



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón

Retorno al cuerpo
- una vía de reconexión con lo sagrado -

Maestra en Investigación de la Danza

P R E S E N T A

Iván Gerardo Moreno Díaz

Asesores:

Dra. Elsa María Cristina Mendoza Bernal
Mtra. Marcela García Yáñez
Mtro. Fernando Aragón Monroy

Ciudad de México, marzo de 2021



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento: Moreno, Díaz, Iván Gerardo. *Drama Social de la Danza Yoreme de San Miguel Zapotitlán*. CDMX.: INBA/Cenidi Danza, 2021.

Descriptorios temáticos: drama social, ritual performance, ritual drama, danza Yoreme, vestuario, utilería.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón

“Drama Social de la Danza Yoreme de San Miguel Zapotitlán”

Tesis

Que para obtener el grado de:

Maestro en Investigación de la Danza

Presenta:

Iván Gerardo Moreno Díaz

Director(a) de Tesis:

Dra. Elsa María Cristina Mendoza Bernal

Comité tutor:

Mtra. Marcela García Yáñez

Mtro. Fernando Aragón Monroy

Ciudad de México, marzo 2021



Agradecimientos

Mi agradecimiento a la Dra. Elsa María Cristina Mendoza Bernal por su tutoría para la elaboración de este documento. Mi agradecimiento especial para el comité tutorial, Marcela García Yáñez y Fernando Aragón Monroy. A mis asesores de la Maestría en Investigación de la Danza. Al equipo técnico y administrativo del Centro Nacional de Investigación e Inoformación de la Danza “José Limón”. A su directora Ofelia Chávez de la Lama.

A Rosario Anguamea y familia por su amable hospitalidad durante las etapas de investigación de campo en la comunidad de San Miguel Zapotitlán.

A mi familia: Mario Moreno Suárez, María de la Luz Díaz Olivares, Claudia Moreno Díaz y Armando Andrade Vallejo, por su apoyo.

A Jesús Isunza, Julio Guadalupe Castro Valenzuela, Rosendo Galaviz, Fabián Mora Velarde, Vicente Valenzuela Mora, Guadalupe Díaz Flores, Eva María Callejas, Nacho Escalante, Gabriel Uriate, Teodoro Aguilar, Gabriel Apodaca, Helena Simonett, Bernardo Esquer López, Nicolás Gómez García, Berta Velares, Abel Ramírez, Fidel Mora Velares, Leonel Vicente Valenzuela, Gildardo Leyva, Esteban Flores Gutiérrez, José Heredia Valenzuela, Fausto Valenzuela, Feliz Álvarez, Dolores Valenzuela, Sebas Valenzuela, Ilario Cebejeka, Alejandro Mendoza, Saturnino Valenzuela, Francisco Heredia, Perla Heredia y Karina Heredia.

Tabla de contenido

<i>Agradecimientos</i>	3
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1. EL DRAMA SOCIAL DESDE LA TEORÍA DEL RITUAL DE VÍCTOR TURNER	14
1.1 TEORÍA DEL DRAMA SOCIAL.....	15
1.2 EL RITUAL COMO PERFORMACE	21
CAPÍTULO 2. ASPECTOS ETNOGRÁFICOS GENERALES	24
2.1 SISTEMA DE CARGOS	25
2.2 CALENDARIO RITUAL.....	28
2.3 MODOS DE APRENDIZAJE DE LA DANZA YOREME	30
2.4 VESTUARIO Y UTILERIA	39
CAPÍTULO 3 CONFLICTIVAS EXPUESTAS EN LA ETAPA DE LA BRECHA DEL DRAMA SOCIAL DURANTE LA SEMANA SANTA YOREME	44
3.1 MIERCOLES DE TINIEBLAS	50
3.2 LA TUMBA DE CRUCES EN LOS EJIDOS DE SAN MIGUEL ZAPOTITLÁN.....	53
CAPÍTULO 4. LA ACCIÓN REPARADORA EN LA DRAMATIZACIÓN DE LA SEMANA SANTA YOREME	59
4.1 LA QUEMA DE MASCARAS Y EL BAUTIZO DE LOS JUDÍOS - <i>JURVECIM</i>	60
4.2 LA FIESTA DE LOS YOREME EN LA RAMADA	63
4.3 LA DANZA DEL PAJKOLA Y EL VENADO MASSÓ YIWA	70
CAPÍTULO 5. LA FASE FINAL DEL RITUAL Y CONCLUSIÓN DEL DRAMA SOCIAL EN LA DANZA YOREME	80
BIBLIOGRAFÍA	88
ANEXO 1: LOS CANTOS DE LA DANZA DE VENADO MASSÓ YÍWA	90
ANEXO 2: MI PRÁCTICA DE CAMPO	113
ANEXO 3 GLOSARIO EN LENGUA YOREME	117

INTRODUCCIÓN

El presente texto es un acercamiento interpretativo de la danza *yoreme* derivado de la investigación que realice en la comunidad de San Miguel Zapotitlán, en el municipio de Ahome, Sinaloa.

La experiencia dancística que estudio forma parte del ciclo ritual de la Semana Santa que es representado por el grupo étnico que habita cerca de río “El fuerte”, que corre de la Sierra Madre Occidental hasta llegar al pacífico sinaloense. Las comunidades *yoreme* se encuentran localizadas en los municipios de Ahome, Angostura, Choix, El Fuerte, Guasave y Sinaloa de Leyva (Aceves, 2007). Las comunidades *yoreme* se encuentran en dirección descendente desde la sierra hasta el mar, llevando el nombre de: Baca, Baimena, Tehueco, Sibirijoa, Charay, Mochicahui, San Miguel Zapotitlán y la Villa de Ahome.

La comunidad de San Miguel Zapotitlán está conformada a su vez por trece ejidos dentro de la sindicatura de la comunidad. Estos ejidos son espacios públicos que se visitan durante la Semana Santa. Los ejidos que pertenecen al poblado de San Miguel Zapotitlán son: Los Goros uno y dos, Felipe Ángeles, Vallejo, El Porvenir, El Añil, Choacahui, La Bajada de San Miguel, El Chalate, Zapotillo número uno, Zapotillo número dos (Gabriel Leyva Solano), Bacaporobampo y Flor Azul.

Quise abordar este estudio desde la perspectiva del ritual como performance, razón por la que me aproximé a la Teoría del ritual del antropólogo escocés Víctor Turner (1985), apoyándome en sus propuestas teóricas relativas al “drama social” y la performance.

Según Turner a través del “drama social” se pueden describir los conflictos internos de pequeños grupos y de grandes comunidades, mediante las etapas que corresponden a la idea dramática de un inicio, un desarrollo y una resolución. La noción de “drama social”, me permitió observar la danza *yoreme* desde una mirada más amplia y me brindó herramientas conceptuales y metodológicas para analizar el ritual de la Semana Santa. Asimismo, me ayudo a descubrir, entender y hacer visibles las diferencias entre las identidades de los grupos *yori* y *yoreme*, que habitan en San Miguel Zapotitlán.

Entre las principales fuentes de enfrentamiento de estos grupos se podrían mencionar las existentes entre indígenas (*yoreme*) y mestizos (*yori*), entre la tradición y “lo moderno”, entre lo local y lo global, entre dos formas de concebir la religión católica y las maneras de interactuar con el entorno.¹

El término *performance* desarrollado por Turner, contribuyó al análisis de las acciones rituales atendiendo a su concepción, como las acciones ejecutadas o actuadas mediante el cuerpo para “hacer” o “poner en acto” las ideas relacionadas a la tradición de Semana Santa *yoreme*. El concepto de la *performance* es empleado como modelo de descripción de acciones rituales que conforman las actividades realizadas por los actores sociales, entre los que me incluyo al ser participante observador de la tradición del pueblo de San Miguel.

Las dos construcciones teóricas –“drama social” y “performance” son observatorios, mediante los cuales describo el ritual de la Semana Santa *yoreme*, por lo que planteo las situaciones no armónicas de interacción entre los grupos que participan en el ritual, para comprender la importancia de la danza en la comunidad.

¹ La religión católica fue implantada en el territorio del noroeste de México por las misiones Jesuitas, aproximadamente en 1591. Previo a la evangelización del territorio *yoreme*, existía ya la danza de venado (*masó yíwa* y *pajkola*), y al asimilar el catolicismo en la representación de la pasión de Cristo se combinaron dos tradiciones muy diferentes en un sistema religioso que es compartido por las poblaciones del norte de Sinaloa y sur de Sonora, que se reconocen como indígenas *yoreme* (yaquis y mayos).



Los Judíos bailando. F. Iván Moreno, Ejido San Miguel zapotitlán, 14 abril 2017

De acuerdo con lo anterior, la Semana Santa en la actualidad, es una obra dramática elaborada por los *yoreme* del norte de Sinaloa que divide en bandos a la comunidad con el objeto de representar la pasión de Cristo y exponer su interpretación de los hechos bíblicos mediante la teatralización de las danzas tradicionales *yoreme*: *venado -pajkola – judíos- jurvecim*. El hecho de que el mal sea representado por los grupos *yori*, manifiesta la tensión entre estos grupos y la justificación para abordarla desde la perspectiva del “drama social” y de la *performance*.

Al llevar a cabo el ritual, se hacen visibles estas tensiones que finalmente se resuelven al final del ciclo performativo. Podría afirmar que, a través de la escenificación tradicional se lleva a cabo una negociación entre los grupos, en la que la danza funge como expositor de la identidad de los *yoreme* y confirma sus creencias religiosas al oponerlas a la visión *yori* (mestiza). Que si bien es un conflicto que puede solucionarse temporalmente también puede expandirse y generar nuevos dramas sociales dentro de la comunidad.

A pesar de todo y de una manera un tanto paradójica, la tradición católica da identidad a la comunidad de San Miguel Zapotitlán y dota a la comunidad de los elementos simbólicos que se reinterpretan año con año y facilitan su convivencia. Durante la Semana Santa los

yoreme adquieren fuerza al desarrollar su representación de la pasión de Cristo mientras que los mestizos participan de forma delimitada.

La investigación se integra a partir de los capítulos, que siguen la estructura del “drama social”, aplicado al ritual de la Semana Santa de los *yoreme*. En cada apartado se proporciona el contexto en la que se describe el ritual en sus múltiples facetas, a la vez que se señalan los conflictos rituales “tras bambalinas” de los actores sociales que participan en la organización, ejecución e interpretación del ritual de Semana Santa.

En el capítulo uno comento la teoría antropológica del Drama Social del autor Víctor Turner (1985), estudioso de la antropología de la performance. Su trabajo de campo le permitió describir rituales dentro de las comunidades Mukanda, en África, su planteamiento se deriva de la metáfora del teatro como método para estudiar las relaciones entre las personas de un grupo.

En el capítulo dos se integran elementos contextuales de la tradición *yoreme*, que pertenecen a los siguientes temas: Sistema de cargos, Calendario ritual, modos de aprendizaje de la danza, vestuario y utilería.

El capítulo tres expresa las conflictivas entre *yori* y *yoreme*, grupos que participan en el ritual, durante los primeros momentos de la escenificación en el “miércoles de tinieblas” y la “tumba de cruces”, fases que al ser interpretadas desde la mirada del drama social son momentos clave para establecer la brecha situacional dentro del grupo y dar lugar al enfrentamiento simbólico en el terreno de la tradición.

En el capítulo cuatro, expongo las acciones rituales que reparan los daños simbólicos representados por la comunidad de San Miguel. Mediante la “quema de máscaras”, “el bautizo de los judíos –*jurvecim*” y la “fiesta del *Juyaania* (ramada)” los *yoreme* reparan la crisis, mediante la interpretación de la danza de *pajkola*, venado *masso yiwa*, fase en la que los participantes comparten elementos rituales que serán analizados más adelante.

El capítulo cinco muestra las acciones que cierran y concluyen la tradición *yoreme* de la Semana Santa, renovando la identidad de sus participantes.

Los Anexos del documento son: en primer lugar, los cantos de venado recopilados durante la investigación, en segundo lugar, un glosario de términos lingüísticos *yoreme* y, en tercer lugar, fragmentos de mi experiencia en la investigación de campo. Los integro a mi

tesis debido a que son una oportunidad para continuar con la exploración de la danza tradicional de Sinaloa.

Los rituales y sobre todos los rituales religiosos complejos como la Semana Santa se caracterizan por condensar una gran cantidad de símbolos y significados, que pueden ser interpretados desde diferentes perspectivas. En términos convencionales, las celebraciones de la Semana Santa nos hablan de un ritual dramatizado, que tiene la finalidad de representar la pasión, muerte y resurrección de Cristo que, en la tradición católica, simbolizan una lucha, un enfrentamiento y un sacrificio.

El ritual de Semana Santa inicia con las actividades de los judíos-*Jurvecim*, que abren con las procesiones -*contis*-, organizadas cinco viernes previos a la Semana Santa y que coinciden con la celebración del carnaval en diferentes regiones de México. Con los *contis* comienzan los preparativos para la celebración de la semana mayor.

En todos los centros ceremoniales *yoreme*, el miércoles de la Semana Santa se escenifican las denominadas “tinieblas”, que indican el momento del encarcelamiento de Cristo que es puesto en custodia permanente por un grupo de judíos-*Jurvecim*, que se sienten triunfadores por encerrar a Cristo, y se apropian del espacio público para encarnar el lado oscuro de las personas por medio de la danza de judíos-*Jurvecim*.

Sigue la Fiesta de la obscuridad, que concluye el sábado de Gloria al anunciarse la resurrección de Cristo -momento en que acontece la danza de *pajkola* y *Máссо yíwa* (venado). La ejecución de danzas, cantos y rezos revierten, de forma simbólica, los daños causados por los judíos-*Jurvecim*, para que, mediante el bautizo y la quema de indumentaria del grupo *yori*, los habitantes de San Miguel Zapotitlán renuncien al mal para aceptar de nuevo la vida católica en la comunidad *yoreme*. La principal labor de los danzantes es permitir la encarnación de las enseñanzas del monte sagrado *Juyya Ania* a través de sus movimientos y evitar que los judíos-*Jurvecim* arruinen la evangelización de los habitantes de San Miguel Zapotitlán.

La actividad ritual concluye el domingo con el encuentro de la virgen María con su hijo Jesús, para regresar a casa. Al final de la jornada los *pajkola* avientan cuetes fuera de la

iglesia indígena² como recordatorio del mito de origen de las fiestas *yoreme*, cuando los hijos del diablo, los *pajkola*, expulsaron a su padre de las fiestas religiosas.

Mediante el trabajo de campo, visité la comunidad en varias ocasiones y tiempos distintos, además de dedicarme a registrar el ritual tradicional, me percaté de que existe una rivalidad entre los grupos sociales que participan en la dramatización, durante la cual, viven un conflicto y dan solución a sus diferencias por medio de la realización de acciones cargadas de significado, las cuales me fue posible comprender al bailar y recuperar por medio del movimiento su simbolismo.

La muerte de Cristo es el clímax de la acción ritual, momento en el cual se baila la danza del venado (*massó yíwa*). El danzante corporiza las características necesarias para enfrentar el pecado y morir para dotar de vida eterna a la humanidad y renovar los ciclos de vida. Desde mi perspectiva, esta danza permite la renovación de las creencias religiosas de la comunidad y la confirmación de la identidad *yoreme*. Sin duda, en ella se mezclan también de manera compleja, dos momentos históricos, la de la tradición indígena y la resultante de la evangelización católica.

En la tradición prehispánica *yoreme* destaca, entre los personajes que asimilan el bien, el danzante de venado (*másso yíwa*), símbolo de lo celeste, la pureza y de lo sagrado. El venado también es relacionado en la comunidad con la figura de Cristo, pues es semejante al cordero judío: el venado es un animal sacrificado. Encarnado en el danzante de venado, se materializa la víctima propiciatoria que debe ser sacrificada simbólicamente para asegurar el sustento de los *yoreme* contemporáneos.

Desde tiempos remotos, junto con la flor *sewa*, el venado ha sido sinónimo de belleza y sabiduría; la flor y el ciervo se funden en el danzante (*massó yílero*) y su aparición en la fiesta, desde los primeros momentos del sábado de gloria, anuncia la resurrección de Cristo, dando al danzante de *Massó yíwa* (venado) la posibilidad de interpretar al personaje más importante de este complejo ritual.

La función principal que cumple el danzante de venado es que se revierta gradualmente el daño simbólico creado por los judíos-*Jurvecim*, quienes destruyen todo rastro de religión en los ejidos cercanos al poblado de San Miguel Zapotitlán.

² La comunidad cuenta con dos iglesias, una para los *yoreme* y otra para los mestizos *yori*.

La danza de venado es símbolo de identidad *yoreme* por lo que siempre ha estado presente en el pensamiento colectivo, representando al animal sagrado. Los danzantes se convierten en receptores del conocimiento ancestral del monte sagrado El *Juyaa Ania*, como lo afirma antropólogo Miguel Olmos (1998) al decir que “los *yoreme* tienen la creencia de que el venado se transforma en hombre durante las noches y les enseña las artes de su danza, así como los secretos de la naturaleza” (pág. 79). Conocimiento que ayuda a renovar la “fe” de los habitantes de San Miguel Zapotitlán. El danzante de venado es consciente de la aparición del animal sagrado en su mente durante la interpretación de los cantos de venado (sones) además de que éste se aparece en sus sueños para enseñarle las habilidades para interpretar la danza.

Para el estudio de la danza, fueron requeridas formas de registro como:

La entrevista, el diario de campo, la grabación de música y cantos de venado, la fotografía y el video, además de la revisión de los textos publicados relacionados con la cultura *yoreme*. Los datos integrados en esta investigación surgieron a partir de la convivencia con la población *yoreme* mediante la observación participante. Los habitantes de la comunidad me abrieron sus casas recibéndome en varias ocasiones y colaboraron activamente en la realización de entrevistas, de las cuales extraigo el material que da cuerpo al presente documento.



Máso coba- cabeza de venado, F.Iván Moreno, Ejido san Miguel Zapotitlán ,13 abril 2017

En cada visita que realicé me relacionaba con personas que practicaban estas manifestaciones dancísticas; es así como mi conocimiento sobre las tradiciones de San Miguel Zapotitlán se complementa con la experiencia de visitar otros centros ceremoniales como *Mochicahui* y *Huatabampo* donde confirmé que el grupo social realizaba la representación de la muerte de Cristo de manera similar y que la danza es el medio de comunicación para el logro de objetivos rituales.

Mi formación como bailarín académico planteó a mi cuerpo el reto de asimilar los códigos dancísticos de la danza *yoreme* como método para conocer los símbolos que se gestan en la tradición del ritual. La práctica de las danzas es el modo en que fui adentrándome en el universo *yoreme* el *Juyaa Ania*.

Entre todas estas actividades, la interacción con la comunidad fue de suma importancia. Asimismo, los cantos de venado fueron fundamentales para entender la complejidad de la danza *yoreme*, por lo que seleccioné algunos de ellos dentro del texto.



Práctica de Campo, F. Iván Moreno, San Miguel Zapotitlan 2017.

CAPÍTULO 1. EL DRAMA SOCIAL DESDE LA TEORÍA DEL RITUAL DE VÍCTOR TURNER



Antropomórfos en cuevas, en Imagen del cuerpo en Mesoamérica (Florescano, 2018, pág. 88)

sal a correr, sal a correr
hombre hecho de agua
Sal para correr, en el monte verde
Hombre que te hicieron de agua.

1.1 TEORÍA DEL DRAMA SOCIAL

El antropólogo Víctor Turner desarrolló el concepto de drama social con el objetivo de delinear un mundo social del devenir, es decir, “un mundo social integrado por redes inestables y móviles que transitan entre lo determinado y lo indeterminado, que se resignifican con la práctica de los rituales” (Turner, 2008, pág. 36). Su teoría retoma la necesidad de todo grupo social por integrar las fuerzas políticas que existen entre sus miembros mediante luchas simbólicas que muchas veces requieren de rituales.

Para Turner la vida social está atravesada por el conflicto y el antagonismo donde los actores sociales no solo hacen cosas, sino que muestran a otros lo que hacen o lo que han hecho para obtener o mantener su estatus dentro de comunidad, antes, durante y después del ritual. Es por esto por lo que los dramas sociales pueden estar presentes en todo momento de la vida pública de la comunidad, y ser al mismo tiempo, mecanismos de control para el orden social. La vida social “se caracteriza por su fecundidad en dramas sociales, como si cada uno de nosotros tuviera un rostro de paz y un rostro de guerra, como si estuviéramos programados para la cooperación, pero preparados para el conflicto.” (Cruz, 2014, p. 64)

El drama social describe a los grupos humanos basándose en la idea de que los sistemas socioculturales son abiertos e indeterminados y que a pesar de ello requieren de procesos de regulación y adaptación situacional, donde el flujo social necesita de mecanismos normativos para mantener un orden aparente, lo que permite regular las relaciones entre las personas que habitan un mismo espacio y tiempo.

Los dramas sociales revelan los planos subcutáneos de la estructura social, ya que cada sistema, desde la tribu hasta la nación, o los campos de las relaciones internacionales, está compuesto por muchos grupos, categorías sociales, estatus, roles, ordenados en jerarquías y divididos en segmentos... “En nuestras sociedades industrializadas, los habitantes están familiarizados con oposiciones entre clases, subclases, grupos étnicos, sectas y cultos, religiones, partidos políticos”. (Cruz, 2014, p. 64)

Una interpretación de los sistemas culturales abiertos depende de la participación de agentes humanos y de las relaciones continuas y potencialmente cambiantes que se

construyen durante la interacción de la *performance*, debido a que toda aproximación al estudio del comportamiento humano es inestable y cambiante, la *performance* se renueva y transforma año con año, integrando nuevos elementos y formas de interpretación, de los elementos a los ya permanentes de la cultura, y es que los rituales se reconfiguran cada vez que son ejecutados integrando elementos.

Los dramas sociales surgen cuando los individuos encuentran dentro del proceso social diferencias y desacuerdos en los intereses y actitudes; en ocasiones la resolución del conflicto requiere de la teatralización y la puesta en escena de las posturas de los miembros de la sociedad y mediante la realización del ritual la comunidad puede operar su identidad por medio de la participación en el ritual, lo que les permite medir de forma simbólica el poder y el conocimiento que tienen sobre su cultura.

Durante la ritualización, los actores sociales actúan sus partes respecto a los otros para que se cumplan los objetivos de determinada festividad, éxito que dependerá de las relaciones temporales construidas durante el drama social, obteniendo como resultado que al término de la puesta en escena se haya desplegado una “nueva” interpretación de la realidad que produce cambios en la conducta de los participantes o bien, demuestre que las diferencias son permanentes.

Los dramas sociales surgen cuando los intereses y las actitudes de los grupos e individuos se encuentran en oposición obvia, estos parecerían constituirse en unidades del proceso social que podrían aislarse y describirse con el objetivo de representar la realidad social como un flujo constante y no como un modelo estático de comportamiento humano.

Turner destacó que los dramas sociales tienen una *forma*, una forma procesual donde nos es posible distinguir ciertas fases. Además, han de ser analizados como componentes y resultado de *campos políticos*, donde se incluyen, y al mismo tiempo contribuyen a producir, reproducir y modificar las relaciones sociales. (Cruz, 2014, p. 108)

La teoría del drama social propone cuatro fases, que no necesariamente son estáticas, pero funcionan como momentos importantes para la realización de la *performance*, y que permite la aplicación de la teoría a la práctica de análisis de los rituales.

Las cuatro etapas del drama social son: La **brecha** donde existe una violación intencional de una norma, la segunda es **la crisis**, durante la cual los actores sociales toman posición respecto a la infracción de la regla, la tercera fase es la **acción reparadora** en la

cual se ponen en juegos los mecanismos de reajuste que abarcan una gama de posibilidades, desde un llamado de atención informal hasta la ejecución de acciones rituales, representaciones artísticas o procesos jurídicos. En la **conclusión** se puede dar la reconciliación de los partidos en litigio y la solución de problemas entre los integrantes del grupo o en caso contrario, ~~en~~ el reconocimiento de las diferencias y la posibilidad de volver a poner en oposición las diferencias entre los participantes del ritual. A continuación, detallo cada una de las etapas del drama social.

La primera etapa **la brecha**, se manifiesta como una acción que abre un espacio de inconformidad “entre personas o grupos dentro del mismo sistema de relaciones sociales, ya sea aldea, jefatura, oficina o fábrica” (Turner, 1974, p. 49). Las inconformidades pueden ser de diferente índole, por ejemplo, el nombramiento de una persona para realizar algún cargo público hasta el desconocimiento de algún miembro del clan por diferencias de opinión.

La brecha es un espacio que se abre en el tejido social y permite a sus integrantes manifestar su inconformidad ante una situación cotidiana, aspecto que motiva a la participación de la comunidad en la *performance*. Es el momento en que se dividen las fuerzas políticas, las personas se agrupan y se clasifican de acuerdo con caracteres de identidad, afiliación u origen.

La brecha manifiesta el contenido que abarca los intereses, ambiciones, deseos y metas efectivos de los individuos y grupos que participan en tales relaciones. También incluye patrones de interacción heredados del pasado inmediato: resentimientos personales, recuerdos de situaciones de venganza de sangre y rivalidades corporativas por la propiedad de la tierra.

La brecha es una herida en el tejido social que permite la existencia del ritual y la *performance*, durante la realización de la agresión a la cultura, los integrantes deben agruparse para definir los bandos que enfrentarán su conocimiento del campo simbólico de la representación.

La **crisis** tiende a ensanchar la brecha, esto es que cada vez se acumula un mayor número de incidencias que provocan la toma de posturas amenazantes en el mismo foro y, como tal, reta a los representantes de la tradición a enfrentarse a los representantes de la cultura dominante. La crisis permite a los antagonistas realizar una disputa por medio del ritual.

Durante la crisis se hacen visibles “momentos de peligro y suspenso que revelan el estado real de la situación, cuando es menos fácil ponerse máscaras o pretender que no hay nada roto en la aldea.” (Turner, 1974, pág. 50), pero en algunos casos es necesario la toma de armas simbólicas para evitar que el problema se expanda y se genere un problema mucho mayor; debido a ello se acude a la realización de acciones altamente ritualizadas con la idea de resolver la crisis, estas medidas son parte del mismo ritual y se generan de la tradición sostenida dentro de la comunidad.

La tercera etapa corresponde a la **acción correctiva**, que:

Abarca desde un advertencia personal y mediación o arbitraje informales hasta la puesta en acción de la maquinaria jurídica formal y legal, para resolver ciertos tipos de crisis o legitimar otros modos de resolución hasta la ejecución de un ritual público. (Turner, 1974, pág. 51)

Si tomamos prestada de la medicina la metáfora del “remedio” y del “tratamiento”, la fase tres del drama social aplica diferentes mecanismos de reconstrucción del tejido social para evitar que la crisis se expanda y se convierta en una masa atómica inestable difícil de controlar. Por ejemplo, si la teoría de Turner fuera aplicada al análisis de la lucha de dos naciones la acción reparadora sería la firma de acuerdos.

Al expandirse la crisis, muy pronto entran en acción ciertos mecanismos de ajuste que buscarán reparar la violación de la norma, la fase tres, denominada **acción reparadora** busca revertir los daños causados por la expansión de la brecha y la crisis social.

Durante la fase reparadora, tanto las técnicas pragmáticas como la acción simbólica alcanzan su total expresión, puesto que es aquí donde la sociedad, el grupo, la comunidad, la asociación o la unidad social se encuentran en su máxima autoconciencia. (Turner, 1974, pág. 52)

De tal modo que “si se pretende estudiar cualquier nivel de la organización social, sería aconsejable revisar cuidadosamente lo que sucede en la fase de “reparación de crisis” y preguntar si la maquinaria reparadora es capaz de manejar la crisis para restaurar el *estatus quo*... o al menos, restituir la paz entre los contendientes”. (Turner, 1974, pág. 52) En caso

de tener una respuesta positiva sería conveniente preguntarse ¿cómo sucede? Y de no tener una reparación de la crisis también habría que cuestionar ¿por qué no se soluciona la problemática? Usualmente cuando la acción reparadora falla hay un retorno a la crisis, en este punto.

La idea de función reparadora atribuida a los rituales abre espacios de reflexión sobre disputas, muchas de ellas irresolubles, dado que surgen de las contradicciones estructurales: ofrecen apenas una mitigación temporal, un efímero paliativo que produce la ilusión de armonía en el grupo o grupos que los celebran. (Cruz, 2014, p. 105)

La cuarta etapa corresponde a la **fase final** y consiste en la reintegración del grupo social, o en el reconocimiento social, o en la legitimación del conflicto entre los grupos. La reintegración del grupo se podrá originar de diversas partes aisladas que se conectan al reconocer la solución o la profunda desigualdad entre las partes en disputa.

Al término del drama social las relaciones asimétricas se habrán transformado en igualitarias. Un *estatus quo* alto será bajo y viceversa. Un nuevo poder se habrá canalizado a una autoridad nueva y la autoridad anterior habrá sido expulsada. La cercanía habrá sido transformada en distancia y viceversa. Las partes anteriormente integradas estarán segmentadas; las partes independientes se habrán fusionado. Algunas partes ya no pertenecerán al campo, otras habrán entrado en él. Las relaciones institucionalizadas serán informales [...] Algunos integrantes del campo tendrán menos respaldo y otros más. Los factores de legitimidad habrán cambiado, asimismo, las técnicas que los líderes usan para asegurar la obediencia. (Turner, 1974, pág. 54)

Es necesario comprender que durante el desarrollo del drama social los individuos transitan por tres momentos, que lo definen como persona, estas son: **separación, limen y agregación**. Durante el drama social los participantes modifican su estatus al transitar por la *performance*.

Es decir:

Algo que ocurre sobre todo en el modo subjuntivo de la cultura, el modo de lo posible: “podría ser”, “como si”, “hipótesis”, “fantasía”, “conjetura” o “deseo”. La liminaridad es un caos fecundo, un almacén de posibilidades, no un ensamblaje fortuito sino un esfuerzo por nuevas formas y estructuras, un proceso de

gestación, un embrión de modos apropiados para la existencia pos liminar. (Turner, 1986, pag. 115)

El drama social considera **el ritual** como un *performance* estructurado por una secuencia compleja de actos simbólicos transformadores que revelan las categorías y condiciones de los procesos culturales.

La *performance* puede ser visto como comportamiento discursivo de la vida diaria donde “el hombre se revela a sí mismo”. Esto puede ocurrir de dos maneras: el actor puede llegar a conocerse mejor por medio de la actuación o escenificación, o bien, un grupo humano puede conocerse mejor mediante la observación y/o participación en la performance, esto es: “Una vez que las experiencias hayan sido “expresadas” como obra de arte, los espectadores pueden reflexionar sobre éstas, ya que son mensajes confiables de las profundidades de nuestra especie, de la vida humanizada que se devela a sí misma.” (Turner, 2008, pág. 82)

De la teoría de Turner, me interesa poner en práctica el análisis de las etapas del drama social para comprender la *performance* que realizan en la comunidad de San Miguel Zapotitlán. Me interesa la funcionalidad que tiene la mirada de la antropología para estudiar la danza de venado *pajkola* y judío.

Al analizar los sucesos experimentados de manera personal dentro de la celebración del ritual de la cuaresma y Semana Santa en la comunidad de San Miguel Zapotitlán, concluí que las distintas etapas podían ser manifiestas en el desenvolvimiento estructural del ritual tradicional. A continuación, expongo esta propuesta:

1. La brecha situacional – correspondería a la captura de Cristo por los judíos– *Jurvecim*: momentos previos a la Semana Santa donde la comunidad realiza acciones que violentan la tradición de los yoreme, aspectos que detallaré en el Capítulo 3.
2. La crisis – correspondería a la denominada "tumba de cruces": tiempo en que los participantes del drama aumentan la agresión. El clímax- correspondería al triunfo de Pilatos sobre Cristo: momento liminar en que la comunidad carece de orden.
3. Acción reparadora – correspondería a la ejecución de la danza *pajkola* y *másso yíwa*: por medio de la cual, los participantes renuevan la fe de los católicos de la comunidad y permiten el retorno al orden aparente.

4. Cierre de la dramatización – El bautizo de toda la comunidad: momento en que los actores sociales renuevan su afiliación al grupo.

A través de la performance del ciclo de la Semana Santa los actores sociales refuerzan su estatus en la comunidad, permiten la resignificación de los símbolos tradicionales y la adaptación de nuevos elementos.

1.2 EL RITUAL COMO PERFORMANCE

Turner considera **el ritual** como *performance*, estructurado por una secuencia compleja de actos simbólicos transformadores que revelan las categorías, las condiciones y los procesos culturales que cosntruye el grupo social.

Para Goffman³ “todo el mundo es un escenario”, es decir, que la vida pública está llena de actos rituales. Por lo tanto, si la cotidianidad es un tipo de teatro, el drama social es un meta teatro, es decir, un lenguaje dramático acerca del lenguaje usado en el juego de los roles ordinarios y del mantenimiento del *status*, lo cual constituye la comunicación en el proceso social cotidiano.

Hacer énfasis en el proceso y las cualidades procesales: *performance*, jugada, peripecia, escenificación, trama, acción correctiva, crisis, cisma y reintegración; lo que implica convertir el espacio en proceso, temporalizarlo, contrario a la especialización del proceso y del tiempo, la esencia de lo moderno. (Turner V., 1985, pág. 109).

El *performance* es visto como un comportamiento discursivo de la vida diaria donde el “el hombre se revela a sí mismo. Esto puede ocurrir de dos maneras: el actor puede llegar a conocerse mejor por medio de la actuación o escenificación, o bien, un grupo humano puede conocerse mejor mediante la observación y/ o participación en el *performance*.” (Turner, 1985, pág. 116).

³ Citado en Víctor Turner (1986)

En este sentido la conmemoración de la Semana Santa *yoreme* permite a los participantes identificarse y auto definirse para jugar un rol en la sociedad de San Miguel.

Las formas preexistentes de agrupaciones y relaciones se reacomodan en una nueva estructura establecida en conductas orientadas hacia fines. Se impone un campo de fuerza sobre la red de interacciones entre las aldeas de un vecindario. Este campo de fuerza se caracteriza por una estructura de roles específicos... cada rol en el ritual se convierte en un objeto a alcanzar y, una vez alcanzado, se convierte en un papel actuado en relación competitiva con otros roles para demostrar la importancia del actor. (Turner, 1985, pág. 31)

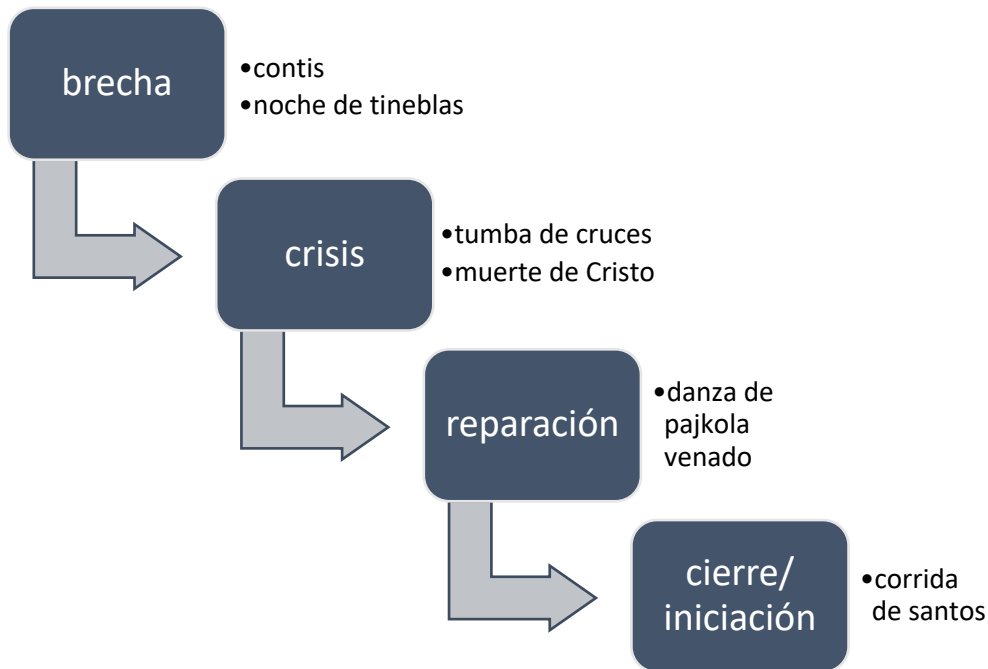
El tiempo dramático en la sociedad desplaza la vida social rutinaria, abriendo una brecha entre lo público, y lo privado. De acuerdo con Patricia Safa (1993, pág. 7), “el tiempo se divide en unidades circunscritas no para contarlas o totalizarlas sino para describirlas y caracterizarlas, para formular diferentes significados sociales intelectuales y religiosos”. En este sentido, repetir año con año la celebración refiere que los *yoreme* tienen una concepción del tiempo dramático como regulador cíclico. El tiempo religioso es intemporal, cíclico, se debe repetir la tradición, entendida en términos de ritual, para mantener el orden de la realidad en la que viven.

La colectividad se define por su participación en la celebración de los rituales, en este sentido los más interesados en realizar y mantener la continuidad de la tradición son aquellas personas que desean mantener o modificar su *estatus* dentro de la comunidad.

En el contexto ritual el *performance* se configura a partir del cumplimiento de metas que se distribuyen a lo largo de la semana santa de tal manera que las personas, los recursos y las actividades se movilizan para lograr los objetivos instrumentales de la tradición.

En este sentido, el primer objetivo del ritual de semana santa es reunir a los judíos que quebrantaron la regla de ser “buen” cristiano, esto durante las procesiones previas a la semana mayor. Una vez logrado este objetivo, el próximo es reunirse el miércoles de tinieblas para encerrar a Cristo; logrado este objetivo, comienza, la escalda a la crisis, tiempo en que lo *yori* que representan a los judíos violentan la religión *yoreme* al tumbar las cruces de las casas y eliminar con ello la identidad de la comunidad; el tercer objetivo es la aplicación de un mecanismo de reparación que vuelva a la “normalidad” la situación en la

aldea. En el caso de San Miguel Zapotitlán esta etapa corre a cargo de los *pascola* y *másso yilero*, quienes con su danza contribuyen a la reintegración a la religión y a un orden aparente de los conflictos entre los indígenas y los no indígenas, el último objetivo corre a cargo de los niños de 3 años que son llevados al templo con la imagen de Cristo para su presentación e iniciación en los rituales de la religión *yoreme*.



La semana santa *yoreme* es la dramatización que muestra las oposiciones de la vida social, a través de la teatralización que se realiza en las corridas, los “*contis*”, la ramada y en la “corrida de los santos”, la comunidad utiliza al teatro y a la danza para exponer aspectos de desorden y descontento en la vida cotidiana entre las comunidades *yori* y *yoreme*. Por medio de la teatralización es que se reafirman los grupos sociales en debate.

Al final de la dramatización se rebautizan como católicos *yoreme*, los no católicos se vuelven católicos, se reafirma la fuerza política dentro de la ramada, se reafirman los lazos familiares y de compadrazgo, se inician los niños en la religión *yoreme*, se integran nuevos participantes en la tradición, los músicos y danzantes son reconocidos como portadores de la tradición.

CAPÍTULO 2. ASPECTOS ETNOGRÁFICOS GENERALES



Cazadores De Venado en Imagen del cuerpo en Mesoamérica (Florescano, 2018, pág. 46)

Maásoleom wáate kúttá wiko'ori amsúsua

Algunos cazadores matan al venado con arma de madera (arco),

Wáate into táhi wiko'ori amsúsua

Otros también lo matan con arma de fuego (rifle)

Wáate into wité'ipo amsúsua

Wáate wóktiwa maásoleom

Unos cazadores buscan las huellas
Y matan al venado por sorpresa.

2.1 SISTEMA DE CARGOS

Las comunidades *yori* y *yoreme* están organizadas a partir de los centros ceremoniales, los cuales forman espacios colectivos que permiten la realización del calendario religioso anual de carácter indispensable.

Los *fiesteros* son hombres y mujeres que aceptan cumplir con una manda o compromiso y se identifican por ser portadores de las banderas y los bastones de mando; ellos dependen de una autoridad máxima conocido como alférez que durante las cofradías españolas de los misioneros jesuitas se encargaban de la administración de la iglesia; en el presente se encarga de colectar las limosnas para el centro ceremonial.

Los centros ceremoniales concentran el sistema de cargos en los *fiesteros*, personas encargadas de administrar los recursos económicos de la organización religiosa. Entre sus principales funciones está el contratar a los músicos y danzantes necesarios para realizar la fiesta; también se encargan de invitar a las cocineras y de pagar la comida que se ofrecerá a los invitados, adornar la iglesia y la *ramada* con papel picado y ramas de álamo y contratar a los *pajkola*.

El representante de los *fiesteros* en la comunidad del San Miguel Zapotitlán es elegido de entre los contribuyentes del centro ceremonial y su responsabilidad más grande es la de coordinar toda la celebración de la Semana Santa, labor que se considera de alto honor. La función principal del representante de los *fiesteros* es congregar a la población *yoreme* para las festividades católicas.

La operación de cada centro ceremonial es similar entre las comunidades del norte de Sinaloa y Sur de Sonora. Su importancia está directamente relacionada con su antigüedad.

Dentro de la organización del centro ceremonial los cargos se dividen de la siguiente forma: Alférez mayor, quien se identifica por llevar una bandera blanca o roja (en la Semana Santa).

Mas doce cargos que lo acompañan:

- | | | | | | | | | | | | |
|--------------------|------------------|--------------------------|----------------------------|------------------------------------|--------------------------------------|---------------------------|----------------------------|--|------------------------------------|--------------------------------------|--------------------------------|
| 1. Alférez segundo | 2. Alférez punta | 3. <i>Alawasin</i> mayor | 4. <i>Alawasin</i> segundo | 5. <i>Alawasin</i> punta (tercero) | 6. el <i>Paarina</i> mayor (padrino) | 7. <i>Paarina</i> segundo | 8. <i>Paarina</i> tercero. | 9. La <i>Tenanchi Yo'ohue</i> (fiestera mayor) | 10. Fiestera <i>Alawasin</i> mayor | 11. Fiestera <i>Alawasin</i> tercera | 12. <i>Cubauleero</i> (tambor) |
|--------------------|------------------|--------------------------|----------------------------|------------------------------------|--------------------------------------|---------------------------|----------------------------|--|------------------------------------|--------------------------------------|--------------------------------|



Fiesteros, f. Iván Moreno, ejido san miguel Zapotitlán, 14 abril 2017

Para la celebración de la Semana Santa es importante la participación de todos los actores sociales que se requieren para lograr los objetivos de la teatralización. Su labor se reconoce como un oficio y es un deber cumplir con la manda. Los oficios necesarios para la representación de la muerte de Cristo son:

- Los fiesteros también llamados *Alawasin*. Su labor es organizar la fiesta.



- Los chicotereros. Son las personas encargadas de cuidar el orden y el respeto.
- El maestro rezador. Hace la función de líder espiritual.
 - a. Las marías. Grupo de niñas que se encargan de expulsar del centro ceremonial a los judíos - *Jurvecim*.
 - b. Las rezadoras. Mujeres que tienen a cargo los rosarios.
- El *pajkola* mayor. Es el líder de los danzantes.
 - c. danzantes de *pajkola*
 - d. danzantes de *coyote*
 - e. danzantes de *másso yíwa*
- Los músicos y cantadores de venado.
 - f. Música de cuerdas
 - g. Tampolero
 - h. Másso buicame
- El Pilatos. Es el personaje líder de los judíos- *Jurvecim*, su labor es guiar a su ejército en la tumba de cruces.
 - i. judíos- *Jurvecim*. Personajes que tienen que violentar la religión para provocar la crisis ritual.



2.2 CALENDARIO RITUAL

En San Miguel Zapotitlán, Sinaloa, las fiestas religiosas relacionadas con Jesucristo comprenden dos ciclos:

El primero corresponde al nacimiento de Jesús, conocido como natividad, periodo que inicia con el Adviento, el último domingo de noviembre, continua con las posadas y el nacimiento de Jesús, seguido de la Adoración de los Reyes Magos para concluir con la Candelaria, el 2 de febrero.

El segundo ciclo comprende la Pasión y muerte de Jesús, que se inicia con el carnaval, seguido del miércoles de ceniza, continua con la Cuaresma y termina con la Semana Santa. Los viernes de Cuaresma se realizan procesiones con las imágenes religiosas que salen de la iglesia para recorrer las calles de la comunidad seguida los judíos–*Jurvecim* que buscan las huellas de Cristo para ser sacrificado.

Las festividades en las que es necesaria la presencia de la danza tienen como objetivo la celebración de los santos patronos del centro ceremonial, por ejemplo: los días 24 de junio celebran a San Juan, el 1° de Agosto es la fiesta de San Ignacio, la fiesta principal tiene lugar el 29 de septiembre día de San Miguel Arcángel y el 12 de diciembre organizan celebraciones con música y danza para la Virgen de Guadalupe y para cerrar el año, el 31 de diciembre y 1 de enero se ejecuta la danza de matachines en honor al nacimiento de Jesús.

Ver la siguiente tabla para identificar la relación entre la festividad, las fechas en que se organiza la ramada y la presencia de danzas tradicionales.



Ritos con presencia de danza y música voreme		
Festividad	Fecha	Presencia de la danza
Semana santa	Marzo- Abril	Judíos <i>Pascola</i> <i>másso yíwa</i> Coyotes
San Juan	Junio	<i>Pascola</i> <i>másso yíwa</i>
San Ignacio	Agosto	<i>Pascola</i> <i>másso yíwa</i>
San Miguel	Septiembre	<i>Pascola</i> <i>másso yíwa</i>
Natividad	Diciembre	Matachines



2.3 MODOS DE APRENDIZAJE DE LA DANZA YOREME

La danza *yoreme* se baila por un compromiso adquirido con los santos. La promesa de participación en la danza es para pedir por la salud y cura de una enfermedad, por ejemplo, entre los danzantes y músicos tradicionales *yoreme* se tiene la creencia que por medio de aprender a bailar se logra ingresar al *Juyaa ania* (monte sagrado) a través del sueño. Es una especie de vínculo entre las fuerzas de la naturaleza sobre el cuerpo que se accede mediante la práctica de la danza.

La conexión con el monte sagrado *Juyaa ania* es relevante porque se dice que las habilidades de interpretar la danza de venado (*másso yíwa*) se obtienen durante los sueños en donde un animal totémico elige a la persona que puede interpretar la danza. Por ejemplo, el señor Rosario Anguamea soñó que el venado lamía su cuerpo y al otro día ya sabía bailar los cantos de *másso yíwa*; al señor Margarito se le apareció en un sueño el venado y le dio una piedra para que tocara el tambor durante las fiestas de *Juyaa ania*; Bernardo Esquer encontró al venado tomando agua en el río.

“Cuando un *yoreme* sueña que se topa con un venado en el monte y que éste le lame todo el cuerpo es porque dicho animal lo ha escogido. Después de tal llamado, este hombre podrá integrarse a la danza del venado o formar parte de las representaciones en las que el ciervo expira su último aliento. Así, este personaje que emerge de lo onírico se torna fundamental en la vida de los *yoreme* que unas veces lo significan como Estrella del Amanecer y otras como naturaleza que renace.” (Rodríguez, 2015, pág. 23)

En otros momentos recoge el alma de un *yoreme* para llevarse al monte sagrado, el *Juyaa ania*.

Asimismo, los danzantes de *pajkola* comentan que se aprende a bailar por medio del sueño. Aunque también es sabido entre los *pajkola* que se puede aprender las danzas visitando la



Cueva del Diablo, lugar que se encuentra en el monte cercano al pueblo de San Miguel Zapotitlán. Algunos danzantes mencionan que en sus sueños ven sus *tenabaris* enredados en sus pies como víboras de cascabel.

Los danzantes de venado (*massó yíwa*) y *pajkola* son reconocidos como portadores del conocimiento ancestral de los antiguos *yoreme*; su tarea es proteger su cultura de la modernidad y la industrialización de su territorio, es por ello por lo que, la interpretación de los cantos de venado es una especie de rezo que provoca en los danzantes un estado de ensoñación que permite que su cuerpo sea habitado por algún espíritu del monte y muestre las cualidades de la naturaleza. Su labor es ser una especie de guardianes de la naturaleza sagrada, el *Juyaa Ania*.

La danza es aprendida desde la infancia por niños que se sienten atraídos por la música de las danzas de *matachín*; ellos comienzan a bailar desde los 6 años y dependiendo del nivel de compromiso con las actividades de la “campana”, es que los integrantes adquieren mayor responsabilidad al desempeñar cargos.

Es el caso del Sr. Vicente Valenzuela Mora, monarca mayor⁴ de la cuadrilla de danzantes de *matachín*, se ganó el honor de dirigir al grupo de danzantes gracias a su conocimiento sobre la danza y participación en ella. Valenzuela menciona que desde 1994 su función principal es coordinar a los músicos y danzantes durante la ejecución de los sones y cumplir como orador durante momentos clave de la “campana” del niño Jesús entre el 24 de diciembre y el 1 de enero, actividades que le han dado el puesto de “monarca mayor”.

Al Sr. Vicente Valenzuela le preocupa que los jóvenes pierdan interés por su danza por lo cual invita a todos los niños a integrarse al grupo de *matachines* y asegurar que las nuevas generaciones continúen con las tradiciones de su pueblo.

En otros casos los danzantes deciden integrarse a la danza al ser heredada cuando fallece una persona que participaba activamente en las actividades del centro ceremonial. En este sentido la danza se transmite de padre a hijo y entre los *yoreme* es considerado un honor continuar con el legado de la familia. Este es el caso de tres personas que conocí en la *ramada* de San Miguel Zapotitlán: el Sr. Agustín Aguilar Buitimea, danzante de *máссо yíwa*, el Sr.

⁴ Ver sistema de cargos más adelante pag. 37



Teodoro Aguilar, *pajkola* mayor y su hijo Cayetano Aguilar, danzante de *pajkola*, quienes han heredado los oficios dentro de la organización del centro ceremonial durante su vida y muy probablemente su legado se siga transmitiendo a los futuros miembros de la familia Aguilar. Su legado trasciende generaciones y ahora son reconocidos como los mejores danzantes de *pajkola* de la comunidad.



Pajkola y massó yíwa, F: Ivan Moreno, Ejido San Miguel Zapotitlán, 16 abril 2014

Por medio de la ejecución e interpretación de la danza los intérpretes permiten que la naturaleza hable a través de su cuerpo, pues los pies lo conectan con la tierra y la cabeza de venado (*massó coba*) conecta al cuerpo con las estrellas en donde viven los antiguos *yoreme* el *Juyaa ania*. Por medio de los movimientos percutidos de sus pies los *pajkola* hacen vibrar la guarida de los animales sagrados, como la rata, la iguana, la abeja y el venado; su invocación permite la renovación del ciclo de vida tradicional *yoreme* de los habitantes de la comunidad de San Miguel Zapotitlán.

Si bien no todas las personas de la comunidad participan en las actividades de la congregación, los habitantes de San Miguel Zapotitlán aceptan la necesidad de las danzas y la música *yoreme* como representantes de la identidad del pueblo.



Aquellos que decide participar en las celebraciones *yoreme*, son reconocidos por la comunidad como oficiantes permanentes, anexándoles a su nombre de pila la actividad por la que serán distinguidos, por ejemplo: Rosendo Galaviz (*pajkola*), Rosario Anguamea (*másso*), Fabián Mora Velarde (músico mayor), Guadalupe Díaz Flores (tampolero), Sra. Eva María Callejas (Alawasin), Nacho Escalante (tampolero), Gabriel Uriate (*lauterom*).

Al igual que los danzantes los músicos se organizan de acuerdo con su conocimiento del ritual y su experiencia en la interpretación de los sonos. El músico con más conocimiento se coloca al centro del conjunto y se denomina músico mayor (*yohue*). Su función es indicar el inicio de la melodía musical, definir la afinación de los instrumentos de acuerdo con la hora que se vive en la festividad, además de indicar el son que se va a interpretar.

Para la fiesta son contratados más de un conjunto musical; uno de ellos tendrá mayor jerarquía y será colocado junto al altar, tanto en la ramada como dentro de la iglesia indígena. El primer conjunto musical debe abrir la celebración y con su música se pronunciarán los discursos del *pajkola* mayor durante el *Ca'anariam*⁵, rezo de inicio para la celebración, dialogo que hace un recordatorio del origen de los *yoreme*. La asignación de lugares es función del organizador del evento (fiestero), y cuando no ha sido definido el sitio de cada músico con anterioridad se provocan discusiones entre los músicos de arpa y violín, al sentirse desplazados o no atendidos por los organizadores de la “ramada”.

La danza es parte fundamental del ciclo festivos religiosos de los *yoreme* y en conjunto forman el corpus de danzas tradicionales necesarias para la vida religiosa de San Miguel Zapotitlán. Los danzantes de *pajkola* y venado (*másso yíwa*), son un grupo distintivo de los *yoreme* que participa, casi siempre juntos, en toda festividad religiosa.

La experiencia de los danzantes *yoreme* inicia a corta edad con el aprendizaje de la danza de *matachines*: los niños que asisten a las escuelas de la comunidad danzan como mínimo 3 años, aunque existe la posibilidad de seguir participando. En la juventud se integran a los judíos - *Jurvecim* y de igual forma se comprometen a cumplir como danzantes por un lapso de 3 años, En la edad adulta se permite el ingreso a la danza de *pajkola* y *másso yíwa* como oficio tradicional.

⁵ Mito de origen de la fiesta que significa “el hombre que no hizo fuego”.



Los habitantes se inician en la religión *yoreme* desde los tres años de edad con su primer aparición en la teatralización de la Semana Santa interpretando a Jesús resucitado, el sábado de resurrección, los niños son cargados en los hombros de sus padres quienes acompañan a la imagen del niño Jesús en su regreso a casa con su madre María, todos los niños visten ropa blanca con una manta color rojo sobre el cuello, llevan en las manos una cruz blanca de madera con algunos objetos colgando como una iguana disecada, trozo de panal de abejas, tamal, bule de calabaza, piloncillo, pan y una paloma blanca, elementos que se mencionan en la canto del *Ca'anariam*⁶ como los alimentos que recolectaron los primeros hombre en el monte.

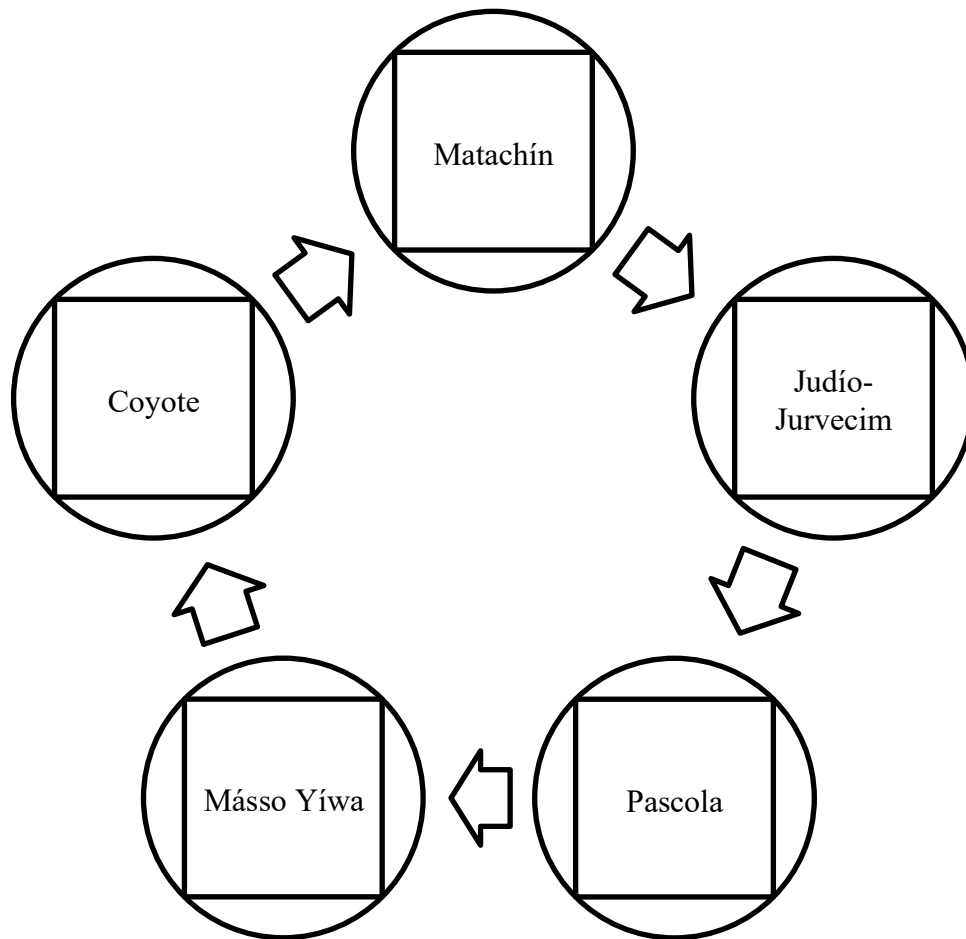
La participación de los niños y niñas de la comunidad los reconoce como católicos *yoreme* y a partir de ese momento aceptan cumplir con la tradición de su pueblo. El domingo de resurrección los niños son llevados a la iglesia para ser bautizados y dar inicio a su vida religiosa con identidad *yoreme*, la comunidad en procesión acompaña la imagen de Cristo resucitado de regreso a su casa, cuidado por los danzantes y músicos de *pajkola* y *máссо yíwa*.



⁶ Ca'anariam. Reso que inicia las fiestas traidionles.



La danza se divide en personajes que se heredan y se nutren del interés de la persona por bailar. La integración de los niños al ritual es una necesidad que garantiza que se dé continuidad a las tradiciones del grupo social. La tradición de las fiestas del pueblo *yoreme* necesita de la adaptación de los símbolos que manejan durante la ejecución de las danzas, y dan significado a la religión *yoreme*, en la cual la danza es elemento fundamental para la difusión de los signos del mundo tradicional. Para lograrlo los *yoreme* han creado una serie de danzas que sustentan su identidad. Estos son:



Ciclo de la danza *yoreme*



Las formas de manifestación de las danzas *yoreme* se organizan de acuerdo con la festividad en la que se baila, por ejemplo, los *matachines* es una danza grupal que se presenta en las fiestas de navidad y año nuevo, y generalmente es interpretada por niños y niñas que se inician en el sistema de danzas tradicionales.

Los *judíos-Jurvecim* son jóvenes y niños que pertenecen a la comunidad y que se preparan para participar en la Semana Santa. Los danzantes de *pajkola*, *massó yíwa*, *coyote* en su mayoría son personas adultas mayores que son reconocidos como portadores de la tradición y conocimiento de la religión *yoreme*.



Atrio de la iglesia de San Miguel Zapotitlán F: Ivan Moreno, Ejido San Miguel Zapotitlán, 20 abril
2014

Todos los participantes tienen diferentes funciones en el ritual y es de gran importancia que se lleven a cabo las acciones requeridas de cada personaje para cumplir con la tradición de Semana Santa.

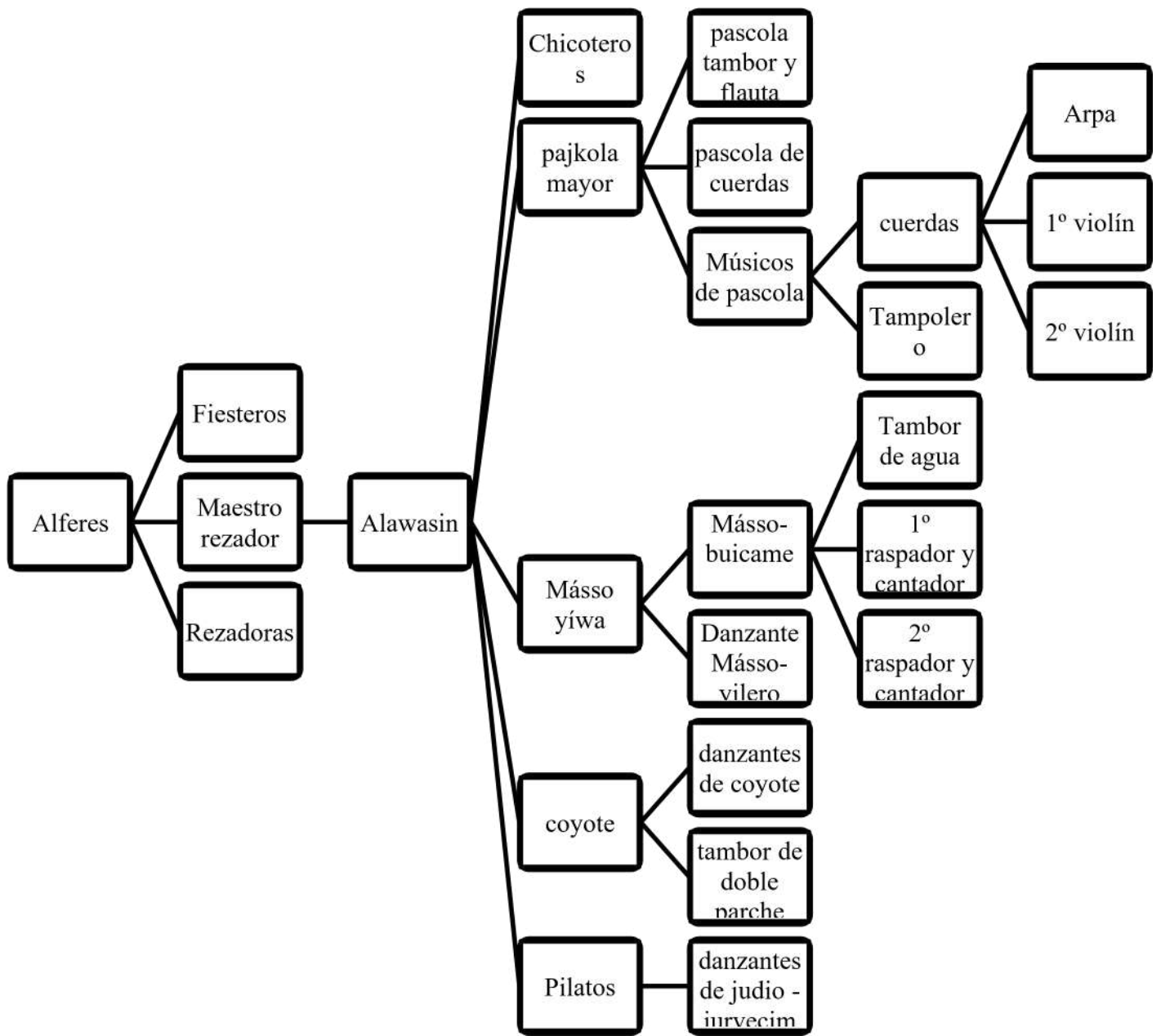


Al tener un cargo los participantes tienen la obligación social de dar a la comunidad lo que se espera de ellos, y de no cumplir serán acreedores al desprestigio. A continuación, muestro un mapa con los personajes que participan en la Semana Santa *yoreme*.



Fiestero de San Miguel Zapotitlán F: Ivan Moreno, Ejido San Miguel Zapotitlán, 20 abril 2014





2.4 VESTUARIO Y UTILERIA

El *pajkola* viste pantalón y camisa blanca de manta, en la cabeza porta una máscara de madera con una cruz en la frente y unas barbas largas que se originan en las cejas y en la barbilla. Se dice entre los *pajkola* que la cruz pintada en el centro de la máscara funciona como contenedor de las fuerzas que posee cada una de ellas.

Las máscaras son elaboradas en madera con elementos característicos de cada artesano, sin embargo, la mayoría de ellas tiene como motivo la cara de algún animal y en otros casos también existen mascararas con rasgos humanos mezclados con algún elemento de la naturaleza. En el caso de participar en la “ramada”, se le coloca a la máscara una flor (*sewa*) de papel blanca y una roja, como símbolo invitado de honor a la fiesta ritual, omitiendo este requisito sólo cuando los danzantes participan en algún evento de danza como exhibición, generalmente organizado por instituciones públicas y de cultura del gobierno de Sinaloa, como por ejemplo el Instituto Sinaloense de Cultura (ISIC).

El *pajkola* se coloca un cinturón de baqueta con cascabeles de cobre conocidos como *coyoles*⁷ que cuelgan de cada tira hecha también de baqueta. También usan una cinta en la cintura de color negro que cruza por el frente y desciende por los muslos para ser anudadas en las articulaciones de las rodillas, se dice que representan a las víboras.

En las pantorrillas se enredan una tira de capullos de mariposa con piedras de hormiguero dentro llamados *tenabaris*, que producen sonido al bailar. Como complemento instrumento para crear música utiliza sonaja llamado sistro elaborado de madera que produce sonidos provocados por el choque de discos de metal en su interior, el cual es utilizada cuando bailan para el músico de tambor y flauta. Este instrumento es de mango redondo, forma rectangular y terminación plana o rectangular, con dos o tres rondanas grandes en el espacio que dejan al tallar una parte de la zona central del trozo de madera con que confeccionan la

⁷ Los cascabeles de metal cuelgan de un cinturón de baqueta de cuero, su colocación es alternada por tamaños. Este instrumento es portado por *los pajkola* únicamente.



sonaja. Entre los pajkola el sistro también es conocido como *sonaja*. Cuando no lo usan lo colocan metido en la parte posterior del cinturón y faja.



Danzante de Pajkola y mascara, F. Iván Moreno, egido Los Goros, 15 abril 2017

El *másso yilero* viste camisa y pantaloncillo de manta blanca, porta en el cuello un rosario y paño de tela color rojo, en la cabeza amarra otro paño del mismo color, que le servirá para colocar la cabeza de venado (*másso coba*), sobre la coronilla. Se trata de una cabeza de animal disecado, en las astas de la cabeza de venado amarran listones de colores (de preferencia rojos y verdes) y una flor de papel blanca y/o roja. El uso de listones y flores los ubica como provenientes del *Juyaa Ania*. En la cintura tienen una faja de cuero donde cuelgan pezuñas de venado o de cerdo nombrados como *coyoles*. En las manos utilizan dos sonajas de bule con piedras de hormiguero llamados *ayales* y en cada pie se enredan aproximadamente una brazada de *tenabaris*.





Rosario Anguamea preparándose para bailar, F. Iván Moreno, egido San Miguel Zapotitlán, 06 abril 2015

La indumentaria del judío- *Jurvecim* se basa en un pantaloncillo de manta blanca acompañado de camisa blanca, en la cintura se colocan una cobija de lana con motivos de cuadros que cortan para hacer unas “barbillas” que se parecen a los *coyoles*⁸ del venado, se colocan una cinta blanca como fajilla, en la cabeza colocan una mantilla que puede ser decorada con flores pintadas y/o imágenes religiosas, en los bordes de la mantilla se borda con tiras de estambre, en las pantorrillas colocan aproximadamente 2 brazadas⁹ de *tenabaris*, aunque esta cantidad puede aumentar de acuerdo a las posibilidades económicas del danzante, en los pies calzan huaraches de baqueta. Como complemento portan un morral para guardar

⁸ Cinturón de cuero de animal con pezuñas de venado o cerdo.

⁹ Medida para definir la longitud de la tira de capullos de mariposa.



sus pertenencias, un tambor de doble parche, un par de *ayales*, estacas o sistros para hacer los sonidos de la danza.

El diseño y confección del traje de judío es libre y al gusto del danzante, entre los motivos que pintan en la ropa del judío se encuentran: la flor roja *sewa*, flor que se considera el alimento del venado y que portan los fiesteros durante la “ramada”, imágenes religiosas de santos como la virgen de Guadalupe, San Judas Tadeo, sagrado corazón de Jesús o San Miguel Arcángel; también es común que los judíos pinten en su ropa al danzante de venado (*másso yilero*) o al *pascola*.

Las máscaras son elaboradas con pieles de animales como jabalíes, zorros, tigres, chivos, toros y borregos. Algunas mascararas son elaboradas con caretas de madera de diferentes estilos como diablos, monstruos y caricaturas, aspecto que para la gente mayor es una modificación que ha sufrido la tradición al dejar bailar a los *yori*. Otra modificación que se ha hecho a la máscara de judío es colocarle colas de caballo para que tenga más pelo y más largo, con la intención de que al bailar se mueva y sea más llamativo el traje. Al ponerse la máscara queda prohibido hablar, por lo que su único medio de comunicación es la mímica y la danza.

Olavarría (1995, pag. 12) Refiere que los judíos “venían con Judas y cuando uno de los discípulos de Cristo cortó una oreja de los soldados, Cristo le reprochó y le volvió a colocar la oreja, en ese instante, los soldados del rey se volvieron figuras grotescas, y Cristo les dijo que cuando fueran buenos y volvieran a Él los haría bonitos de nuevo”.





Indumentaria de judío- *Jurvecim*, F. Iván Moreno, egido Los Goros, 05 abril 2012



CAPÍTULO 3 CONFLICTIVAS EXPUESTAS EN LA ETAPA DE LA BRECHA DEL DRAMA SOCIAL DURANTE LA SEMANA SANTA YOREME



La casería del venado en Imagen del cuerpo en Mesoamérica (Florescano, 2018, pág. 55)

El viene y llega la lluvia.
El viene y crece el maíz.
El baila y se recrea el sol.

El viene y hace la fiesta del
señor.



Los *yoreme* proponen la conmemoración de la Semana Santa como una oportunidad para el debate en la forma de concebir el mundo entre los indígenas *yoreme* y los no indígenas. En este sentido, el ritual de la Semana Santa funciona como un mecanismo construido dentro del sistema de costumbres que proporciona espacio y tiempo para la interacción social entre el grupo *yori* y los *yoreme*. Esos días son reservados por la comunidad de San Miguel Zapotitlán como tiempo de descanso de las actividades laborales para dar paso a las actividades rituales que conforman la conmemoración de la muerte y pasión de Cristo, mediante las cuales, se evidencian las relaciones de los habitantes de la comunidad.

Para la representación de la muerte de Cristo durante el ritual de la Semana Santa celebrada por los habitantes de San Miguel Zapotitlán los grupos que se organizan y se dividen en *yori* y *yoreme*, afiliación de acuerdo con el origen étnico, centro de trabajo y vivienda, etc. Los conflictos que se exponen son tan diversos como el número de personas que participan en la representación, sin embargo, son comunes los conflictos étnicos.

La interpretación de los distintos personajes durante la Semana Santa depende de su pertenencia a uno u otro grupo, los mestizos *yori* podrán participar en el ritual representando personajes que violentan las creencias religiosas locales, en su mayoría se trata de jóvenes que viven en las comunidades cercanas a los centros ceremoniales.

Durante la *performance* los mestizos *yori* interpretan a los personajes conocidos como judío-*Jurvecim*, mientras que los *yoreme*, serán los encargados de dar cuerpo a los personajes que por medio de la danza corrigen los daños causados, mediante la danza de *pajkola* y *másso yíwa*. Los *yoreme* se asumen como preservadores y portadores del conocimiento ancestral, mientras que los mestizos *yori* son los que no conocen y no respetan la tradición.

Los enfrentamientos entre *yori* y *yoreme* pueden surgir al no estar de acuerdo con las formas de interpretar la danza o llevar a cabo las diferentes etapas del ritual; también es común que los mestizos *yori* comiencen a participar en la danza de *másso yíwa* y *pajkola*, personajes que se reservaban para los *yoreme*.

En ocasiones, los *yoreme* acusan a los *yori*, de irrespetuosos y de no conocer el simbolismo de la danza y pretender ser conocedores de la tradición del monte *Juyaa ania*. Por ejemplo, para los *yoreme* la danza es una forma de relacionarse con su divinidad y la danza de *másso yíwa* es un medio de contacto con el universo, en oposición con la perspectiva de los espectadores *yori* que se acercan a las actividades para apreciarlo como un espectáculo.



La importancia de la danza radica en ser una especie de rezo mediante el cual el cuerpo se conecta con el origen de sus creencias y por medio de su interpretación se obtiene la información necesaria para dar sustento al mundo indígena tradicional.

La *performance* se configura a partir del cumplimiento de metas que se distribuyen a lo largo de la Semana, de tal manera que las personas, los recursos y las actividades se movilizan para lograr los objetivos instrumentales de la tradición.

La primera actividad del ritual es reunir a los judío-*Jurvecim*, personajes que quebrantan la regla de ser “buen” cristiano durante las procesiones previas a la semana mayor y durante los días viernes se reúnen en el atrio de la iglesia para recordarle a los habitantes del pueblo que se aproxima la celebración del ritual de la muerte de Cristo.

La segunda actividad los judío-*Jurvecim* es reunirse el Domingo de ramos para buscar al que será encerrado, sin embargo, es escondido tras ramas de árbol por la comunidad dentro de la iglesia.

La tercera actividad ritual es reunirse en el atrio de la iglesia en la noche del miércoles de tinieblas para encerrar a Cristo y comenzar la “escalda a la crisis”, cuando los judío -*Jurvecim* violentan la religión *yoreme*, al tumbar las cruces de las casas y burlarse de la religión católica de la comunidad, permitiendo que gradualmente el mal se apodere del espacio público.

Como cuarto paso, y para revertir el daño simbólico causado por los judíos-*Jurvecim* es necesaria la aplicación de un mecanismo de reparación que haga retornar a la comunidad a la “normalidad”, es decir convertir a la comunidad otra vez en creyentes y religiosos, labor que es depositada en las marías, personaje que se encarga de expulsar de la iglesia a los judíos –*Jurvecim* el sábado de gloria. En forma simultánea, en las calles del pueblo de San Miguel Zapotitlán los danzantes de *pajkola* y *máссо yíwa* se encargan de obligar a todos los judíos-*Jurvecim* a bautizarse. Mediante el bautizo de los judíos –*Jurvecim* se da comienzo a la regulación de la crisis.

La quinta actividad de importancia para la teatralización es la reparación del daño mediante la participación de los danzantes de *pajkola* y *máссо yíwa* en la “ramada”, a través del manejo de su conocimiento de la tradición y los elementos que configuran el *Juyaa Ania* permiten que los *yoreme* renueven y promuevan sus creencias religiosas. Los judíos-*Jurvecim* serán reconocidos cómo católicos *yoreme* de nuevo.



La sexta actividad de la representación de la muerte de Cristo es la organización de la fiesta en la “ramada”, lugar donde se reúne la comunidad después del bautizo de los judíos – *Jurvecim* para apreciar la danza indígena de la región (*pajkola*, *másso yíwa* y coyote).

La séptima actividad ritual es la interpretación de la música y la danza inspirada en la naturaleza y en las experiencias de los antiguos *yoreme* en el monte sagrado. Por medio de la danza de *pajkola*, *másso yíwa* y coyote se repara la crisis simbólica causada por los judíos – *Jurvecim* al enseñar a los espectadores de la *performance* los modos de vida inspirados por la danza de venado y *pajkola*.

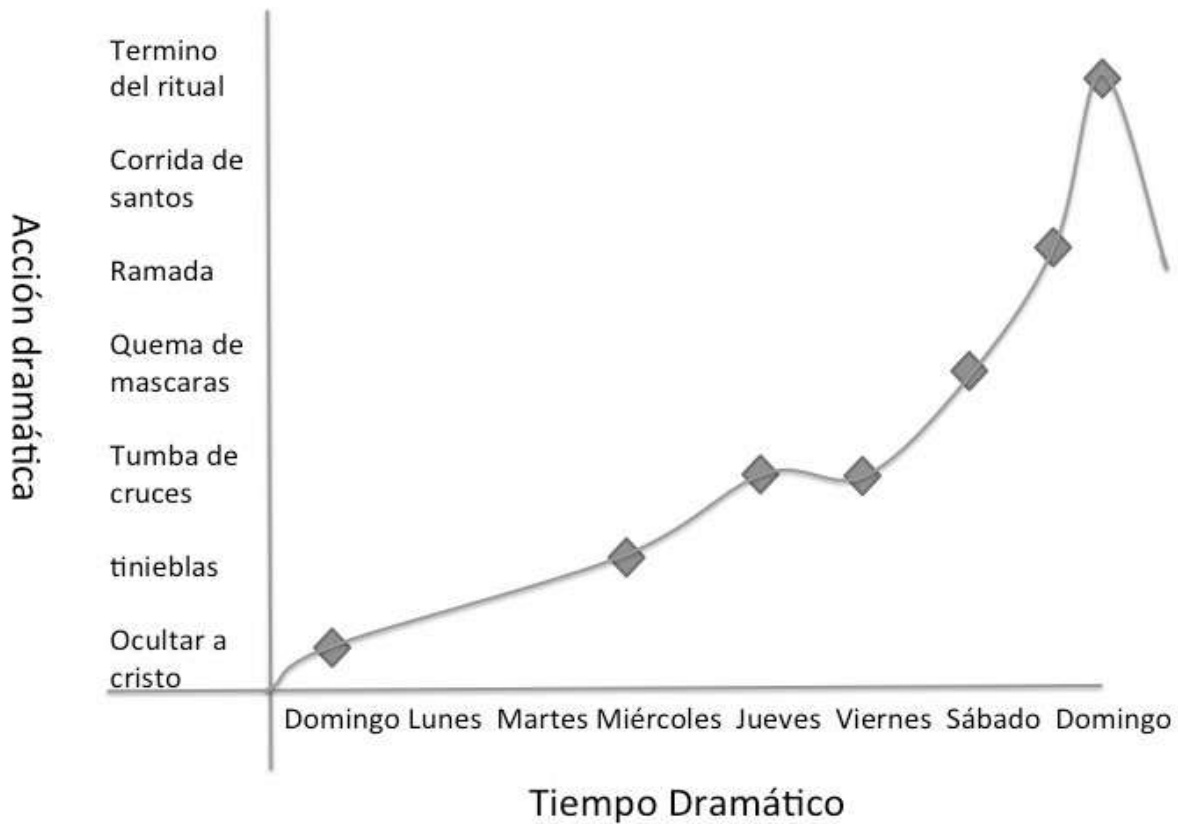
La última actividad ritual de la *performance* de la Semana Santa es reunir el día domingo a los *yoreme* en la ramada lugar donde la imagen de Cristo es custodiado por los danzantes de *pajkola*, *másso yíwa* y coyote quienes acompañarán la procesión de Cristo para ser llevado de regreso a la iglesia del centro ceremonial indígena *yoreme*, donde otro grupo de personas esperan su llegada a fuera de la iglesia con la imagen de la virgen de Guadalupe y María Magdalena, quienes envían a un grupo de personas que cargan en sus hombros a San Pedro y lo llevan a la “ramada” para encontrar a Jesús y regresar a avisarles que está vivo. A esta etapa del ritual se le conoce como la corrida de santos y su función es concluir con la teatralización del ritual e iniciar a los niños de tres años en la religión *yoreme*.

Los personajes de la obra dramática de la muerte de Cristo en San Miguel Zapotitlán utilizan el teatro y la danza para exponer aspectos de desorden y descontento en la vida cotidiana de los mestizos *yori* y los *yoreme*. Durante los días de la Semana Santa los judío - *Jurvecim* podrían burlarse de los *yoreme* y los conocedores de la tradición del monte sagrado *Juyaa Ánia* tendrán que arreglar el desorden con la interpretación de la música y la danza; los mestizos *yori* destruyen el mundo y los *yoreme* tienen que repararlo.

El aparente orden de las cosas en la nueva situación social solo es un acuerdo temporal que tendrá que ser valorado de nueva cuenta el próximo año durante la celebración de la Semana Santa.

Gráfica del comportamiento del drama social





La función de los *judíos - Jurvecim* es custodiar a Cristo para que no escape, para lo cual, amarran una cuerda a la imagen que es sostenida por todos los *judíos- Jurvecim*. Durante la peregrinación ellos bailan con el acompañamiento de algunas canciones populares de banda de viento estilo sinaloense, o bien, con el ritmo de los tambores.

Al término del primer viernes de *Conti*, la imagen de Jesucristo es colocada nuevamente en el templo y asegurada entre rejas. Al término los danzantes se desplazan por los alrededores de la iglesia, simulando que vigilan a Cristo para que no escape.

El cumplimiento de las obligaciones rituales de los *judío - Jurvecim* está a cargo de los *chicoteros*, personas que pertenecen a la organización del centro ceremonial, identificados por tener un látigo que utilizan para cuidar la disciplina de los espectadores y de los *judíos- Jurvecim*. Su labor es cuidar el cumplimiento del buen comportamiento de los espectadores y evitar que los *judíos- Jurvecim* entren a la iglesia antes de la media noche del miércoles de la Semana Santa para ingresar al centro ceremonial y encarcelar a Cristo.





Danzante de venado yori, F. Iván Moreno, egido Los Goros, 05 abril 2012



3.1 MIERCOLES DE TINIEBLAS

La fiesta toma fuerza el miércoles de tinieblas de la semana mayor, en el templo viejo del pueblo que esta adornado con flores de colores y ramas de álamo en los muros y columnas. Al centro de la primera habitación se coloca a Cristo cubierto con ramas de álamo, que fue escondido por la comunidad el domingo de ramos para que los judíos- *Jurvecim* no lo encuentren.

El miércoles de tinieblas los *judíos- Jurvecim* son liderados por el Pilatos, quien porta una corona de cartón color oro y un bastón pequeño de madera con listones de colores. Estos personajes se reúnen en el atrio de la iglesia para ingresan al centro ceremonial en busca de la imagen de Jesús, con la intención de encerrarlo y matarlo el viernes.

La teatralización dentro de la iglesia indígena para escenificar el encierro de Cristo inicia aproximadamente a las 11:00 pm, momento en que las luces de la iglesia se apagan y en medio de ruidos, gritos y tamborazos, se crea confusión que aprovechan los *judíos- Jurvecim* para ingresar a su interior. La gente grita y surge una atmósfera de tensión que es controlada por los *chicoters*. De pronto, un grupo de buscadores *judíos- Jurvecim*, señala el altar principal donde se encuentra la imagen cubierta de ramas de álamo y todos los participantes corren hacia la figura de Cristo para quitar las ramas y cargarlo hasta un corral, mientras es golpeado con palos.

La imagen de Cristo está siempre acompañada del maestro rezador y un músico toca una flauta de carrizo, un son *Ca'anariam*, reconocida por la tradición como un rezo antiguo que tocaban los *yoreme* mucho antes de la llegada de los jesuitas y que acompaña todos los actos rituales que se relacionan con las imágenes de los santos. Se dice que los sonidos que produce la flauta de carrizo son las lágrimas de María. Estos instrumentos no dejaran de sonar hasta el domingo de resurrección, día que regresa “el renacido” a su casa, acompañado de los danzantes *yoreme*. Otro personaje que acompaña todos los rituales es conocido como “El Rezador” quien entona los rezos.

Después de que los *judíos- Jurvecim* han descubierto a Cristo lo despojan de su camuflaje y es llevado preso. La imagen es acariciada por los fieles que se acercan para



persignarse, en busca de su bendición. Mientras, los *judíos- Jurvecim* celebran el triunfo del mal sobre el bien en el atrio de la iglesia donde seguirán bailando toda la noche.

Afuera de la iglesia, los *judíos- Jurvecim*, celebran brincando, bailando, corriendo, gritando, haciendo bromas entre ellos y con los asistentes de la comunidad, en una especie de coreografía indefinida e improvisada, que se va elaborando de acuerdo con las relaciones sociales que tienen los danzantes con los espectadores.



Cristo en custodia, F. Iván Moreno, ejido San Miguel Zapotitlán, 16 abril 2010

Durante su baile los *judíos- Jurvecim* se burlan de la gente, de la religión católica, de los dueños de las tierras agrícolas, pues al asumir el personaje de judío les es permitido-hacer bromas. Los movimientos que realizan al bailar son diversos y complejos; en ocasiones parece que solo están saltando o corriendo y de pronto al escuchar una melodía de música nortea se colocan en círculos cerca de los equipos de sonido, mientras tratan de llamar la atención de



los espectadores haciendo mímica de lo que desean, por ejemplo, las acciones de comer y beber.

Los espectadores participan en la *performance* arrojando cuetes a los danzantes para que corran y se espanten. La gente sale de sus casas para molestarlos y divertirse con las ocurrencias que pueda tener un *judío – Jurvecim*, como imitar los movimientos de la danza de venado o *pajkola*. Algunos en sus juegos incluyen elementos de juegos sexuales y haciendo referencia a las partes genitales.

Durante la noche de las “tinieblas”, los *judíos- Jurvecim* tendrán poco tiempo para descansar, antes de iniciar la búsqueda de Cristo, casa por casa, para crucificarlo, durante tres días. Algunos *judíos- Jurvecim* que viven fuera de San Miguel se quedan a dormir en casa de algún compadre, otros lo hacen detrás de la iglesia. En las casas se prepara comida que se regala a los *judíos- Jurvecim* y se coloca un equipo de sonido para que bailen un rato y sigan la búsqueda de cruces, aunque no todos los judíos siguen la tradición; algunos solo se visten para divertirse un rato y tomar alcohol. No todos los *judíos- Jurvecim* realizan el conti, y pocos son los que van siguiendo a Pilatos casa por casa.



3.2 LA TUMBA DE CRUCES EN LOS EJIDOS DE SAN MIGUEL ZAPOTITLÁN

Para continuar con las actividades de la Semana Santa, la cita en el atrio de la iglesia indígena es las 6:00 am para el rezo del alba, mientras Pilatos se reúne con algunos *judíos-Jurvecim* para iniciar lo que se conoce como la “tumba de cruces”, acción que es la búsqueda de las cruces de madera cubiertas con ramas de álamo, que colocan los habitantes en el patio de las casas de los ejidos de San Miguel Zapotitlán.



Judío- *jurvecim* y el pilatos, F. Iván Moreno, ejido San Miguel Zapotitlán, 05 abril 2012

Durante la tumba de cruces, Pilatos visita todas las casas *yoreme* y cuando se trata de hogares de personas que han participado en la tradición indígena o en algún “oficio tradicional”, los *judíos- Jurvecim* bailan y corren “Gloria” acción que es delimitar un espacio dancístico entre dos cruces opuestas para formar dos círculos, uno gira igual que las manecillas



del reloj y otro en oposición. Después de dar tres vueltas alrededor de las cruces los *judíos-Jurvecim* proceden a descubrirlas y tumbarlas.

El primer día, las corridas se hacen hacia los ejidos de El carrizo, El guayabo y El porvenir. Consta de un recorrido en circuito aproximado de 15 kilómetros, que incluye el cruce del río fuerte. Durante el recorrido los *judíos - Jurvecim* van recolectando comida y bebida, que pueden almacenar en su morral o comerla en el momento, mientras se utilizan las calles y los patios como escenario de la danza de *judío – Jurvecim*.

La primer “tumba de cruces” culmina con el regreso de Pilatos al templo viejo para encabezar el *conti* (procesión) en el cuadro principal de San Miguel, junto con el Maestro rezador; las rezadoras salen con las imágenes de la Virgen de Guadalupe, María Magdalena y Jesús con un hábito purpura y cargando su cruz. El *conti* realiza algunas paradas en las esquinas del cuadrante y los lugares sagrados (la iglesia católica *yori* y la “ramada”). Este trayecto es seguido por los *judío - Jurvecim* festejando la captura de Jesús.

Durante el *conti* las personas encargadas del centro ceremonial se quejan de que los puestos de la feria y los juegos mecánicos invaden las calles durante la fiesta y dificultan la representación. Sin embargo, el centro ceremonial recibe una cantidad de dinero para otorgar el permiso de uso de suelo, dinero que se distribuye entre los organizadores de la fiesta y los cuidadores de este. Estos recursos se utilizan para pagar a los músicos, danzantes, y cocineras, al maestro rezador, *Alawasin* y a los *chicoter*os. A pesar de los beneficios económicos, los problemas entre los *yoreme* y los mestizos *yori* son visibles al no permitir que se realicen las acciones rituales por intereses económicos.





Mascara de carton *judío- Jurvecim*, F. Iván Moreno, ejido San Miguel Zapotitlán, 12 abril 2013

Durante la Semana Santa se dice que los *judío - Jurvecim* agreden la religión y las tradiciones cuando no respetan los tiempos y formas de recordar la muerte de Cristo. A decir del Sr. Rosario Anguamea “los *judío - Jurvecim* se la pasan brincando y tomando mucha cerveza y se les olvida que están representando la tradición más importante para los *yoreme*”, (entrevista a Rosario Anguamea, (2013). Las personas mayores no están de acuerdo en los excesos en los que se desarrolla la festividad y mencionan que la tradición se pierde o se altera cuando los actores no representan adecuadamente sus personajes.



Los jueves y viernes algunas personas beben alcohol y consumen drogas, en ocasiones grupos de *judíos* – *Jurvecim* olvidan la encomienda de la tradición y dejan de seguir las órdenes del “Pilatos” y se quedan bailando en alguna casa, acción que molesta a los *yoreme*.¹⁰

El viernes por la mañana, la imagen de Cristo es colocada al centro de la iglesia en una especie de ataúd blanco adornado con flores. A su alrededor los fieles colocan veladoras y se reza durante toda la noche. Simultáneo a estas oraciones, Pilatos y los judío - *Jurvecim* continúan con la tumba de cruces hacia las casas que no habían sido visitadas.

El viernes santo el trabajo de la “tumba de cruces” continua en los ejidos de Las Higueras donde Pilatos y los judíos - *Jurvecim* son esperados con música, cohetes y mucha comida. Algunos danzantes llegan antes que el Pilatos y aprovechan el tiempo para bailar en grupos cerca de las tiendas de abarrotes y los expendios de cerveza donde se colocan equipos de sonido para atraer a los judíos. En estos espacios es donde suenan los éxitos de los grupos musicales locales como el “pasito perrón” y “el ron perrón”. Por ejemplo, en la plaza central del ejido de Las Higueras se reúne la población para disfrutar de “toritos” con pirotecnia que corren entre el público y provoca a los judíos - *Jurvecim* para seguir bailando la improvisación de sus movimientos.

Uno de los grupos populares más reconocidos, son “los meros-meros”, que interpretan sones tradicionales *yoreme*, ya sea de *pajkola* o de *másso yíwa* adaptándolos a la instrumentación de grupos contemporáneos que tocan corridos, canciones y huapangos norteños, interpretados con la instrumentación de dos guitarras eléctricas, un tambor tipo tarola o redoblante, y un acordeón.

¹⁰ Sinaloa es tierra de conflictos entre los grupos *yori* y *yoreme*, a través de su historia las relaciones que establecen entre ellos han sido desiguales, los *yoreme* viven en condiciones de necesidad y los trabajos que les ofrecen son poco remunerados y requieren de un esfuerzo físico extra cotidiano para trabajar en el campo o en alguna fábrica.





Música tradicional yoreme, F. Iván Moreno, ejido San Miguel Zapotitlán, 02 abril 2015

Para los *yoreme* tradicionalistas estos bailes les parece una falta de respeto a la tradición indígena, pues muchos judío- *Jurvecim* olvidan su manda y se quedan en estos expendios de cerveza bailando y jugando, sin concluir su labor de tirar cruces. Muchos de los judíos no regresan al centro ceremonial para hacer la procesión de las imágenes religiosas. Lo que genera molestia para los organizadores de la fiesta.

La “tumba de cruces” concluye de regreso al centro ceremonial de San Miguel para terminar la jornada con una procesión, *conti*, que se realiza por las calles de la comunidad con las imágenes de María y María Magdalena que acompañan el ataúd con el cuerpo de Cristo, que será velado dentro de la iglesia y los habitantes del pueblo llevan velas para colocarlas al pie de una cruz de madera. Con la representación de la muerte de Cristo los judíos - *Jurvecim* han ganado simbólicamente el territorio y toda la noche se organizan bailes en los alrededores de la iglesia, mientras dentro de la misma iglesia los creyentes realizan un velorio al cuerpo de Cristo.



Con la muerte simbólica de Cristo se ha escalado a la crisis del drama social de la tradición *yoreme*, la noche de viernes los judíos-*Jurvecim* habrán ganado y los *yoreme* tendrán que aplicar alguna medida para recuperar la religión perdida y para ellos es necesario hacer uso de la danza de *másso yíwa* y *pajkola* para eliminar a los judíos- *Jurvecim* de las calles de San Miguel Zapotitlán.



Velación a la cruz, F. Iván Moreno, Iglesia de San Miguel Zapotitlán, 14 abril 2017



CAPÍTULO 4. LA ACCIÓN REPARADORA EN LA DRAMATIZACIÓN DE LA SEMANA SANTA YOREME



Tenábari en el monte; Juyyapo Tenabali en Imagen del cuerpo en Mesoamérica (Florescano, 2018, pág. 57)

Tenábari en el monte.
Tenábari en el monte
Lo cortó y se lo amarró, en el pie.
La cabeza de venado tomó, Y sé la puso.
Con la cabeza de venado juega,
Tenábari en el monte.



4.1 LA QUEMA DE MASCARAS Y EL BAUTIZO DE LOS **JUDÍOS** -*JURVECIM*

El sábado de gloria es la quema de máscaras, acción que manifiesta el adoctrinamiento y el rechazo a lo maligno que han representado los judíos - *Jurvecim*. Es aquí cuando los pobladores renuevan su fe y su creencia al aceptar de nueva cuenta la religión católica por medio de la activación de mecanismos de reparación de los daños simbólicos, dando paso a un orden de las cosas y al regreso de la vida cotidiana. Esto se logra por medio de la expulsión de los judíos - *Jurvecim* fuera del centro ceremonial para obligarlos a quemar las mascarás en una gran fogata que se organiza en el atrio de la iglesia.



Marías, F. Iván Moreno, ejido San Miguel Zapotitlán, 05 abril 2013

Al igual que el miércoles de tinieblas los *judíos- Jurvecim* se reúnen en el atrio, mientras dentro del templo, se coloca una manta negra con la leyenda “Jesús resucitó”, cubriendo la parte del oratorio. Adentro se preparan niñas de entre 5 y 10 años vestidas de



blanco, a quienes se les nombra “Marías”. Ellas llevan un paliacate rojo, lleno de pétalos de rosas, con el cual ahuyentan a los judíos - *Jurvecim* fuera de la iglesia.

Posterior a la representación de la expulsión de los judíos - *Jurvecim*, las personas que van a entregar una manda para bailar durante 4 años hacen una fila frente a la imagen de Cristo, en donde el maestro rezador hace oración con los padrinos y padres de estos jóvenes. Este es un rito de paso similar a la Primera comunión, con el cual se inician como católicos *yoreme*. El niño que entrega su manda debe llevar un ramo de flores y cuetes en forma de cruz para entregarlos al maestro rezador.

El compromiso con las actividades religiosas del centro ceremonial de San Miguel Zapotitlán es el principal vínculo en la comunidad *yoreme*. El sábado de gloria los jóvenes realizan su promesa de participar en alguna de las danzas de la cultura *yoreme*. Al recibir el bautismo, se reafirman como parte del grupo social y orgullosos de su cultura. Con el rechazo de los judíos-*Jurvecim*, la comunidad está renovando su fe y deposita simbólicamente la responsabilidad de revertir el daño causado a los participantes bajo el personaje de judío-*Jurvecim*.

En el atrio de la iglesia se realiza una hoguera donde los judíos - *Jurvecim* deben tirar su máscara antes de ser bautizados, forma simbólica de rechazo al mal. Tirar al fuego la máscara es opcional, la decisión depende de su costo por lo que algunos jóvenes deciden no quemarla y guardarla para el próximo año. En sustitución queman máscaras de cartón. Para ser bautizados ingresan a la iglesia de rodillas hasta al altar, donde el maestro rezador y algunos ayudantes de la organización del Centro ceremonial mojan la cabeza de los que se bautizan con agua. Las personas que no quemaron su máscara deben quitársela como muestra de respeto.





La quema de mascaras de judío – *Jurvecim*, F. Iván Moreno, ejido San Miguel Zapotitlán, 15 abril 2017.

Simultáneo al bautizo de los judíos - *Jurvecim* los danzantes de *pajkola, másso yíwa*, se reúnen en la “ramada”, para continuar el ritual con el primer canto del día conocido como *Ca’anariam*, que servirá para iniciar las actividades *performativas* necesarias para revertir y convertir la energía oscura en luz blanca, acción que pretende abrir el camino para el regreso de Jesús a su casa, con la virgen María, esto lo hacen mediante la interpretación de los sones de *Juyaa Ania* que mas adelante detallaré.

Los *pajkola* y *venado masó yíwa* se dirigen hacia la iglesia para corretear a los judíos-*Jurvecim*, dirigiéndolos hacia el atrio de la iglesia indígena y obligándolos a quemar su máscara para poder entrar a la iglesia y ser bautizados nuevamente. Es tradición que a partir de las 3 de la tarde del sábado de gloria, ya no se permite la presencia de danzantes de judío – *Jurvecim* en las calles de la comunidad. A partir de ese momento solo se requiere la presencia de los danzantes de *másso yíwa* y *pajkola* quienes bailan en la *ramada* y dentro de la iglesia.



4.2 LA FIESTA DE LOS YOREME EN LA RAMADA

El viernes de resurrección la mayoría de las actividades rituales se desarrollan en la “ramada” que es el espacio de la fiesta de los *pajkola* y los *massó yíwa*, donde músicos y danzantes pasan la mayor parte del día desarrollando la celebración de Semana Santa.

En la entrada de la “ramada” hay una cruz de madera pintada de blanco, como las que se encuentran en la mayoría de las casas de todo San Miguel Zapotitlán. Al centro del terreno se encuentra un área techada con concreto y al lado izquierdo un pequeño espacio del mismo ancho del techo, pero cubierto con ramas y piso de tierra. Dentro del área de techo de concreto se encuentran ocho líneas de pilares que sostienen la estructura y una barda al fondo de este, con bancas, para que los músicos puedan sentarse. Además de tener una cocina y un espacio destinado como camerino para que los danzantes puedan guardar sus pertenencias.

La “ramada” se convierte en el espacio simbólico donde resucitará Jesucristo al término de la Semana Santa y, a la vez, es el monte *Juyaa Ania* donde vive el venado y donde se recrean los mitos de creación de las fiestas de la virgen a la que asistieron los *pajkola* para aceptar la religión católica. La ramada para los habitantes de San Miguel Zapotitlán es el lugar de reunión para celebrar su identidad y reconfigurar los símbolos de su tradición.

La “ramada” es el lugar donde los *yoreme* ancianos transmiten sus conocimientos sobre *Juyaa ania* a las nuevas generaciones que aún están interesadas en su lengua, música y danza. En este sentido, la transmisión del conocimiento de la música y danza indígena local refuerza la idea de corregir los daños causados por los judíos, pues los *yoreme* valoran su cultura como conocimiento “puro” que mantiene la armonía de su universo. La falta de respeto a estos símbolos puede generar fricciones entre los participantes, es por ello que a los espectadores se les pide que no invadan el espacio de presentación de la danza; a los danzantes, se les invita a no tomar alcohol, para poder cumplir con su manda de manera adecuada y a los músicos se les pide estar atentos a las indicaciones del *Alawasin* mayor (fiestero) para cumplir con las etapas rituales de interpretación de los sonos de *pajkola* y venado.





La ramada de San Miguel Zapotitlán, F. Iván Moreno, ejido San Miguel Zapotitlán, 14 abril 2014

La tradición oral dice que la ramada, era el lugar donde al principio de los tiempos, la virgen organizó una fiesta e invitó a todos los hombres a comer *wakabaki*¹¹, inclusive invitó a los hijos del diablo -los *pajkola*-, quienes aceptaron con la promesa de no tronar cuetes, ni ponerse un rosario porque su padre -el diablo- les dijo que no dibujaran cruces en el piso, pues su intención era llegar de sorpresa a la fiesta y arruinarlo todo; pero los *pajkola*, lo primero que hicieron fue colocarse un rosario en el cuello, marcar el piso con una cruz y lo peor fue que tronaron cuetes, por lo que el diablo nunca ha podido entrar en las fiestas religiosas. Por lo tanto, tampoco pueden entrar los judíos- *Jurvecim* por ser un símbolo de la maldad, es por este motivo que desde el sábado por la tarde después del bautizo está prohibida la presencia de judíos- *Jurvecim* en la comunidad.

La actividad ritual de los músicos y danzantes inicia con el *Ca'anáriam*, durante el cual el *pajkola* mayor, a modo de oración pide por la prosperidad y bienestar de sus hermanos

¹¹ Platillo caldoso de carne con frijol y verduras.



yoreme. La mayoría de las veces lo hace hablando en la lengua y dirigiéndose hacia los espectadores con las siguientes palabras:

Bendice señor a nuestros hermanos de este rumbo (se dirige hacia la derecha), escucha nuestro ruego desde los cielos, santificado sea tu nombre, amén. Padre mío, mi madre santísima, en esta hora, en este momento, hacemos el propósito de rendir honra y pleitesía a nuestro santo patrono Jesucristo. Gracias a los danzantes y grupos de fiesteros; doy gracias a la Santa Cruz por haber intercedido con su ayuda para la celebración en su honor, que una vez más con sacrificio, cumplimos nuestra promesa. Este mandato, lo hacemos con fe, con amor y gratitud, por las bendiciones y testimonios recibidos. Gracias Dios. (Moreno, 2012, Entrevista con Teodoro Aguilar)

Posterior al rezo inicial comienza la teatralización sobre el *Ca'anáriam* donde los *pajkola*, siguiendo al *Alawasin* (fiestero), rodean el perímetro de la “ramada” y se detienen frente a los músicos de arpa y violín. Comienza entonces una narración por parte del *pajkola mayor* de cómo se creó el mundo (*Juyaa Ania*).

El *Ca'anáriam* es un mito de origen que narra las primeras visitas de los hombres al monte sagrado de donde obtuvieron los alimentos y la materia prima para elaborar sus casas. El venado y los animales viven en *Juyaa ania* para servir al hombre y darle de comer. Para los *yoreme* es necesario recordar año con año las primeras visitas al monte sagrado *Juyaa ania*, pues recuerda como fue que los primeros hombres obtuvieron los alimentos de la naturaleza y como cada elemento de su sustento tiene un origen sagrado por el cual es necesario dar gracias.

El señor Bernardo Esquer narró el significado del rezo inicial *Ca'anáriam* de la siguiente forma:

Los viejos de antes decían que los humanos cuando querían comer iban a buscar la comida al monte, decían, que en el monte era donde habían toda las cosas necesarias para la subsistencia de las comunidades, decían, muchos antiguos músicos y *pajkola*, como Don Chema o Don Fortunato, decían que cuando iban al monte, iban a pedir al monte para nuestra subsistencia, le pedían permiso a *Juyaa Ania*, la rectoría de la



deidad mayor de nosotros los *yoreme*, le pedían permiso para que les diera alimento, ellos entraban al monte en "hilerita" como lo hacen los *pajkola* en la ramada o en el ramadón como le dicen en Sonora, a buscar el alimento y primero encontraban un árbol con hoyos, en el hoyo más grande había iguanas y en otro había ratas silvestres de esas que se comen y en uno más pequeño estaban las abejas, de esas que dan la miel.

Entonces, cuando murió el primer hombre que no llegó al círculo que se formaba para asar las iguanas y comer la miel y disfrutar de lo que se juntaba en el día, y se murió uno, dicen los antiguos que empezaron a llorar todos, y que lloraban como en un coro entonado, ya muchos musicólogos han dicho que el llanto cuando es de verdad sale entonado y cuando es de mentira se aprecia que no es entonado.

Entonces, ellos lloraron por el primer hombre que se murió en la fiesta porque todos los que llevaron el alimento para ese momento estaba ahí, pero el fogón del que se murió estaba apagado. Entonces dijeron: no vino el hombre que tenía que hacer el fuego en ese lugar, *Ca'anariam*, no atizo, no hizo fuego, y es por eso por lo que la primera melodía que se hizo fue un llanto, primero en el tambor y flauta y después en el violín y el canto a capela, pero todo recuerda a un llanto dedicado al hombre que no hizo fuego y que ahora se dedica a los primeros hombres y nuestros antepasados, los antiguos *yoreme*.

Antes de retirarse los hombres del monte, *Juyaa Ania* les enseñó a sembrar y es por eso por lo que los *pajkola* se encomiendan a un animal para danzar por ejemplo a *santo huicurim* (iguana), o *santo muumun* (abeja), o *santo motcho'ocolim* (camaleones); y así nombran a todos los animalitos del *Juyaa Ania* durante la fiesta y durante el rezo hacen movimientos con los pies como si estuvieran sembrando sobre la tierra y sacando a los animalitos sagrados de sus casas. (Moreno, 2014, Entrevista Bernardo Esquer)

El *Ca'anariam* es una especie de relato en la lengua *yoreme* que expresa la necesidad humana de tener contacto con las deidades de la tierra para conseguir alimento. La danza de *pajkola* y *máссо yíwa* son receptoras ya que al bailarlas se accede a los favores de *Juyaa Ania*. Por medio de la música y la danza los *yoreme* se escenifican estos mitos y la ramada se convierte en el



escenario donde los *pajkola*, *másso yiwa* comparten su conocimiento sobre el *Juyaa Ania* a los espectadores.

Similar a lo expresado Bernardo Esquer, los músicos de la tradición *yoreme* relacionan la creación de los instrumentos musicales por ayuda del monte sagrado *Juyaa Ania*. De acuerdo con la versión de Aceves (2011) sobre la creación de los instrumentos, nos dice que su origen se relaciona con una la interacción de los hombres con el monte *Juyaa ania* en los inicios del tiempo:

El hombre le dijo a Dios después de haber creado el mundo “¿Para qué nos formaste si no nos das música? Entonces Dios se fue al monte y trajo una vara gruesa, que enterró en el suelo; también busco unos palitos que cruzó, sin olvidarse de acarrear, por último, una raíz de álamo. Una vez todo reunido, Dios le indicó al hombre: “la vara gruesa es el arpa, los palitos deberás moverlos en sentido contrario al de la raspada de las *jiruqiam*¹², pero el hombre no aprendió a tocar, por lo que Dios tuvo que traer a los animales del monte, quienes de inmediato empezaron a tocar, provocando al hombre quien tuvo que aprender de los animales. (Aceves, 2011, pág. 10)

Este relato refuerza la premisa que los músicos *yoreme* expresan cuando se les pregunta sobre su aprendizaje. Ellos explican que aprendieron porque fueron poseídos por los espíritus de algún animal del monte; ejemplo de esto lo podemos percibir en la ejecución de los sonos de *pajkola* en los que se hace referencia al reino animal que viven dentro del arpa y va haciéndose presente en la fiesta conforme avanza el día y la noche; por esta razón, los sonos de *pajkola* tienen nombres de animales que se pueden encontrar en los espacios naturales que conocen los *yoreme*.

En los mitos de origen, se reconoce la enseñanza como un don divino, que se obtiene solo cuando se es elegido por el *Juyaa Ania*. –similar a esta idea, Nicolás Gómez García (2013)

¹² Vara de frotación elaborada de madera, de un diámetro aproximado de 60 mm. Su ejecución consiste en frotar el raspador con una vara, el instrumento requiere de una weja (especie de calabaza seca) que es utilizada como caja de resonancia.



en *Tradiciones del pueblo yoreme mayo del norte de Sinaloa*, menciona que los *pajkola* y *másso yíwa* son parte del entretenimiento cotidiano de los *yoreme*, pero que a la vez es la forma en que ellos teatralizan su realidad.

Por ejemplo, durante la fiesta los danzantes interactúan con el público con quienes van construyendo una especie de dialogo en el cual se improvisa y se resignifican los símbolos de la identidad *yoreme*. Este diálogo entre danzantes y espectadores parece ser cotidiano y común. Otro ejemplo sería cuando los *pajkola* ronban la cabeza de venado y juegan con el público a cortar la carne del animal que debe ser repartido entre los espectadores.

El *Juyaa Ania* configura la relación del hombre *yoreme* contemporáneo con su entorno, y la danza es una forma de materializar por un instante esa interacción entre el hombre y la naturaleza en armonía. Para la comunidad de San Miguel Zapotitlán el danzante se une a los antepasados que habitan el *Juyaa Ania* para recordarnos alguna lección de la vida primitiva de los *yoreme*, mientras que las metáforas danzadas durante la ramada permiten la existencia en el mundo de elementos extra cotidianos como los animales que habitan en el *Juyaa Ania* y quienes muestran una forma de vida en “armonía” con el entorno.

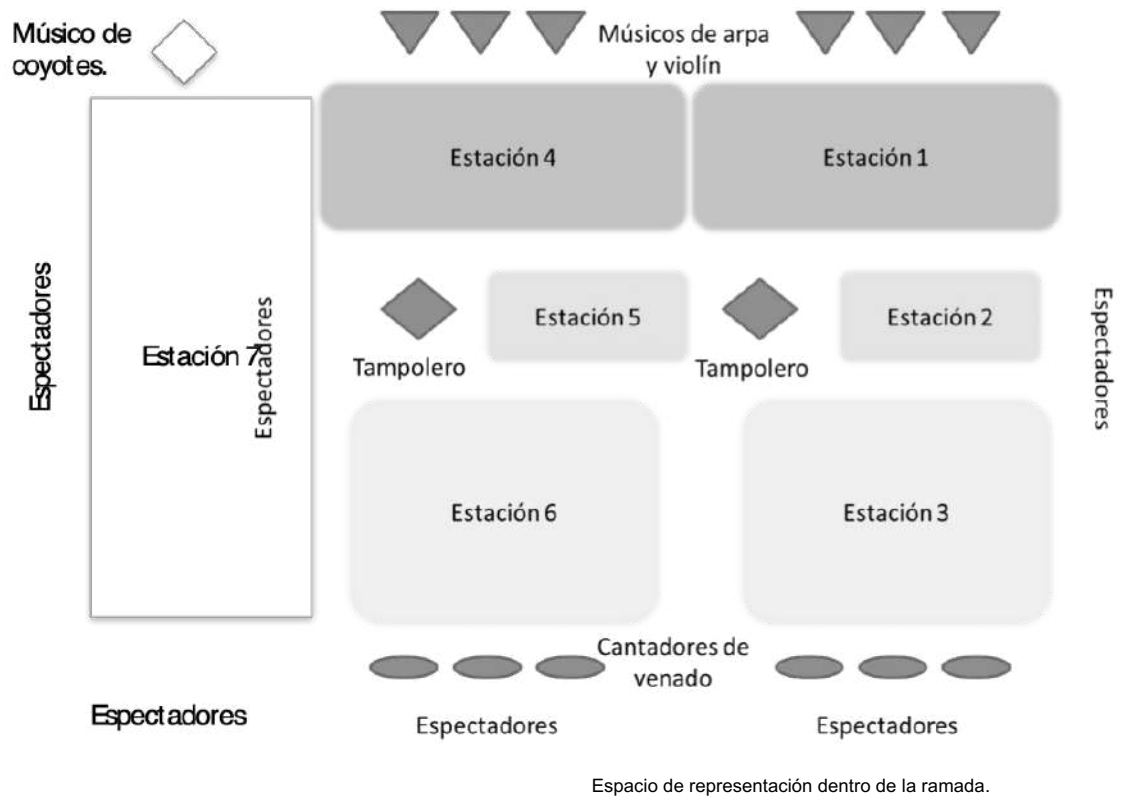
Aceves (2011) menciona la metáfora del “*Juyaa Ania*” como origen de los símbolos que entran en contacto durante el ritual, el Mito de origen y la metáfora de la creación de los instrumentos musicales y la danza.

Dentro de la “ramada”, la organización del espacio físico para la danza se organiza por estaciones. Inicia en la estación 1, con un son de cuerdas para los *pajkola*, en la estación 2, se acomoda el *tampolero*, para interpretar sones con flauta de carrizo y tambor, en la estación 3, se coloca el primer grupo de cantadores de venado; las estaciones 4 y 5, corresponden a músicos de *pajkola*, la estación 6, es destinada a otro grupo de cantadores de venado y en ocasiones se contratan 3 grupos de cantadores, dependiendo de la organización del *Alawasin*. Por último, la estación 7, es el espacio destinado para la danza de coyote¹³, que participa de forma intermitente en las celebraciones *yoreme*.

¹³ La danza de coyote tiene pocos años que se comenzó a reconstruir y se le atribuyen significados religiosos al igual que la danza de venado *massó yíwa*.



Los espectadores se colocan en la periferia del espacio descrito, teniendo prohibido ingresar o cruzarse durante la ejecución de la danza. Para evitarlo utilizan cuerdas que delimitan la periferia de la ramada.



4.3 LA DANZA DEL PAJKOLA Y EL VENADO MASSÓ YIWA

La danza de los *pajkola* y los venados es el elemento principal del ritual de Cristo durante la Semana Santa en la comunidad de San Miguel, pues según la tradición, el domingo de resurrección, Cristo podrá revivir en la cueva del venado protegido por danzantes y músicos *yoreme*.

Las ejecuciones dancísticas se organizan en rondas de tres intervenciones por cada grupo musical, en esta primera intervención los sones y cantos invocarán animales matutinos, cantos sobre flores y elementos naturales como el agua y el viento, recordemos que para la cultura *yoreme* los cantos de venado son una representación de la vida de algún animal que habita el monte sagrado (*Juyaa Annia*).

“El venado se desplaza por la ramada, altivo, serio, mientras agita los *ayales* en sus manos, imitando así el canto del río o del viento (...) Los venados están relacionados con Jesucristo y el lucero de la mañana. Representan el bien, al rey del monte y al cuidador del resto de los animales; por ello los *yoreme* lo ven como a un hermano”. (Rodríguez, 2015, pág. 27)

Los cantos ¹⁴ llevan nombres como: “*Hombre flor Séewa yoreme*”, “*Lucero del alba (Hatsikan)*”, “*Flor del monte Séewa Húyapo*”, “*El venado mira una flor*”, “*Luz Machiria*”, “*Tenabari en el monte juyaapo tenabari*”. Durante la tarde la temática de los cantos y sones hace referencia al medio día, al sol y a animales diurnos. Por ejemplo: “*Coyote - Juu woi*”, “*El perrito parece coyote*”, “*Coyote eneano o marismeño susupali gou’i*”, “*El chiquelite verde seway juyyataka*”, o “*El colibrí*”.

¹⁴ Ver anexo 1. Donde detallo las temáticas de los cantos y las traducciones realizadas.



Al término de la fiesta los sones que se interpretarán hacen referencia a los animales que tienen actividades nocturnas como el zopilote, “*Mula prieta Mula yukuli*”, “*Vivora de cascalbe a’acame*” y “*venado muerto*”.



Cabeza de venado - Masso coba, F. Iván Moreno, ejido San Miguel Zapotitlán, 20 abril 2014





Niña bailando la danza de venado, f. Iván Moreno, ejido San Miguel Zapotitlán, 14 abril 2017

La danza *yoreme* está plagada de representaciones del hombre y su relación con la naturaleza, donde el venado es un animal sagrado que lleva mensajes a los elegidos. En los cantos recopilados podemos notar que durante los sueños los hombres se comunican con el venado quien les enseña cómo obtener beneficios del universo, y eso es lo que hay que bailar en cada son tradicional de la comunidad de San Miguel Zapotitlán.

La ejecución de la danza *pajkola* se realiza uno a la vez, colocándose frente a los músicos. A la orden de interpretación de un son, se le conoce como “vueltas”, el danzante tiene la libertad de elegir el número de vueltas que ejecuta, por lo que un son puede bailar hasta 30 minutos, la duración total depende del número de danzantes que asisten a la ramada.

Cuando el *pajkola* baila frente a los músicos de cuerdas se coloca la máscara detrás de la cabeza o a un costado, esta posición también será utilizada como posición de descanso. En ocasiones se prestan la máscara, el sistro o los *coyoles*¹⁵ entre los danzantes.

Para la ejecución dancística de un son de arpa y violín en la danza de *pajkola*, el cuerpo adopta la siguiente colocación: el torso se inclina hacia delante, los brazos se mantienen cerca del torso, flexionados, el peso de la cadera se dirige hacia el centro de gravedad y las piernas

¹⁵ Cinturon de baqueta de cuero con cascabeles de cobre colgados con cadena de metal.



se flexionan con la intención de liberar el peso de las articulaciones de las rodillas y de los pies, y permitir la percusión de piernas para producir sonidos con los *tenabaris*¹⁶.

Los movimientos son percutidos hacia el suelo dando énfasis a los golpes de tobillo, planta del pie y dedos. Los gestos que realizan con los pies producen sonidos rítmicos en los *tenabaris* que pueden variar de acuerdo con las intenciones del danzante.

Las acciones básicas para la danza de *pajkola* se basan en caídas, redobles, cambios de peso de una pierna a otra, golpe de pies con los *tenabaris*, raspados y vibraciones provocadas por el movimiento ascendente desde las plantas de los pies a la cabeza. Al bailar, lo hacen encorvados y descalzos; previo a su participación dejan a un lado los huaraches.

Cuando los *pajkola* bailan frente al *tampolero* (músico de tambor y flauta) se colocan la máscara sobre el rostro y utilizan el sistro¹⁷ para hacer movimientos rítmicos basados en

el son que interpreta el *tampolero*. Para terminar el “son” los *pajkola* se acercan al *tampolero* y de espalda golpean con los pies en el suelo para hacer sonar sus *tenabaris*.

Los músicos que acompañan la danza de *pajkola* son de dos tipos, el primer conjunto musical se compone de arpa y dos violines, colocándose el arpa a la derecha del primer violín. A los músicos se les reconoce mediante el paño rojo que se amarran en el cuello y al igual que todos los invitados de honor a la ramada, se colocan una flor de papel roja en el sombrero.

El repertorio de sones se clasifica en: Ordinarios, Sagrados y Teatralizados. El abanico temático destaca las cosas de la naturaleza: animales plantas, el agua, el viento o los distintos órdenes del día.

Los sones llevan por título nombres como: “El coyote”, “La churea”, “La paloma”, “El bramido de la vaca”, “El llanto de la viejita”, “San Juan”, “El toro”, “La Chepa Mochicahui”, “La faja de Loreta”, “Tres días borracho”, “Tren corriendo”, entre otros. La música tradicional *yoreme* también hace adaptaciones a las formas de música contemporánea, difundida en las rancherías; la banda sinaloense y los corridos norteros son géneros que se integran al repertorio tradicional, ejemplo el son “El caballo ensillado” o “El cafetal”.

¹⁶ Tira de capullos de mariposa con piedras de hormiguero. Instrumento de percusión elaborado con capullos de mariposa de la especie de insecto conocida como 4 espejos, los cuales se recolectan en el monte, la especie se encuentra en peligro de extinción.

¹⁷ Instrumento de madera con rondanas de metal.



Otro conjunto musical que acompaña a la danza de *pajkola* es conocido como tambor y flauta ejecutados por el *tampolero* (músico), quien toca simultáneamente un tambor de cuerpo de doble parche, afinado con el calor de carbón encendido, y una flauta de carrizo¹⁸ fabricada en dos partes, que se ajustan una con la otra. Olmos la describe: “es una flauta con embocadura de lilo rígido, consta de tres orificios: dos arriba y uno abajo, se clasifica como un instrumento aerófono” (Olmos, 1998, pág. 104).

Una vez que los *pajkola* completan su interpretación dancística con los músicos de arpa y violín y con el músico de tambor y flauta, es hora de que intervengan los cantantes de venado. Aunque en ocasiones puede que los cantos de venado inicien antes de terminar el son de tambor y flauta de los *pajkola*. Los músicos *masobuicame* (cantadores de venado) se colocan dando la espalda hacia la cruz sentados en el suelo sobre un petate y el danzante de venado frente a ellos para interpretar su danza.

Los *masobuicame* se sientan en un petate cubierto con una cobija, frente al danzante, en el centro se acomoda la primera voz, a su izquierda el acompañante y a su derecha el tambor de agua¹⁹. Para la interpretación de los cantos se dice que los raspadores simulan la respiración del animal (venado) y el tambor de agua representa los latidos del corazón del animal y del danzante.

Tres *masobuicame* (músicos) acompañan al *maso yilero* (danzante), uno toca un instrumento de percusión que consta de una tarja de plástico o tina de metal llena de agua, dentro de ella se coloca la mitad de bule de calabaza seco para que flote sobre el agua. El instrumento requiere de un pequeño martillo de madera con cabeza de tela que utilizan para percutir el bule; otros dos tocan los raspadores de madera llamados *jiruquiam*, que son una vara de madera con relieve elaborados de corazón del árbol de Brasil, mezquite o ébano, los cuales se colocan sobre una *weja* y se apoyan sobre media calabaza seca que sirve de caja de

¹⁸ Es un instrumento de soplo con embocadura de filo rígido. En el cuerpo del instrumento tiene tres orificios dos en frente y otro atrás.

¹⁹ Tambor de agua (baa'a uejai). Este instrumento se forma de una weja colocada en una palangana o recipiente con agua. De un extremo de la weja se amarra un cordón que sostiene el ejecutante. Se requiere de un martillo de madera (bojiponia) con retazos de tela u hojas de elote enredadas en la punta, sirve para percutir sobre el bule. El hueco que se crea entre la calabaza seca y el agua es lo produce el sonido del tambor de agua. A la acción de percutir el tambor de agua se le conoce como baa'a jiponea, agua que suena.



resonancia. Los *jiruquiam* son frotados con una vara delgada de madera; el sonido que producen estos instrumentos es producto del frotamiento de maderas, al mismo tiempo que los tres *masobuicame* (músicos) cantan la historia del venado y su relación con el medio ambiente.

Un canto de venado se divide en 3 partes una introducción, 3 versos, 1 descanso, 3 versos y pueden añadirse las coplas que los músicos decidan. En la introducción el *másso yílero* se prepara colocándose la cabeza de venado, mientras la velocidad de los raspadores va aumentando. Cuando el ejecutante está listo para bailar hace una señal a los músicos con los *ayales* para que cambien el ritmo del canto a corcheas en un compás de 2/4 y comiencen a cantar el primer verso.

Los versos que se interpretan durante los cantos de venado tienen diferentes temáticas, pero generalmente se relacionan con la naturaleza, el monte y el *Juyaa Ania*, al igual que la música para la danza de *pajkola*. Los cantos reciben el nombre de animales como el jabalí, el colibrí y el león, llevando así el tema principal del canto. El *másso yílero* debe escuchar el canto para recrear un fragmento de la vida del venado y con el cuerpo hacer formas relacionadas con el tema central. Por ejemplo, en el son del colibrí el danzante abrirá los brazos y los moverá como alas, rápido y percutido, sus movimientos serán repentinos y en espacio directo sobre una trayectoria circular.

En la búsqueda de hacer una clasificación de la música que acompaña a la danza *yoreme* recurro a la división de los sones de acuerdo con su función y desarrollo dancístico dentro del ritual, obteniendo cuatro subgrupos en los que he podido integrar los sones registrados durante la presente investigación, las categorías son:

- 1) Sones sagrados *Ca'a anariam*
- 2) Sones imitativos de animales
- 3) Sones de juego entre las danzas *yoreme*

Los sones sagrados señalan momentos cumbre de la celebración, como el inicio de la fiesta, cuando se trasladan a los santos de un lugar a otro, la llegada del alba o el final de las actividades. Dentro de esta categoría encontramos los *Ca'anariam* (canarios) de principio y fin de fiesta; los diversos sones para procesión (*jinanquisonim*) y el son del alba (*Mustosonim*).

Los **sones imitativos** y los **sones de juegos** encuentran en la representación del mundo animal su característica principal, en ellos lo humano es animal y viceversa. Lo mismo las



plantas, el agua, el sol, la tierra aparecen en escena de un modo u otro en las encarnaciones que los danzantes hacen al significar el espacio de la ramada como el Monte sagrado (*Juyaa Annia*). En esta categoría se agrupan los sones que en su estructura melódica integran el sonido del animal, por ejemplo, *El bramido de la vaca, La culebra prieta, El gallo, El gorrión, La gallina y el pájaro paturro*, entre muchos más.

Tratándose de los sones de imitación, los conjuntos musicales han de tocarlos en el curso de la mañana o en ciertas horas de la tarde, pues se presupone que los animales tienen mayor actividad durante el día, para las velaciones nocturnas se interpretan sones que tienen como tema la vida de animales nocturnos como *el búho, el zopilote o la culebra*.

Los **sones de juegos** son derivados de los sones de imitación, se caracterizan por incluir diálogos improvisados entre los danzantes, a esta interacción se le conoce comúnmente como “juegos” durante los cuales los *pajkola* intentaran apoderarse del territorio donde danza el venado. La fábula es el género predominante en las representaciones. Durante la teatralización del *Juyaa Ania* el animal encarnado por los danzantes se vuelve más poderoso porque además de su habilidad para moverse, es dotado de voz para transmitir el mensaje a los espectadores.

Corresponde al venado la responsabilidad de los juegos, acompañado de algunos *pajkola* que serán los antagonistas durante la teatralización. El venado no emite sonido alguno y solo manifiesta sus emociones con el sonido de sus sonajas (*ayales*). La temática de los sones teatralizados es la lucha de poder entre las fuerzas natural representadas en la danza de *yoreme* al imitar a los animales. Al final del juego el venado recupera su territorio y se consolida como el animal más importante de la ramada.

Los movimientos que realiza el *másso yílero* se basan en acciones como: caminar, correr, saltar, acostarse, tomar agua, comer; durante la ejecución se da énfasis a los movimientos de la cabeza los cuales son repentinos y directos, esto al considerar que el venado es un animal sumamente nervioso, ágil y rápido.

Durante la ejecución del canto el *másso yílero* realiza movimientos circulares con los *ayales* en ritmos ternarios que pueden variar de acuerdo con la intención del danzante; los bules pueden ser percutidos con el cinturón de pezuñas o con los *tenabaris*. En el caso de que el danzante se acueste sobre el piso será necesario levantarse sin hacer uso del apoyo de las



manos. En ocasiones los espectadores lanzan monedas a los danzantes para que los recojan con la boca y los depositen en la tina de agua de los cantadores de venado.

La muerte del venado es un relato que esta presente en la traición de Semana Santa; este es lo interpretan al final de la fiesta en la ramada, como parte del juego entre *pajkola* y *másso yíwa*. “Los *pajkola* representan a los cazadores de venado, lo acosan, hasta que el venado, asustado afianza sus pezuñas traseras en la tierra, baja la cabeza y arremete con sus cuernos contra la jauría. La lucha se resuelve con la muerte de un coyote que, resucitado como hombre, ataca al venado con sus flechas y lo mata.” (FONCA, 1999, pág. 20)





En compañía de Rosario Angamea, F. Iván Moreno,
ejido San Miguel Zapotitlán, 05 abril 2012, 20 abril 2014





Juego entre pajcolas y venado, F. Iván Moreno, ejido San Miguel Zapotitlán, 05 abril 2015



CAPÍTULO 5. LA FASE FINAL DEL RITUAL Y CONCLUSIÓN DEL DRAMA SOCIAL EN LA DANZA *YOREME*



Hombre flor, Sewa yoreme en Imagen del cuerpo en Mesoamérica (Florescano, 2018, pág. 68)

Segua yoleme, masso, masso muquila

Saila, saila, saila, saila-ma.

Masso, masso muquila

Saila, saila, saila.

Hombre flor, venado, venado muerto

Hermano, hermano, hermano, hermano.

Venado, venado muerto

Hermano, hermano, hermano.



El domingo de pascual los participantes de la celebración que actuaron como judíos-*Jurvecim* limpian el camino que va de la ramada a la iglesia, mientras colocan ramas de álamo por el camino que servirá de guía para las imágenes de María Magdalena y la Virgen María.

De la iglesia sale una procesión rumbo a la ramada donde los habitantes de San Miguel preparan a los niños menores de 3 años que serán llevados al centro ceremonial como un rito de iniciación en la religión *yoreme*. Los padres cargan en sus hombros a los niños vestidos de igual forma que la imagen del niño Jesús, mientras que los danzantes de *pajkola*, *másso yíwa*, junto con los músicos, se colocan frente al santo, y la gente se coloca detrás del santo.

Otra comitiva parte del centro ceremonial, con las imágenes de la virgen María, y San Pedro, que es el encargado de correr varias calles abajo para descubrir que Jesús resucitó, y regresar al templo a dar a María la noticia. Según la representación María no cree que su hijo esté vivo y manda varias veces San Pedro a cerciorarse de que lo que dice es verdad. Durante el camino y encuentro de las imágenes religiosas los espectadores lanzan coronas de álamo con la intención de atinarle al cuerpo de alguna de las vírgenes.

El convite que acompaña a la imagen de Jesús camina lento desde la ramada, hasta el centro ceremonial, deteniéndose cada que los santos se encuentran y haciendo un gesto de felicidad, agitando las imágenes, mientras los *pajkola*, *másso yílero* y coyotes, bailan en señal de rezo y devoción.

La peregrinación concluye cuando la escultura del niño Jesús llega a la iglesia. Los que cargan esta escultura la sacuden, acción de saludo a todos los santos que se veneran en el centro ceremonial, seguidamente la gente puede pasar a adorar las imágenes, tocarlas, persignarse y rezar. La comunidad aprovecha la ocasión para bautizarse y orar por sus necesidades.





Corrida de Santos en Domingo de resurrección, F. Iván Moreno, ejido San Miguel Zapotitlán, 16 abril 2017

Al término de la fiesta los *pajkola* roban el agua de los cantadores de venado y se la tiran a la gente que ha estado con ellos compartiendo sus danzas. La fiesta mayor de la comunidad *yoreme* concluye cuando los *pajkola* lanzan varios cuetes. De esta forma espantan a los *pajkola* como hijos del diablo y con ello ponen fin a las actividades rituales y regresan a la normalidad. Todos los participantes del *performance* se reúnen en la ramada para hacer una última oración con el son del *Ca'anariam* de fondo, se despiden y agradecen a la virgen y a Cristo la posibilidad de servir un año más a su tradición, piden por todos sus hermanos *yoreme* para que nunca les falte el alimento y la salud. Los Fiesteros agradecen a los músicos y danzantes por servir al centro ceremonial, mientras que los espectadores también se integran a los rezos.

Durante la Semana Santa en el pueblo de San Miguel, se abre un espacio liminar²⁰ en el que se conjura al mal, escenificado por medio de las acciones de la danza de judíos-*Jurvecim* (interpretada por los mestizos *yori*), la cual rompe con la cotidianidad de los habitantes cercanos al centro ceremonial, y genera acciones de transgresión en ascenso, hasta dominar el espacio público, apoderándose de las calles, plazas y patios de las casas.

²⁰ Término utilizado a modo de fornera, límite, contorno de un tejido.



La tradición *yoreme* retoma de la religión cristiana al personaje de Poncio Pilatos que junto a los judíos-*Jurvecim* se encargan de dar muerte a Cristo y hacen ostentación de un mundo en el que todas las reglas son violadas. El personaje de Pilatos se encarga de eliminar temporalmente los símbolos sagrados de las creencias religiosas, junto con los judíos-*Jurvecim*, quienes son los transgresores que dan el carácter fúnebre a la Semana Santa.



Rezos, F. Iván Moreno, ejido San Miguel Zapotitlán, 03 abril 2015

La función simbólica de estas acciones es acabar con todo lo que recuerde a Cristo para apoderarse del territorio, permitir la “escalda de la crisis”, según Turner, y generar una vez más la necesidad de representar sus danzas y música ancestral con la finalidad de renovar su religión y hacer patente su poder.

La Semana Santa en la comunidad *yoreme* de San Miguel Zapotitlán es el tiempo festivo que reúne a los integrantes de la comunidad que permite que cada persona, desde niños hasta los adultos actúen un personaje en la obra dramatizada de la pasión de Cristo. Los más jóvenes prefieren participar como judío- *Jurvecim*, debido a que les resulta divertido andar bailando todo el día; mientras que los adultos se encargan de personificar a los *pajkola* o *massó yilero*.

El sistema de cargos, es funcional para la tradición de los *yoreme* y mediante su organización el centro ceremonial de San Miguel Zapotitlán garantiza que la magia de la danza y la música se transmita a las nuevas generaciones. La tradición se conserva gracias a la participación de los actores sociales tradicionales como: los fiesteros, el maestro rezador, las cocineras, el *Alawasin*, el *pajkola* mayor, los músicos, el danzante de *massó yíwa*, los



cantadores *massó buicame*, el pilatos, los chicoteros, los cientos de judíos-*Jurvecim*, además de los cargadores de santos y los representantes ejidales.

En Semana Santa los indígenas *yoreme* tienen mayor visibilidad, aspecto que en la mayor parte del año. Es por ello por lo que la Semana Santa al invertir los roles y la posición de los indígenas sirve para exponer las problemáticas entre *yoris* y *yoreme*. La celebración de la pasión de Cristo encarna una lucha de poder que se origina desde la época de la colonia española en México hasta nuestros días, donde la apropiación de la tierra por parte de las transnacionales obliga a los indígenas a vender a precios muy bajos sus tierras, orillándolos a trabajar como jornaleros en los campos de cultivo con un sueldo bajo y sin prestaciones que los mantiene en alto grado de marginación.



Corrida de Santos, F. Iván Moreno, ejido San Miguel Zapotitlán, 05 abril 2015

La vida cotidiana de los habitantes de San Miguel esta delineada por el abuso que ejercen los *yoris* y la discriminación a las personas que hablan la lengua indígena, los jóvenes demuestran poco interés por mantener el uso de sus tradiciones, y los modos de vida urbanos



comienzan a transformar el entorno en el que se presente la danza de judíos-*Jurvecim*, *pajkola* y *massó yíwa*.

Los jóvenes que comienzan a participar en las actividades rituales del centro ceremonial viven en un entorno distinto al de los “viejos” de la danza, es por medio de la danza que reafirman su origen y los hace sentirse orgullosos de su identidad *yoreme*. No obstante, estos jóvenes están involucrados en la vida moderna, que provoca en ellos una mezcla entre su identidad indígena y sus deseos motivados por las redes sociales y la modernidad.

El conjunto de danza *yoreme* permite regular las diferencias entre los actores sociales. Repetir todos los años la muerte de Cristo abre una brecha en el tejido social que invierte el orden de las cosas que permite medir la fuerza y conocimiento de las tradiciones de la comunidad de San Miguel Zapotitlán.

La Semana Santa para los habitantes de San Miguel Zapotitlán es el tiempo de invertir los papeles de control para que la danza de los judíos - *Jurvecim* lesione las creencias religiosas en las que se basa la tradición de sus habitantes. Durante ese lapso, ~~la Semana Santa~~ los *yoreme* se apoderan del territorio que por herencia les pertenece y con la escenificación de la muerte de Cristo pueden ser dueños del *Juyaa Ania*.

Los *Massó yíwa* son los cuerpos que permiten la existencia del arte de la danza, a través de sus movimientos es posible la encarnación de los mensajes del universo *Juyaa Ania*. Para el danzante la experiencia será siempre un placer infinito lleno de sensaciones que solo pueden ser entendidas por y a través del cuerpo en movimiento.

Los *pajkola* son los Sabios de la fiesta, los maestros que pueden entender dualidades de existencia como el bien y el mal, porque no sólo representan a los hijos del diablo, sino también son aquellos que aceptaron la religión católica como parte de su entorno, son cuerpos que encarnan los sonidos del monte sagrado y recuerdan su origen como los cazadores del venado, los que se alimenta del *Juyaa Ania*. Son cuerpos que dialogan con su pasado y tratan de mostrar a los espectadores del drama de la Semana Santa, una lucha épica por el control del entorno.





Pajkola rumbo a la iglesia, F. Iván Moreno, ejido San Miguel Zapotitlán, 20 abril 2014

Los *pajkola* son los mejores vecinos y compadres, si se les invita a bailar aceptan sin pedir pago alguno. Por ejemplo, se les invita a participar en la fiesta de la Santa Cruz, la de San Miguel y por supuesto en Semana Santa. Son personas que siempre están dispuestas a compartir su conocimiento sobre la danza y tradiciones de su pueblo.

El drama social de la danza *yoreme* necesita de la participación de *yoris* y *yoreme* para dar sentido a la lucha simbólica entre el bien y el mal. La crisis de la dramatización es la inversión de la vida cotidiana en la que se puede ser otra persona, para bailar entre los judíos - *Jurvecim* y vivenciar la experiencia de mirar la realidad desde el ángulo opuesto, la mirada de los habitantes del monte, que respetan el río y escuchan la naturaleza.

A partir de su participación en la *performance*, los *yoreme* teatralizan una lucha ritual que tiene la finalidad de:

1. Renovación de la fe de los habitantes de la congregación religiosa del centro ceremonial de San Miguel Zapotitlán.
2. Obtener apoyo de los seres del monte sagrado (*Juyaa Ánia*) a través de la danza para revertir la destrucción de la religión, que considero tiene la finalidad de revertir el daño simbólico causado por la comunidad *yori* (mestizos).
3. Vislumbrar el equilibrio de las relaciones sociales de la comunidad *yoreme*.



4. Consolidar el estatus de las comunidades *yoreme* y *yori*, participantes en la celebración.
5. Resignificar la identidad indígena *yoreme* en oposición a la identidad mestiza.
6. Heredar a las nuevas generaciones la tradición de la danza de *massó yíwa*, *pajkola* y *judíos Jurvecim*.
7. Confirmar que la danza de *Massó yíwa* y *pajkola* son ejes rectores de la identidad *yoreme*.



BIBLIOGRAFÍA

- Cruz, R. D. (2014). *Los lugares de lo político, los desplazamientos del símbolo*. México, México: UAM.
- Álvarez, C. (2007). *Cantos de venado*. (C. difocur, Ed., & C. Álvarez, Trad.) Ahome, México.
- Alejandro Aguilar Zeleny; José Luis Moctezuma Zamarrón. (2013). Procesos Rituales en el Noreste. En A. A. Zeleny, & J. L. Zamarrón, *Los pueblos indígenas del Noroeste, Atlas etnográfico*. DF, México: Instituto Sonorense de Cultura; Instituto Nacional de Lenguas Indígenas; Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Aceves, H. E. (2007). Los Mayos de Sinaloa, esbozo etnográfico y regional. *Cuiculco*, 1133.
- Aceves, H. E. (julio- septiembre de 2011). La música mayo en sinaloa o por qué los hombres nunca aprendieron a tocar. *Diario de campo 5 Patrimonio cultural de México*, 5.
- Bernardo Esquer y Helena Simonett. (2012). *Ca'anáriam*. Sinaloa: Instituto sinaloense de cultura.
- García, N. G. (2013). *Tradiciones del pueblo yoreme mayo del norte de Sinaloa*. Mochis: Comisión nacional para el desarrollo de los pueblos indígenas.
- Gatica, E. (2012). *De San Miguel Arcángel a San Miguel Zapotitlán*. Culiacán, Sinaloa, México.
- Olavarría, M. E. (1995). Creatividad y sincretismo en un ritual yaqui. En UAM (Ed.). México.
- Olmos, M. (1998). *El sabio de la fiesta*. México: INAH.
- Reygadas, R. y. (2006). *Sobre la construcción de dispositivos de investigación- intervención*. México: UAM-X.
- Safa, P. (1993). Una Reflexión sobre individualismo y colectividad a partir del concepto tiempo. México: UAM.
- Sonia C. Iglesias y Cabrera, Leticia Salazar Cárdenas, Julio César Martínez Gómez. (2001). *La Semana Santa en México, con la muerte en la cruz*. México.
- Turner, V. (1974). *Drama, Fields and Metaphors*.
(1974). *Dramas Sociales y metáforas rituales*. (M. U. Geist, Trad.) México, México: CONACULTA - INAH.



(1980). *La Selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu.* (s. XXI, Ed.) Madrid.

(1985). *La antropología del performance.* (M. U. Geist, Trad.) Tucson.

(1985). Mukanda, circuncisión de muchachos. Las políticas de un ritual no político. En I. Geist, *Antropología del ritual* (M. U. Geist, Trad.). México: CONACULTA- ENAH.

(1986). Dewey, Dilthey y drama, Un ensayo en torno a la antropología de la experiencia. En I. Geist, *Antropología del ritual.* México: INAH.

(2008). Victor Turner en *Antropología del Ritual.* (I. Geist, Trad.) México.

Uriarte, G. (2003). *Sinaloa yoreme.* Culiacan, Sinaloa, México: Dirección de investigación y fomento de cultura regional.

ENTREVISTAS

Aguilar, T. (2012). Cómo se inicia la fiesta en la ramanda. (I. Moreno, Entrevistador)

Anguamea, R. (5 de Abril de 2013). (I. Moreno, Entrevistador)

Apodaca, G. (3 de abril de 2013). (I. Moreno, Entrevistador)

Esquer, B. (Octubre de 2014). Ca'anariam, hombre que no hizo fuego. (I. Moreno, Entrevistador)

Galaviz, M. (2013). (I. Moreno, Entrevistador)



ANEXO 1: LOS CANTOS DE LA DANZA DE VENADO

MASSÓ YÍWA.

Para la investigación fue importante buscar el conocimiento que renueva los ciclos de vida según la tradición *yoreme* por lo que indagué lo que expresan los cantos de venado que hacen referencia constante al hombre-venado y su relación con la naturaleza, los animales y las plantas. Se entiende que los cantos describen las actividades del hombre -venado cuando está en el monte sagrado *Juyaa Ania* que durante el sueño experimenta el danzante al convertirse en el venado que anda suelto en el monte.

La combinación de la música y danza es un medio de contacto entre el monte sagrado y el mundo "real", por lo tanto, las personas que se dedican a recrear la tradición tienen un estatus mayor dentro de la comunidad, debido a las revelaciones que tienen durante los sueños y muy probablemente al ejecutar la danza. Como ejemplo de lo expresado anteriormente, expongo los siguientes cantos de venado donde podemos notar la relación que tiene el danzante durante el sueño con los elementos de la naturaleza en el *Juyaa ania*.

A continuación, muestro algunos de los cantos de venado que recogí de la comunidad para dar muestra de la complejidad de esta tradición, herencia de la mezcla de creencias religiosas ancestrales, la influencia del catolicismo contemporáneo y los conflictos sociales que tienen los habitantes de la comunidad descrita.



PAJKOLA-VENADO-COYOTE (Anguamea, 2013) y el vigilante de la noche

-Venado sal a jugar con el hijo del diablo -Que ellos no te harán nada,

-*Pajkola* ven a jugar al monte del venado

-Y si te molestan, -Coyote

ven a jugar, con tu hermanito.

-Basta un toque de tus cuernos para ponerlos a
chillar.

COMO COYOTE - JU'U WO'I

(Álvarez, 2007)

Chuí'upali wóita bénaka

Chuí'upali wóita bénaka

Séewa machíria bétana

Tépa ujoyóisi siiba kuúse Tépa ujoyóisi siiba kuúse.

Séewa machíria bétana

Síari húya aníapo wéyeka

Tépa ujoyóisi siiba kuúse

Tépa ujoyóisi siiba kuúse.



MONTE VIRGEN – YOPOME

(Gatica, 2012)

¡Yopome, Yopome!

Jal i gua si ali cauta vepa

Hueláma yobampo jeyeba

Hueláma máichilo béitucum

Beichokasu

Seguailo yoleme chuculiotaka

Tolovioviouti takáhuoca

Siali one anihuata naunásuku

Huelema one anihuta

Gimpta naunásuku, bichákasu

Monte virgen, monte virgen

Encima del cerro verde

Las huellas del venado andan
siguiendo

El rastro anda siguiendo

Encima del cerro verde,

Allí anda el venado

Se volvió al monte

Como flor de la marisma

Entre el relente verde del mar

Y murmullo de las olas, allí
anda

En su elemento anda el hombre



EL VENADO MIRA UNA FLOR

(Gatica, 2012)

¿A dónde silbas tú, palo seco?
Allá estas silbando tú, palo
seco.

Allá lejos, en la tierra florida,
En medio del monte, Allá
lejos, en aquel lugar, estás
silbando, Palo viejo seco.
Allá estás silbando, palo viejo
seco.

Cuando viene la noche
fresca, Te levantarás de la
rama del mezquite Pájaro
negro.

Y allá lejos en la tierra florida,

Debajo del amanecer,

Allá lejos, en aquel lugar,
Te levantas de una rama de mezquite,
Pájaro negro.

Parece venir hacia acá,
Las palomitas del monte,
Las tres cabecitas grises meciéndose
rápidas,
Caminando hacia el agua de flores,
Luego las tres cabecitas grises se alejan
juntas
Caminando lentamente.

Y allá lejos, en la tierra florida,
Debajo del amanecer,
Van tres cabecitas grises meciéndose
Hacia el agua de flores,
Y luego juntas, alejándose lentamente.



TRES NOCHES YÉNDOSE Y REGRESANDO

(Álvarez, 2007)

*juya yeu yoleme juya yeu yoleme
akun aniwapo siou siou ti nase kuakteka
huelama*

baij tuka taapo yeu siika notteka huelama

baij tuka taapo yeu siika notteka huelama

amani su mekka tukka aniwapo nai

nanasuku huelama

Sewa yoleme ta boo mamaloachi hueyeka

Baij tuka taapo yeu siika notteka huelama

Baij tuka taapo yeu siika notteka huelama



VENADO HUÉRFANO- MÁSSO LEPE

(Álvarez, 2007)

Yaqui Másso Bwikleo a jehui turi

inapentoc tuisine alekane

guatte yoremem imi you tube itom noqui

au am jioxtek itom tradisionim au

nokrooka

ime másso buikim itom yorem-nokki ka

juneli hueye ineliahua yuu

Sewa másso lepe sewa yo juyya po

huelama

Amani se yo juyyapo chaayeu mamachise

huelama

Juka ili másso lepe juyyapo huerama iia

entok en ili mazota ayye juyyapo tatahuak

entoco te bubuana hueramtula ili mazo

tulisi te enchim tebotuari in sayi en atchay

yohue en maala yohue. uttesi tuaka

diosem chiokore in sayi enchim tetebotua

*sime em buiariapo jumme yoremem
chikola joakame eme tuisite au suaya en
tradicionim ketchi iia entok enchim
aleowbicha.*

Sewa másso lepe sewa yo juya po huelama

Sewa másso lepe sewa yo juya po huelama

amani se yo juya po ka yew mamachisu

huelama



LUCERO DEL ALBA - HATSIKAN (ÁLVAREZ, 2007)

Haúx nu wanuiwaka mutsita.

Haúx nu wanuiwaka toá-hete.

Aúx nu wanuiwaka tupix-tsaxta.

Aúx nu wanuiwaka ipoá-hete.

Aúx nu wanuiwaka haukúsax-tsaxta.

Aúpu nu wanuiwaka nain-hapoa.

Aú un wanuiwaka poárete.

Aúpu wanuiwaka wawata.

Aúpu wanuiwaka tsarame.

Aú wanuiwaka kwa metsé.

Aúpu wanuiwaka taheté.

Haú wanuiwaka nain-hap



COYOTE ENANO O MARISMEÑO - SUSUPALI GUO'I

(Uriarte, 2003, pág. 114)

Susupali goi-ta benna-ca,
Susupali goi-ta benna-ca,
Jiocochi ji'ia-ca hueiye-ca,
Tepa tolo biubiute cuuse
Tepa tolo biubiute cuusema.
Amani-su juyya aniu-po
Nainaisucu nee huelama-yo.
Jiocochi ji'ia-ca hueiye-ca,
Tepa tolo biubiute cuuse,
Tepa tolo biubiute cuusema.

Como coyote de la marisma,
Como coyote de la marisma
Camina con voz lastimera,
Está re silbando su sonido
Está re silbando su sonido.
Allá en el mundo del monte
Cuando yo anduve.
Camina con voz lastimera,
Está re silbando su sonido
Está re silbando su sonido



EL CHICHIQUELITE VERDE- SEWAY JUYYATAKA
(García, 2013, pág. 23)

Seway juyyataka

Buita beppa

Bessu weekali

Nayki naa nawakasu

Yolemem.

Seway juyyataka,

Buiata beppa,

Sia jeleleti jeekai.

Árbol que tiene flores,

Sobre la tierra

Que esta

parada. Que

tiene cuatro

raíces, Que

está naciendo.

Árbol que tiene flores,

Sobre la tierra, sobre la

tierra, Sopla el aire verde.



TENÁBARI EN EL MONTE- JUYAPO TENABALI

(Uriarte, 2003, pág. 115)

Juyya-po tenabali,

Juyya-po tenabali,

*Juyya-po tenabali, Juyya-
po tenabali.*

Juyya-po tenabali-ta,

Chuctia-ca, gop-po emocha

Summa-ca.

EL COLIBRÍ

Olmos (1998) cita a Mario Gill, 1983 pág. 65

Donde revientan las flores rojas

Vuelas entre lo verde

Donde revientan las flores rojas

Vuelas mi verde colibrí.

Yo voy corriendo y

Te quiero gritar

Yo te sigo gritando

Mi verde colibrí.

Masso cobba-ta nuuca

Emocha yetcha-ca.

Masso cobba-ta yeyegüe,

Masso cobba-ta yeyegüe.

Juyya-po tenabali

Donde revientan las flores amarillas

Vuelas entre lo verde

Mi verde colibrí

Y yo te sigo gritando.

Que es lo que tú dices

Mi verde colibrí

Donde revientan las flores vuelas

Mi verde colibrí.



VENADO MUERTO
(Álvarez, 2007)

Flor humana,
Como la flor al mundo muere huérfano el
venado.
Despertó con dolor ahí donde el agua
crece; avanzó
Rengo unos pasos, y cayó estirando,
muriendo.
Despertó con dolor ahí donde el agua
crece; avanzó

Rengo unos pasos, y cayó estirando,
muriendo. Allá lejos.
El sol se hacia el crepúsculo llorando.
Allá cerca yo vi aparecer unos cuernos,
Desde allá lo traje arrastrando.
Despertó con dolor ahí donde el agua
crece; avanzó
Rengo unos pasos, y cayó estirando,
muriendo.
Despertó con dolor ahí donde el agua
crece; avanzó
Rengo unos pasos, y cayó estirando,
muriendo.



CAMINAS COMO LEONCITO

(Álvarez, 2007)

Como un leoncito,

Caminas sin respetar a nadie, Caminas sin respetar a nadie.

Como un leoncito,

Caminas sin respetar a nadie, Caminas sin respetar a nadie.

Por abajo

Del monte boscoso

Caminas por el monte

Caminas sin respetar a nadie

Caminas sin respetar a nadie



Luz- Machiria (Álvarez, 2007)

Bússa táa'a into wéeye

Bússa táa'a into wéeye

Taáji júe bé'eka tana

Tólokola mamáchi La luz plomiza, *Tólokola mamáchi* La luz plomiza.

'Ámani sú yó'aniata

Béppa into yeu wéye ma saila

Ínto táa'chilea síme saila

¡Yopone! ¡yopone!

Jaligua siali cauta vepa;

Huélema yobampo jéyeka;

Huélema máichilo béitucum, bechakasu.

Seguailo yoleme chuculiótaka Tolovióviouti

takáhuaka.

Siali ane aniahuata naunásuku

Huélama ane ániáhuata

Giampata naunásuku, bichákasu.

Despertó el sol y ya viene,

Despertó el sol y ya viene;

Pega por todos lados

La luz plomiza.

Allá viene creciendo sobre el mundo,

Aquí arriba sale caminando a distancia,
hermanito,

Y uno se va, sintiendo el sol encima,
hermanito



MONTE VIRGEN

Olmos (1998) cita a Mario Gill, 1983 pág. 14

¡Monte virgen! ¡Monte virgen!
Encima del cerro verde,
Las huellas del venado andan siguiendo, El
rastros andan siguiendo.
Encima del cerro verde,
Ahí anda el venado;
Hay ahí un agujaje;
El venado anda bebiendo... ¡se
volvió al monte!
Como flor de la marisma,
Entre el relente anda el hombre;
Entre el relente verde del mar
Y el murmullo de las olas, ahí anda... En
su elemento anda el hombre.



FLOR DEL MONTE - SÉEWA HÚYAPO

(Álvarez, 2007) Allá en el monte
un animal oscuro Habla allá en el
monte.

Un animal oscuro está hablando
Enterrado en la yerba del monte Flor
humana.

II- León

¡Míralo apenas escondido!

Apenas oculto, apenas escondido

Corriendo hacia el monte,

Escuchando mientras corre.

¡Míralo apenas escondido!

Apenas oculto, apenas escondido

Corriendo hacia el monte,

Escuchando mientras corre

Enterrado en la yerba Flor

humana.

III- Tejón

Viejo tejón, viejo tejón, envejeces a fuera

La tierra hace ruido,

La tierra se bambolea.

IV- Florecita cantadora

Aquella flor en la distancia

Apenas a la vista

En medio del monte

Está acostada junto al Bigote

Allá canta

Se atavía como en el monte.

La estoy viendo

Le gusta cantar mucho

La florecita cantadora

Flor del *Máasa'asáin*

Como flor La

veo ataviada

La veo en el monte.

Muchas flores bellas, rojas, azules y
amarillas.

Decimos a las muchachas: (vamos a
pasear entre las flores)

El viento viene y mece las flores.

Las muchachas son como ellas cuando
danzan.

Unas son flores grandes y abiertas, Otras
son florecitas pequeñas.

Los pájaros aman al sol y las estrellas.

El olor de las flores es muy dulce.

Las muchachas son más dulces que las
flores.

En verano vienen las

lluvias Y nace la hierba. En

la época en que el ciervo

Tiene cuernos nuevos.

Corre delante de la tempestad de polvo,



Venadito encantado, haciendo mucho ruido.

Aquí él nació, en el monte.

Aquí él nació, bajo el encino.

Acá él nació, entre la hierba. Acá él nació, bajo el árbol del Tepam(...) Acá él nació, allí sobre la hierba.

Allá él nació, en el mundo entero.

Ahí el nació, en el bajo Oriente.

Allá nació, en el Poniente.

Allá nació, en el norte.

Ahí nació, en el sur.

Allá nació, debajo del mundo.

Allí nació, en el mundo ente



VÍBORA DE CASCABEL- A'AYACAME

(Uriarte, 2003, pág. 114)

Víbora de cascabel, arrastrándose con cuidado.

Víbora de cascabel, arrastrándose con cuidado,

Arrastrándose con cuidado.

Víbora de cascabel, arrastrándose con cuidado.

Allá a lo lejos, Hombre flor, en la

orilla del camino Cuando anduve

una vez.

En una pitahaya seca y podrida estaba sentada.

Víbora de cascabel, arrastrándose con cuidado,

Por el suelo y con cuidado.

Víbora de cascabel, arrastrándose con cuidado.



CANTO DE VENADO, VÁZQUEZ ANTOLÍN
EN OLMOS (1998) PÁG. 27

¡Ay! Entre las flores de San Miguelito,
Mirando muy bonito hacia los lados,
Y entre las flores andas, Eres
la mejor flore del cerro,
Flor que andas en el monte solitario.
Cantas entre las flores,
Cantas hermoso, hermano.

Cantas allá donde las flores
Y miras a todos lados
Como verde colibrí andas Entre
las flores del cerro.



VENADO MUERTO- MÁSSO MUQUILA
(Uriarte, 2003, pág. 111)

Venado, venado muerto
Hermano, hermano, hermano.

Segua yoleme, masso, masso muquila
Saila, saila, saila, saila-ma.
Masso, masso muquila
Saila, saila, saila.

Sa'ayacame suaya yauti.
Sa'ayacame suaya yauti, Suaua
yauti.
Sa'ayacame suaya yauti.
Amanisu mecca

Segua yolem-ta boo'o mamaloo Nee
nauj huiye-yo.
Etcho muela-po yeu su cateca.
Sa'ayacame suaya yauti, Suaya
yauti.
Sa'ayacame suaya yauti.

Hombre flor, venado, venado muerto
Hermano, hermano, hermano, hermano.



HOMBRE FLOR - SÉEWA YOREME
(Álvarez, 2007)

Y los sueños muy bonito
Aquellos tus nuevos frutos de *ayal*

Teepa besse kam taaya nake
Ujyolisi jiba yoyowo
Wame'e bessu em bemela
Junne'e kutta ta'ákam
Juyya yanchi, mayuachi lou bebetu
bitchaka
Ujyolisi jiba yoyowo
Wame'e bessu em bemela

EL PERRITO PARECE COYOTE
(Álvarez, 2007)

El perrito parece coyote,
Flor casi luz
Muy bonito va aullando por la peña,
Muy bonito va aullando por la peña
Camina en el mundo por el verde monte,
Muy bonito va aullando por la peña,
Muy bonito va aullando por la peña.
Y los sueños muy bonito Aquellos
tus nuevos frutos de *ayal*
Aquellos tus nuevos frutos de *ayal*.
Cuando te veo por debajo de los árboles



LA CULEBRA PRIETA- BAACOT

CHUCULI

(Uriarte, 2003, pág. 113)

Saila-ma saila

Jitta ili animal-ta casu,

Ba'agüe aniu-a-po Nainana

sucu yeu sicca nute-ca.

Huelema.

Babatucu taca chuculo'ou taca

Ba'agüe aniu-a-po Nainana

sucu yeu sicca nute-ca.

CHAPULÍN VERDE - BEMANAIBEKA SICIALI

(Gatica, 2012)

Bemanaibeka siciali vacaguochi,

Vatuepo sica vatuetá

Huaitona, vichaka sica

Vatuetá maunásuko

Pom ponti vajume

Vatuetá amanyépsak

Jicásu sica vacasiali chuyépsak

Choc, chacti vuana vaiga segua

Tamúnaive

Huelema.

Hermano, hermano,

Que pequeño animal es Que en
el mundo del mar, En el medio
salió y se devolvió.

Ahí anda.

Culebra prieta, qué pequeño animal es
Que en el mundo del mar, En el
medio, salió y se devolvió.

Ahí anda.

Vaigo segua, Tamúnnoine

El Chapulín verde del carrizo

Cruzaba del río para el otro lado A
la mitad del río, podre chapulín Ya
no podía, ya no podía.

Pujando, pujando nadaba el chapulín
verde

Y así llego hasta la otra orilla, sobre un
carrizo verde

El chapulín con pujidos lloraba

Linda flor del garambullo Así
lloro, yo por ti.



DANZA DE VENADO - MÁASO YÍWA

(Álvarez, 2007)

Ciervo, ciervo, ciervo, Caminando en la
noche saldrá al mundo Donde también
juegan el agua y la flor.

Anoche salí al mundo, hermanito,

En la noche no pude verlo salir, Me
fui, hermanito.

Donde también juegan el agua y la flor. No
lo vi salir por los cerros

Sobre la nube azul, y me fui hermanito,

Seguí a la flor;

Salí con el viento del amanecer,

Me gustó, hermanito, el viento donde amanece

En verdad me gustó, hermanito,

Salí a donde aparece el viento del amanecer,

Seguí a la flor.



LA SÉEWA

(Anguamea, 2013)

Muchas flores hay en el monte,

Amarillas, rojas, azules y coloradas.

Pero ninguna es como tú,

Muchas flores hay en el monte, A la orilla del rio y debajo del álamo.

Pero ninguna es como tú.

Muchas flores hay en el monte, grandes y abierta.

Pero... ninguna es como tú.



ANEXO 2: MI PRÁCTICA DE CAMPO

Mi deseo de formalizar la investigación de la danza *yoreme* fue motivado en la primera visita a San Miguel Zapotitlán en el año 2010 como parte de las prácticas de campo de la Escuela Nacional de Danza Folklórica (ENDF) a cargo del antropólogo José Joel Lara González. Durante esa visita tuve el placer de conocer al Sr. Rosario Anguamea, danzante tradicional, quien nos dio hospedaje durante la Semana Santa. En la primera visita me hice compadre de la familia de Rosario, al ser padrino de la entrega de “la manda” de uno de los jóvenes de la familia que terminaba su periodo de cuatro años como danzante de judío-*Jurvecim*. A partir de ese compromiso la familia de Rosario Anguamea me abrió las puertas de su casa en repetidas ocasiones y han sido parte fundamental para esta investigación.

Es común llegar a la casa del Sr. Rosario Anguamea y encontrarlo haciendo *ayales*²¹ de color rojo, que vende a los judíos - *Jurvecim* y los venado durante la Semana mayor, momentos en los que platicábamos y me relataba las características e importancia que tiene la danza de venado, así como las acciones que involucra, como la afinación de los ayales, su proceso de elaboración, el significado que tienen para la danza, los movimientos que se hacen con las muñecas, percutidos y circulares, las dificultades que tienen para obtener los materiales de origen animal y vegetal necesarios para la elaboración de la utilería de las danzas .

Generalmente las pláticas con él se transformaron en clases, en las que sacábamos el estéreo y escuchábamos alguna grabación de los cantos de venado. Yo le preguntaba: ¿De qué habla el canto?, y me contestaba que el canto hablaba de la naturaleza, de cómo vuela el colibrí, o si los coyotes escapan de la zorra. Los cantos de venado cuentan si un venado es joven o viejo, si tiene hambre o sed. Según la visión de Rosario Anguamea el danzante debe representar cómo el animal toma agua del río o de un charco.

Me percaté de que la danza tenía significados más profundo de lo que aparentaba tener a simple vista, y que para entender el mundo simbólico de la danza de venado era

²¹ Elaboradas de bule y rellenas con piedras pequeñas de hormiguero, los ayales en la parte inferior tienen un mango de madera con el que se sostiene la sonaja.



necesario vivir la experiencia de su práctica y para ello habría que comprender la lengua en que se canta. Desde entonces me he dedicado a recopilar cantos de venado que me han servido para profundizar en esta investigación.

Durante las sesiones de trabajo, Rosario Anguamea generalmente bailaba y yo lo observaba; a veces me prestaba sus sonajas (*ayales*), y me indicaba cómo moverme. En las primeras sesiones fue común que me diera pena y miedo, pues yo no me consideraba capaz de bailar como él, pero intenté seguir sus consejos para aprender. Puedo decir que la mayoría de los conocimientos que he adquirido sobre la danza de venado indígena *yoreme* han sido gracias a las enseñanzas y consejos del Sr. Rosario Anguamea, conocido en la localidad como Chayo *Massó*.

La tercera visita que hice a Rosario Anguamea fue en el invierno del 2013 estancia que inició el 29 de diciembre y terminó hasta el 3 de enero 2014. Mis intenciones eran observar la danza de *matachines*, pasar la navidad y año nuevo allá, hacer algunas entrevistas, grabar música y bailar la danza de venado con Rosario, además de hacer acuerdos para participar como judíos - *Jurvecim* en la Semana Santa del 2014. En esta ocasión tuve la oportunidad de acompañarlo junto con la danza de matachines por los ejidos del San Miguel Zapotitlán, danza que pertenece al conjunto de expresiones religiosas de la comunidad y que se complementa con las Semana Santa como oposición, pues mientras que la Semana Santa tiene a la muerte como eje temático, en la danza de matachines se festeja el nacimiento de Jesús.

En la visita San Miguel me enteré de la muerte de la esposa del señor Rosario, así como de su intención de no bailar²² más durante la Semana Santa, por estar molesto con sus cantadores de venado por haberlo cambiado por un danzante más joven. También me enteré y que el Sr. Teodoro Aguilar (*pajkola* mayor) no estaba de acuerdo en la manera en que se estaba organizando la Semana Santa en el Centro ceremonial por lo que tampoco participaría en la siguiente Semana Santa.

²² Aunque sigue bailando en cada ocasión que se lo permite.



Las cosas habían cambiado y era necesario saber por qué las personas que conocen de la tradición *yoreme* estaban siendo excluidas o sustituidas por personas más jóvenes.

Durante mi estancia tuve la oportunidad de entrevistar a la Sra. Coti, una maestra jubilada de la primaria de la comunidad y miembro de la iglesia *yorí*, quien no es indígena, no habla la lengua, pero se llevaba bien con los *yoreme*. Algunos temas que tratamos durante la entrevista fueron: la razón de que existieran dos iglesias -una para los indígenas y otra para los mestizos-, quiénes han sido los sacerdotes de la comunidad, las diferencias entre el maestro rezador que trabaja en el Centro ceremonial y el sacerdote *yorí*.

Además, entrevisté al Sr. Román Heredia, *Alawasin* (fiestero de la comunidad), con quien platicué asuntos como los de la organización del Centro ceremonial y la “ramada”,²¹ los problemas que arroja la organización de los festejos, los roles que deben cumplir los judíos-*Jurvecim*, *pajkola* y *másso yíwa* durante la Semana Santa. Así mismo charlamos acerca de los requisitos para participar en el ritual y le externe mi intención de unirme al ritual como judío-*Jurvecim*. Él aceptó y me explicó que por ser *yorí* (mestizo), podía bailar.

Al ser aceptado por el organizador de la fiesta, podría vivir en carne propia lo que hacen los judíos- *Jurvecim* durante la Semana Santa y comprender la función y estructura del ritual de la danza *yoreme*, desde mi propia corporalidad. Para conocer los universos de la danza *yoreme* fue necesario transformarme en judío-*Jurvecim*, para encarnar la tradición en búsqueda de mi propia historia.

Al finalizar mi tercera visita a la comunidad de San Miguel, me di cuenta que el sistema de danza *yoreme* es indispensable para que continúe su tradición ritual, por ejemplo, los *matachines* son interpretados por los mismos niños que serán admitidos entre las filas de judíos-*Jurvecim* durante la adolescencia, y que tal vez en su edad adulta serán *pajkola* o *massó yilero*. Aspecto relevante para entender cómo se relacionan los diferentes tipos de danzas y como estas forman un complejo sistema de creencias sobre el cuerpo.

En cada práctica de campo, la recolección de información se ampliaba al adquirir objetos utilizados para las danzas como: caretas de *pajkola*, *tenabaris*, cabezas de venado, *coyoles*, *sistros*, tambores, máscaras de judío y demás objetos que se utilizan durante la ejecución de las danzas. Al tener estos objetos a mi alcance fue necesario practicar con mi cuerpo los movimientos de cada personaje, proceso que ha sido acompañado por mis



alumnos que participan en los talleres danza folclórica del Instituto Politécnico Nacional y con quienes he reproducido las danzas *yoreme*.

Durante la investigación de campo me interesó también estudiar las relaciones entre aquellos que deciden participar en las celebraciones *yoreme* y que son reconocidos por la comunidad como portadores de un oficio permanente ligado a la tradición, me refiero a: Rosendo Galaviz (*pajkola*), Rosario Anguamea (venado), Fabián Mora Velarde (músico mayor *pajkola*), Guadalupe Díaz Flores (tampolero), Sra. Eva María Callejas (fiestera de matachines), Nacho Escalante (tampolero), Gabriel Uriate (tampolero), Teodoro Aguilar (*pajkola*). Al ser todos ellos conocedores y participantes de las tradiciones de la comunidad negocian sus cargos de acuerdo con su conocimiento y destreza en los cargos que pretenden interpretar en la celebración de Semana Santa.



mi participación como judíos jurvecim, F. Iván Moreno, ejido San Miguel Zapotitlán, 16 abril 2014



ANEXO 3 GLOSARIO EN LENGUA

YOREME

A

AA PRIMERA LETRA

DEL

ALFABETO MAYO LO, LE, SU.

AABEAN.- ven

AABIAXI.- delante de algo

AABLA.- ven

AABO.- acá

AABOXI- Visita

AACHE.- carcajada, risa.

AACHUAPO.- en su frente

AACHUNE.-chupa

AAKABAIM.- sus caballos

AAKAMA.- sus calabazas

AAKIMA.- empaca

AAKITIK.- pinchazo

AAKOBÁ.- su cabeza

AAKUME.- la masca

AAMAK.- es su mamá

AAMU.- acecha

AANE.- se encuentra

AANIA.- ayuda

AANIA.- infinito

AAPAK.- es su papá

AASOL.- ajo

AAWA.- cuernos, solicita

ABITCHA.- observar

ACHI.- sobre algo, encima de.

B

BA'AM.- agua

BA'KOT.- serpiente

BAABAJA.- Se infla, hincharse

BAABAJUME.- nadar

BAABAKE.- cocer BAABAKSIA.-

lavar, limpiar, asear BAABAREK.-

aceptar, afirmar. BAABATA.-

acarrear agua

BAABATUKKU.- víbora negra

BAABU.- barro

BAAKOOCHI.- Camarón

BAAKOT.- Culebra

BAATAPO.- en los muslos

BAAWOROUT.-Garza



BABANYA.- riega, regar
BABAYSI.- entre tres
BACHIA.- semilla
BACHOKO.- agua salada
BAIXKAPORA.- árbol de aceituna
BAIXWTCHE.- cae sereno
BAJJI.- tres
BAKCHI.-maíz
BARAKACHI.- Chicharra
BARICHI.- bromista
BASIWE.- brota
BATAM.- nueve
BATCHI.- maíz
BATE.- casi
BATNATEKA.- lo de antes
BATOHOA.- bautizar
BAYSAWWE.- agradecer
BECERO.- Becerro
BEKEROWI.- Armadillo
BOICHA.- zapatos
BUIAAMUTLI.-Conchilla
BURU.- Burro
CAACH.- claro, amaneció

C / CH

CHAAYE.- gritar
CHABUA.- coser algo roto
CHAROU.- quijada
ChEEWASU.- más
CHEEYE.- mamá
CHEPTE.- salta

CHIBBA.- Chiva
CHIBBA.- chiva
CHIBU.- amargo CHIKKE.-
peina
CHIKKUL.- zanate
CHITAKO.- resbaloso
CHITWATTEK.- escupió CHIYWA.-
trilla
CHO'KI.- estrella
CHOKINIABO.- cielo estrellado
CHOKKI.- estrella
CHOMIM.- mocos
CHOOKO.- salado
CHOOPOY.- alto, arriba
CHOPITTA Y.- aplastado
CHOWA.- seca
CHOWWA.- choya
CHU' .- perro
CHUBALA.- un rato
CHUKTEK.- cortar
CHUNEE.- chupar
CHUNIM.- algodón
CHUPILA.- terminado
CHUTBATUKO.- más tarde
COBA.- cabeza
COBAMIJERIA.- frente
DIOS EN CHANEABO.- Buenos Días
DIOS IN COKORE.- Bien! Gracias
E



EBUILA .- esconder, a escondidas,
en secreto
EE.- no. negación
EECHA .- sembrar, siembra
EECHI.- lo que esta sembrando
EEME-EM.- ustedes
EEME.- ESU.- Y ustedes
EEYE.- amigo, amiga
EEYETA.- a la hormiga
EMPO NA KAPI.- eres sordo?
EMPO.- Tú, pronombre, 2ª persona
ENCHI.- a usted
ENJUAPO.- en su casa
ENLOKO.- y también
ENTE.- hoy, ahora, presente
ETAXTEK.- romper, partir, quebrar
ETBARE.- va a sembrar
ETBUAK.- robar, hurtar
ETCHOJOA .- jugar, sitio de
juegos.
ETCHOWAQUILA.- seco, flaco
EEMWA.- expurgar
ETLERO.- sembrador
ETSOK.- escondido
ETTEXWA .- platicar, narrar
EWI.- Si, afirmación EWTE.-
eructa.
EWTEME.- el que eructa
EWTIRIA.- eructación

I

I JAMUT.- mi mujer
IBAKTIAK.- lo abrazo
ICHAKTEK.- se arto
II.- este
IIAKA.- con dedicación, ganas
IIBOTANA.- de este año
IIKA.- este, esta
IIKACHI.- arriba
IILBO.- el año pasado
IKARE.- esta
IKAW.- hacia arriba
ILIKANI.- reducido
ILIKKI.- poco
ILITCHI .- pequeño
IME-E .- estos
IMERIMME.- estos son
IMI-I .- aquí
IMMA.- mamá
IN- AYYE.- mi madre
IN- NEAKO.- a esta hora
IN- NOWI.- a mi
INAPO.- yo
INEELI.- de esta forma, así
INMALA .-mi hija
INOT.- en mí
J
JABAI.- caballo
JABBE.- ¿Quién?
JABCHI.- la mujer del padre, mujer
JABOXTEK.- se inflamo



JACHIN.- como
JAJANA.- con mal vocabulario
JAJJASE.- persigue
JAMUT.- mujer
JECHIXTE.- estornudo
JEEYE .- bebe
JEROKO.- aguado
JIBATE .-riega
JICHABUA.- coser
JICHIKE.- barrer
JICHIWLA.- ha trillado
JOBORI.-hormiga negra
JOBUAK.- quedar satisfecho
JOCHIA.- partículas
JOTCHI.- molido
JOTORO.- ciruela
JUBA.- huele
JUBARE.- viuda negra
JUBASA.- enfermedad
JUBBARE.- se quiere casar
JUBUELA.- hace rato
JURVECIM.- judíos
JUSACAMEA.- mávalo con la faja
KIMACHI.- noche, oscuro
KOKKOWAK.- fallecieron
KOKORE.- esta enfermo
KOOKA. Collar
KOOKUA.- enfermedad
KOTCHE.- esta dormido
KOWWI.- cerco, marrano

JUSARI.- amarillo

K

KABBA.- huevo
KABBAY.- Caballo
KABBAY.- caballo
KABBAY.- poner huevos
KABUAKXI.- no esta cocido
KAMMA.- calabaza, caimán
KARTERA.- Grajo
KAYBU.- jamás, nunca
KEBBENO.- higuera
KECHE ATLEYA.- Estas alegre
KEKECHA.- parar
KEKEKAME.- el que esta parado
KEKKA.- lo mordió
KEKKE.- morder
KETCAI.- también
KETURI.- KIBARE.-
quiero morder
KIDKITTIA, Le pellizca, le pica
KIKKIALE.- se le hace exquisito

LEETRAM.- letras
LIGUCI.- chamuco
LII.- muy
LIKKI.- poco
LIONOKKA.- rezar, orar
LIOSEN CHANAIA.- Dios de ayude
LITCHI.- pequeño



KOWWI.- Cerdo

LITKANI.- angosto

KUMKUMPALIM.- víbora muy LOA.- redondo venenosa

LOILOITI.- rengueando, rengo

KURILA.- enredado

LOOBO.- tierno

KUTANAGUA.- cuello

LOPOLA.- juntos

KUTTA.- palo

LOTTEK.- se canso, agotar

KUTTIA.- aprieta

LOTTILA.- cansado

L

LUTEK.- fallecio, termino

LAABOX.- clavo

LUTIWAK.- fallecieron

LABELERO.- violinista

LUTLAKATTEK.- es medio día

LABEN.- violín

LUTLAYEXTE.- al medio día

LAWTI.- despacio

LUTUK.- ésta de luto

LEBEELA.- un pedazo, una parte

M

LEEPE.- huérfano, solo

MAA.- allí

MAABETAK.- recibió

MÁSSO YILERO.-danzante de venado

MABAKI.- frijol cocido

MÁSSO.- venado

MABIX.- calandria

MATACHINNI.- matachín

MACHIL.- Alacrán

MATCHAM.- piernas

MANTEORIA.- mano

MECHA.- luna

MÁSSO COBA.- cabeza de venado



MEECHA.- luna
MEESAWI.- a la mesa
MEKKA.- retirado, lejos
METMEA.- asesinar, matar
METTA.- al mes
MICHAM.- muslo
MII.- aquí
MIKBARE.- dar, servir
MIKKOY.- zurdo
MINNOL.- melón
MISSI.- gato
MOCHIKAWWI.- cerro de la tortuga
MOCHIS.- planta, enredadera
MOCHOKOLI.- camaleón
MOKCHIK.- tortuga
MOO' BERI.- sombrero
MOONE.- yerno MU_U.-
tecolote
MU-U.- allí
MUMU.- Abeja
MUNI.- Frijol
MUTLI.- deforme de oído
NA-A.- lo
NABARE.- quiere atizar
NABO.- nopal
NABOJOA.- casa de nopales
NAJJORIA.- torear
NEE.- me
NEEKA.- voló
NENKILA.- a vendido

NESAW.- cargue
NETANE.-pide ayuda, solicita apoyo
NEYYE.- vuela
NOJJA.- hace tamales
NOJJIM.- tamales
NOOKI.- habladas
NOTTAYA.- lo conoce de voz
NOTTEK.- se regreso
NOYTEK.- fue y regreso
NUASI.- hasta al medio, mitad
NUKA.- tomo, agarro
NUKSIKA.- se lo llevo
NUSUK.- tomo en su totalidad
NUTLILA.- despejado de nubes
NUTTEK.- alejamiento de nubes
O
OBBA.- carbón
OBBA.- le da pereza
OBIACHI.- difícil
OCHOKO.- sucio
OIXLA.- envenenado
OJJI.- veneno
OMLE.- furioso
OMORI.- Bagre
OMORI.- bagre
OMTI.- coraje
OMTIA.- la odia
OMTUAK.- le hecho
ONORE.-biznaga
ONTA.- sal



ONTUABARE.- le quiere hechos , sal

OUBE.- con mucha pereza

OOLA.- persona de edad mayor, viejo

OOPUA.- lagrimea

OREK.-coloco

ORIAM.- sesos

OSBO.- sangre

OTTA.- hueso

OTTACHI.- en el hueso

OWIM.- hombres

OWW.- hombre

OWWO.- planta

P

PACHERA.- tapa camino

PAJKO.- celebración fiestas

PAJKOLA.- danzante

PAXKOWI: a la fiesta

PERAW.- pobre

PERESAM.- presa

PERESOM.- presos

PESETTEK.- se persigno

PETATION.- huarache

PIHUY.- muy apretado

PIKBARE.- chupar

PIKBARE.- ordeñar

PIKE- ordeña

PITTI.- apretado

POLOBE.- muy pobre

PONNA.- arranca

PONTI.- tomar

POTLAM.- Brotar POTLEK.- diarrea

POXTE.- hierva

POZOLI.- pozole PUAAKU.- afuera

PUSEK.- tiene ojos

PUSIN.- ojos

PUXBA.- cara

PUXSEBEM.- ceja

R

RABBUEY.- grande

RAKTEK.- se disloco

RAMTI.- ruidosamente fuerte

REBBEY.- un trozo

REBEKTEK.- se partió

REEPAM.- aretes

REKOTE.- cacaraquea

REWRI.- es facilitado

REWSEK.- solicitar prestado

REXTE.- camina

RIPTE.- mal de ojos RIWTEK.-
se partió

RIWTILA.- esta partido

ROBBAY.- redondo

ROBLEK.- sumergir



ROHATTE.- rodar	SARAWIN.- Escorpión
ROHI.- rengo	SAWERAM.- calzón
ROJITTE.- esta tiste	SAYLA.- hermano
ROPAKTI.- rápidamente	SEBBE.- frio
RUBTEK.- se arrimo, acercó	SEBERIA.- tiempo de frio
RUSE.- raspa	SEBERY.- mosca
RUTLUY.- extender, largo	SEE-E.- arena
RUTURTILA.- esta enderezado	SEEBECHI.- esta frio
RUTUTTEK.- se enderezo	SEEKA.- auxilia
S	SEMALUKU.- Colibrí
SAABO.- jabón	SENO.- uno
SAAMY.- pared	SIBA.- cima
SABBA.- antojo	SIBINAA.- agotar,
SAJJAK.- se marcharon	terminar
SAKABARE.- se quiere marchar	SIBORI.- mal puesto
SAKAWIN.- escorpión	SIKKUCHARA.-
SAKOBA.- sandia	Coralillo
SANARIM.- costilla	SOBBA.- asa
SANCHI.- toro	SUBAAWI.- codorniz
SANKO.- ropa	SUBAWT.- Codorniz
SANKORA.- mestizo	T
	TABBE.- tumba
	TABU.- conejo



TABUI.- otro
TACHINI.- cardo
TAIXBILA.- tizón
TAIXLA.- quemado
TAJIL.- fuego, lumbre
TAXBARE.- toser
TAXKARI.- tortilla
TEEMUKSU.- Castor
TEK' CHOK.- codo
TEKKU.- ardilla
TEKUE.- zopilote
TEMAIX.- Garrapata
TENI.- boca
TENKAREME.- quiero soñar
TEPPUK.- pulga
TESSUA.- terrón
TETTA.- piedra
TEYTEK.- tropezar
TIWE.- tiene pena
TIWSIA.- penoso

TONOM.- rodillas tengo mucha
TOTORI.- gallina
TOTORORA.- gallo
TU'SINATEBARE.-
hambre
TUCHAK.- apago
TURE.- le gusta
TUROX.- Arácnido
TUSI.- masa
TUTUREK.- le gusto
TUUTE.- limpio
U
UBBA.- bañarse

UBBATA.- lo que esta bañado
UKARI.- eso
UN-U.- lonche
UNELI.- de esa forma
UNNA.- muy
UNNELA.- solo
USSI.- niño

nació

UTCHI.- otra vez TOMTEK.-





UTTERAM.- nervios
UTTEXI.- muy bien
UTTIAP.- a fuerzas
UTTILWA.- lo alaban
UUSEK.- tiene hijos
UUWA.- se lo quito
UWABOREME.- se lo quiere quitar
UUWAK.- le arrebató
UUXRIA.- hijo
UWARI.- decomisaron
UWARIAWAR.- se lo decomisaron
UWARIAY.- se lo quitó
UWASEKAME.- se lo van a quitar
UWASER.- se lo van a decomisar
UWWARI.- esta decomisado
UXYORI.- hermosa
UYYE.- orales
W
WA-A-A.- aquello
WAIXWA.- adentro
WAYBARE.- va a tener hermana

WAYBAX.- guayabo
WAYCHIM.- Joaquín
WEEBARE.- va caminando
WEECHILA.- esta caído
WEERIA.- lleva
WEEWEERIA.- llevar
WETCHEK.- se cayó
WIHI.- hilo
WIKE.- jala
WIJORO.- Guajolota
WIKICHIM.- pájaro
WIKIK.- pájaro, avión
WIKORI.- fusil, rifle
WIKOSA.- cadera
WIKURI.- lagartija
WILLA.- tierra
WIRA.- zopilote
WITCHA.- espina
WOHI.- Coralillo
WOHO.- agotado
WOJJOY.- agujerado



WOOTE.- Mosco
WOOWORI.- gemelo
WOTEPARI.-Bobo
WOUKIN.- pies
WUACABAKI.- caldo de frijol con hueso
WUIKOSAM.- cadera XOKCHIK.-
mariposa

Y

YABARE.- hacer, fabricar
YAJJAK.- llegaron
YANTI.- calmado, quieto
YARI.- fabricado, hecho
YATWAK.- fabricaron, hicieron
YEBIXLA.- regreso, llego
YECKA.- cejas
YEEKA.- bailar
YEMBARE.- fumar
YEWE.- juego

YEXTEK.- sentarse, tomar asiento
YEYEWE.- jugar
YIILA.- a bailado
YIIWA.- esta bailando
YIYIWA.- bailan
YOKARI.- esta pintado
YOKKA.- pinta
YOKKE.- llueve
YOOKO.- el día de mañana
YOOKO.- león
YOOLI.- bravo
YOREME.- hombre
YOSTIA.- apear
YUMAR.- lo empujaron
YUUMAK.- alcanzo, rindió
YUUNI.- bastante
YUUYA.- antaño, viejo, antiguo



