento –la secuencia de los cenit– y su lento desplazamiento levógiro en el horizonte –la secuencia de los amaneceres–, “el Sol chiquito”, como le dicen ellos al sol decembrino, se hace cada día “más fuerte”, más luminoso (más horas de luz), más cálido.¹³ A partir del solsticio de verano y hasta el nuevo solsticio de invierno, el sol recorre el camino inverso, sufriendo un proceso de debilitación, asociado con su desplazamiento dextrógiro y descendente. Desde luego, se trata de un *continuum* de alternancias con respecto del cual sólo la cultura, con la arbitrariedad que la caracteriza, puede establecer cuál es el punto de partida y cómo valorarlo. La predominancia simbólica del sentido levógiro sobre el sentido dextrógiro en la ritualidad rarámuri correspondería entonces a la predominancia atribuida a la etapa de crecimiento-reforzamiento solar –cuando de “chiquito” el astro se hace “adulto”– sobre la etapa de descenso-debilitación.

Cabe aclarar que no hay, por parte de los mismos agentes, una asociación explícita entre la combinación de giros levógiros-dextrógiros-levógiros en los

¹² Aquí el término se refiere a la continuación ideal de la trayectoria, que no se cumple en la práctica.

¹³ Esto presenta, además, una analogía con el ciclo de vida de las personas, cuyo cuerpo pasa del estado líquido, frío y oscuro del vientre materno, al estado seco, cálido y luminoso de la vejez (los viejos son depositarios del conocimiento tradicional y, de alguna forma, del poder solar).

cuatro puntos cardinales, los movimientos solares intersolsticiales y el simbolismo de la elevación de sustancias a través de las columnas. No hay explicitación al igual que con otros aspectos de la vida y del pensamiento indígena. No la hay porque la significación no está siempre a disposición de la consciencia ni del verbo, sobre todo cuando el tema consiste en esa condensación de significados espaciales y temporales a la cual reenvían las asociaciones consideradas en este texto.

Siguiendo el hilo de mis argumentos, me atrevo plantear lo siguiente: ejecutada en su forma más sintética –una sola combinación levógira-dextrógira-levógira, o incluso un solo giro levógiro, a manera de saludo ritual de la deidad o del chamán que la representa– o bien en su forma más elaborada –los tres giros en los cuatro puntos que realizan decenas de danzantes matachines alrededor de la cruz del atrio o alrededor del altar del yúmari, o bien aquéllos realizados por los fariseos-judíos durante sus procesiones alrededor de la iglesia– esta regla apela siempre, silenciosamente, al simbolismo de los pilares cósmicos, de los niveles celestes, del recorrido solar y, por analogía, al caminar de los rarámuri por el camino del sol.

Quiero concluir este tópico con la proyección mesoamericana con la cual dialoga. Líneas arriba mencioné un fragmento mítico según el cual la tierra es como una rueda muy grande que descansa sobre cuatro pilares (Mondragón *et al.* 1995). En otro relato (González 1987: 404) se señala la presencia de cuatro columnas cuya función es sostener el cielo. Es evidente que esta presentación del mundo está muy emparentada con la concepción mesoamericana de los cinco árboles cósmicos, cuatro de ellos ubicados en cada uno de los rincones del mundo y el quinto en el centro (López Austin, 1994: 100) (figura 2).

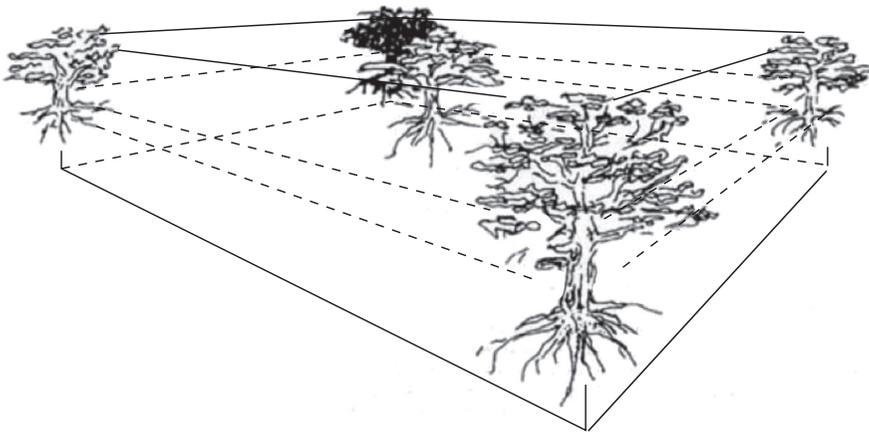


Figura 2. *Los cinco árboles cósmicos mesoamericanos* (López Austin 1994: 100).

En la cosmología rarámuri, el simbolismo de los “pilares” también se presenta en los sermones oficiales de los gobernadores indígenas quienes, según diferentes autores (Brambila 1980: 173), suelen expresarse de esta manera: “*omarúame tibupo keta gawiwa; o-bichíwari t atónea wiriki ena gawí* (tengamos cuidado de todo nuestro mundo, cuyos pilares en verdad somos nosotros).”; o bien: “[...] nosotros somos las columnas del cielo” (*idem*); “...somos los tarahumaras, somos los que sostenemos al mundo, el pilar de este mundo” (Batista 1994: 13); “si los tarahumaras dejáramos de bailar las cuatro columnas que sostienen el mundo se nos caerían encima” (Wheeler 2000: 37).

Esta concepción tiene su correspondiente expresivo en la ritualidad rarámuri, donde es muy común que muchas operaciones –el ofrendar a Dios comida o *tesgüino*, realizar ciertos actos en los ritos de nacimiento o muerte, ciertas acciones coreográficas alrededor del altar o de una cruz– se lleven a cabo de acuerdo con la “regla del tres por cuatro” mencionada arriba, es decir, tres giros sobre el propio eje en dirección levógira-dextrógira-levógira en cada uno de los puntos cardinales (figura 3). En ciertos casos puede realizarse una quinta combinación de vueltas relacionada con el centro.

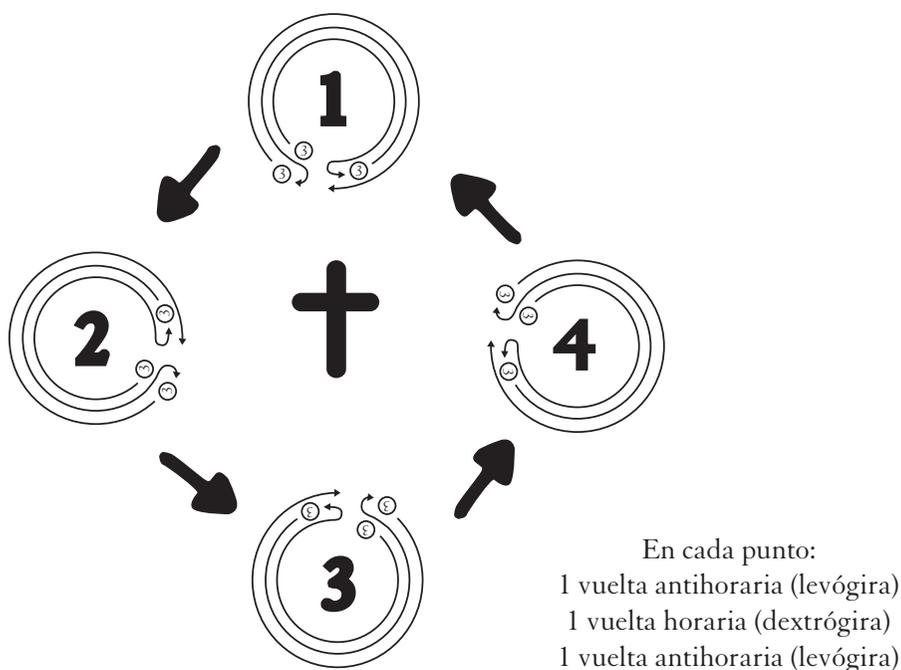


Figura 3. Gráfica de la regla del “tres por cuatro”.

El quinto árbol cósmico mesoamericano tiene un correspondiente poco explorado en la concepción rarámuri, sin embargo, no está del todo ausente. Considerando que en la concepción mesoamericana el quinto árbol cósmico, el del centro, es el mismo cuerpo humano, y considerando también la analogía planteada por los rarámuri entre el cuerpo humano y la cruz (Gardea y Chávez 1998), o entre la cruz y el árbol –ya que en el pasado una rama de pino podía sustituir la cruz (Lumholtz 1981: 170)– está claro que, en este aspecto al menos, estamos hablando de un mismo sistema. En el caso rarámuri, el pilar y sobre todo el oficiante se asemejan al árbol cósmico mesoamericano en virtud de la función simbólica que desempeñan: son canales, caminos, escaleras por las que suben y bajan fuerzas vitales, mensajes, entidades anímicas. Esto es bastante evidente cuando se ofrenda la comida, una danza a Dios, o cuando se da un sermón en su nombre. Es a este campo semántico que se adscribe la combinación numérica de vueltas levógiras-dextrógiras-levógiras. Llevando más lejos la analogía, también es en este sentido que se puede plantear la combinación levógiro-dextrógiro-levógiro como un torzal de caminos ascendentes, descendentes y ascendentes, es decir, una transformación cinética del *malinalli* mesoamericano (figura 4), torzal de corrientes opuestas, frías y calientes (López Austin 1994: 91-93) que si bien no apela, en el caso rarámuri, a las polaridades frío/caliente, opera en el seno de un mismo sistema conceptual, donde el carácter ascendente de ciertos flujos es lo que debe ser propiciado para que la vida continúe.

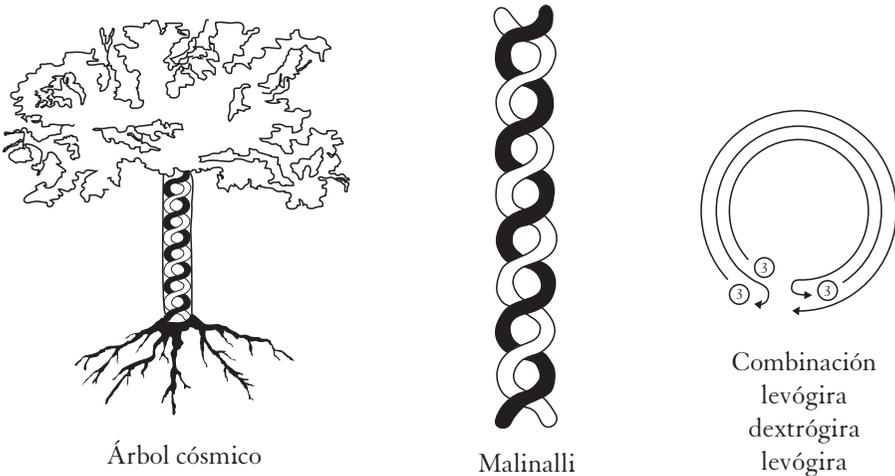


Figura 4. Transformación gráfica del malinalli.

REFERENCIAS

AGUILAR, CRISTINA E ISABEL MARTÍNEZ

- 2008 Articulando la vida: reflexión comparativa entre nociones *yoemem* y *rarámuri* sobre las entidades físicas y anímicas. Carlo Bonfiglioli, Arturo Gutiérrez, Marie-Areti Hers y María Eugenia Olavarría (coords.), *Las vías del noroeste II. Propuestas para una perspectiva sistémica e interdisciplinaria*, Instituto de Investigaciones Abtropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

AGUILERA, SABINA

- 2005 La faja ralámuli. Un entramado cosmológico, tesis, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

BATISTA, DOLORES

- 1994 *Ra'ósari (Amanecer)*, Impresora Chihuahua, Chihuahua.

BONFIGLIOLI, CARLO

- 1995 *Fariseos y matachines en la sierra tarahumara. Entre la pasión de Cristo, la transgresión cómica sexual y las danzas de conquista*, Instituto Nacional Indigenista, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- 2005 *Jíkuri sepawáme* (la “raspa de peyote”): una danza de curación en la Sierra Tarahumara. *Anales de Antropología* 39 (II): 151-188.
- 2008a El *yúmari*, clave de acceso a la cosmología rarámuri, *Cuicuilco* 15 (41) enero-abril: 45-60.
- 2008b The Snake Symbolism in Rarámuri Dances: An Analytical Bridge Between the Northwest Mexico and the Southwest of the United States. Ninotchka Bennahum (ed.), *Continuing Dance Culture Dialogues: Southwest Borders and Beyond*, Congress on Research in Dance, Nueva York: 34-41.

BONFIGLIOLI, CARLO, ARTURO GUTIÉRREZ Y MARÍA EUGENIA OLAVARRÍA

- 2004 De la violencia mítica al mundo flor: transformaciones de la semana santa en el norte de México, *Journal de la Société des Américanistes* 90 (1): 57-91.

BRAMBILA, DAVID

- 1980 *Diccionario rarámuri-castellano*, Buena Prensa, México.

FABA, PAULINA

- 2006 La matriz del mundo. El *tepari* huichol y el *sipapu* de los indios pueblo. Carlo Bonfiglioli, Arturo Gutiérrez y María Eugenia Olavarría (coords.), *Las vías del noroeste: recorridos analíticos en una macrorregión indígena americana*. Ins-

tituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México: 189-222.

FUJIGAKI, ALEJANDRO

- 2009 La muerte y sus metáforas. Ensayo sobre ritualidad mortuoria y sacrificial rarámuri en el noroeste de México, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

GARRIDO, JUAN PABLO

- 2006 Sistema ritual-festivo en la barranca tarahumara el caso de Guadalupe Coronado, tesis, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

GARDEA, JUAN Y MARTÍN CHÁVEZ

- 1998 *Kite amachíala kiyá nirúami. Nuestros saberes antiguos*, Gobierno del Estado de Chihuahua, Chihuahua.

GONZÁLEZ, LUIS

- 1987 *Crónicas de la Sierra Tarahumara*, Secretaría de Educación Pública, México.

GUILLÉN, HÉCTOR E ISABEL MARTÍNEZ

- 2005 Del cuerpo a la persona. Ensayo sobre una noción rarámuri, tesis, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Cuernavaca.

LEACH, EDMUND

- 1978 (1976) *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*, Siglo XXI, Madrid.

LEROI-GOURHAN, ANDRÉ

- 1971 (1964-1965) *El gesto y la palabra (tomo II: La memoria y los ritmos)*, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas.

LÉVI, JEROME

- 2001 La flecha y la cobija. Codificación de la identidad y resistencia en la cultura material rarámuri. Claudia Molinari y Eugenio Porras (coords.), *Identidad y cultura en la Sierra Tarahumara*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Congreso del Estado de Chihuahua, México: 127-153.

LÓPEZ AUSTIN, ALFREDO

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

LUMHOLTZ, CARL

1981 (1902) *El México desconocido*, Clásicos de la antropología 11, Instituto Nacional Indigenista, México.

MONDRAGÓN, LUCILA, JACQUELINE TELLO Y ARGELIA VALDEZ

1995 *Relatos tarahumaras. Kí'á ra'ichaala rarámuli*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, México.

NEURATH, JOHANNES

2002 *Las fiestas de la Casa Grande. Procesos rituales, cosmovisión y estructura social en una comunidad huichola*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad de Guadalajara, México.

ORTIZ, ALFONSO

1972 *New Perspectives on the Pueblos*, University of New Mexico, Albuquerque.

ORTIZ, FERNANDO

1947 *El Huracán*, Fondo de Cultura Económica, México.

PINTADO, ANA PAULA

2005 Rutuguli-Yúmari: descripción de las danzas, análisis del canto y perspectiva comparada, *Dimensión Antropológica* 12, (34), mayo-agosto: 167-187.

RAMÍREZ, MAIRA

(en prensa) *Cómo los coras hacen llover: "Los urraqueros" (vé'eme). Memorias del 1er. Congreso Nacional de Danzas Tradicionales: un recuento a fin de siglo*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca.

2008 *El sistema dancístico de los coras*, tesis, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México.

WHEELER, ROMAYNE

2000 (1992) *La vida ante los ojos de un rarámuri*, Agata, Guadalajara.

YOUNG, JANE

1988 *Signs from the Ancestors. Zuni Cultural Symbolism and Perceptions of Rock Art*, University of New Mexico, Albuquerque.

VELASCO, PEDRO DE, S.J.

1983 *Danzar o morir. Religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumara*, Centro de Reflexión Teológica, México.

