

Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía

La danza de santiagueros: hipertexto y performance de la lluvia

Tesis

Que como parte de los requisitos para
obtener el Grado de
Maestro en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe

Presenta
Félix Rodríguez Lara

Dirigido por
Dra. Luz María Lepe Lira

Santiago de Querétaro, Qro., octubre de 2020.

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciatario no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:

 **Atribución** — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciatario.

 **NoComercial** — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).

 **SinDerivadas** — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Maestría en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe

La danza de santiagueros: hipertexto y performance de la lluvia

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestro en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe

Presenta
Félix Rodríguez Lara

Dirigido por:
Dra. Luz María Lepe Lira

Dra. Luz María Lepe Lira
Presidente

Dr. Alejandro Gerardo Ortiz Bullé Goyri
Secretario

Dr. David Alejandro Vázquez Estrada
Vocal

Dra. Adriana Terven Salinas
Suplente

Dr. Jorge Alberto Tapia Ortiz
Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Enero de 2021
México

A mis padres Emilia Lara Márquez y Miguel Rodríguez Susano;
a mis abuelos, Juana María Márquez y Benigno Lara Piña (†),
por contarme el cuento del caballito
y de los santiagueros de antaño.

A Pris.

Muchas gracias.

Agradecimientos

En estas líneas quiero agradecer al compromiso asumido por CONACyT y la Maestría en Estudios Amerindios y Educación Bilingüe de la UAQ para llevar a cabo mis estudios. Asimismo, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a la Dra. Luz María Lepe Lira, mi directora de tesis, por haberme brindado todo el apoyo incondicional, por animarme a realizar mis estudios y por darme en todo momento su mano franca de tutora, profesora y amiga en mi estancia en la Facultad de Filosofía de la UAQ y en la ciudad de Querétaro.

Quiero agradecer la amable y valiosa participación de mis lectores: el Dr. Alejandro Vázquez Estrada, quien siempre me atendió amablemente, y por darme los comentarios de este trabajo; al Dr. Alejandro Ortiz Bullé Goyri, cuyo interés y gusto por el teatro y las artes escénicas me impulsaron a acercarme a la danza de santiagueros de Pantepec, y también por aceptar guiarme en esta investigación; a la Dra. Adriana Terven Salinas por sus sugerencias y por su aprecio; y al Dr. Jorge Alberto Tapia Ortiz, por acercarse como amigo y por compartirnos muchos conocimientos.

A los profesores de la MEAEB por haberme dado la oportunidad de pertenecer a su programa de posgrado, especialmente al Dr. Pedro David Cardona Fuentes por darme la mano en los momentos de adversidad.

Al Laboratorio de Educación y Mediación Intercultural (LEMI) por prestarme todo el equipo de grabación de audio y video, sin el cual no habría podido realizar las entrevistas de las que obtuve la información de primera mano, gracias a la valiosa participación de los santiagueros.

A mis compañeros, Monserrat, Nancy, Gerardo, Magnolia y Eduardo, gracias por ser mis amigos.

Gracias a todos por sus alegrías.

También aprovecho para agradecer profundamente a los santiagueros de Pantepec, Puebla:

A los danzantes Cristóbal Toribio, Pío García María; a Don Francisco Rodríguez, carricero, a los capitanes, Luis Toribio Francisco y Jesús Aparicio Rodríguez; a los jóvenes entusiastas, Carlos Halcón Rodríguez, Jonathan y José Luis Díaz; al Sr. Leopoldo Rodríguez Domínguez, a Silvestre Vargas Francisco y Julio Vargas.

A los santiagueros que se fueron en el año de 2019, Pedro Francisco, José Francisco, Gregorio Aparicio, por heredar al pueblo la tradición.

A mis tíos, los viejos danzantes, Vidal Márquez y Diego Clemente Márquez, por el recuerdo.

Todos ellos son colegas, integrantes fundamentales de este trabajo. Gracias por abrirme las puertas.

Índice

Resumen	1
Abstract	2
INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1. PLANTEAMIENTO TEÓRICO-METODOLÓGICO	9
Planteamiento y problemática de la tesis	11
Performance	13
Danza	17
Teatro de evangelización	20
Ritual	24
Relato	26
Mito	27
Recapitulación	30
Construcción de la metodología	33
CAPÍTULO 2. CONTEXTO: PERFIL SOCIODEMOGRÁFICO Y NARRACIONES HISTÓRICAS	48
Ubicación y perfil sociodemográfico	48
Resumen histórico de Pantepec a través de sus relatos orales	52
CAPÍTULO 3. LA FIESTA PATRONAL DE SAN JUAN BAUTISTA Y LA DANZA DE SANTIAGUEROS	57
Geografía y ecosistema sagrados	57
La fiesta patronal	62
El contexto de la danza de santiagueros	83
Velación del caballo y antecedentes de la danza	88
La procesión del 24 de junio	93
Sones de entrada	94
Son cruzado	95
Son de los capitanes	96
Quite de Gallinche	97

Guerra de cuatro.....	99
Persecución del Pilato	101
CAPÍTULO 4. NATURALEZA DE LA DANZA DE SANTIAGUEROS	104
Teatralidad y aspectos dramáticos	104
La oralidad dramática.....	107
Los trajes de los truenos	111
El trueno según nuestra tradición totonaca.....	116
Más allá de la mímesis	128
Tiempo y ritmo	132
El tiempo	133
El espacio.....	144
Los relatos.....	153
CONCLUSIONES.....	156
BIBLIOGRAFÍA	160
Anexos.....	166
Evidencia de entrevistas	166
Ejemplos de tabla de sistematización de datos	171
Índice de esquemas, tablas y fotografías	175

Resumen

La presente investigación se centra en la danza de santiagueros de mi comunidad, Pantepec, Puebla, que, si bien tiene sus posibles orígenes en el teatro evangelizador, en la actualidad se trata de una expresión que ha adquirido fuertes elementos de la cultura totonaca, como es el caso de los ritos agrarios, por la fecha de su celebración, y elementos narrativos relacionados con el culto al trueno. Por ello, considero esta danza dramática como representación escénica cuyos hipotextos son, por un lado, el teatro de evangelización, y por otro, los relatos en torno al señor totonaco del Trueno, *Aktsini'*.

Respecto a la metodología, se observó la danza en una exhibición en el auditorio municipal, fuera de la fecha estricta de ejecución, y en su contexto de la celebración a San Juan Bautista, es decir, el 24 de junio. El trabajo de campo contempló la recopilación de relatos que sustentan la danza y la observación *in situ*. Los criterios de selección de participantes fueron: niños y adultos cuyas edades oscilaron entre 14 y 81 años, que forman parte de la danza de santiagueros, ya sean músicos o danzantes.

Como resultados se obtuvieron en la investigación 12 entrevistas, de las cuales 9 fueron colaboradores masculinos, y 2 que se hicieron a mujeres, así como la videograbación de 11 horas de trabajo, tanto de entrevistas como de la presentación de la danza. La grabación de la danza tuvo la finalidad de observar su coreografía, vestuario y bloques constitutivos que fueron de interés para el análisis. Finalmente, la investigación arrojó que la danza de santiagueros tiene propuesta estética incluye una intrincada temporalidad, un uso del escenario muy flexible, de acuerdo a las necesidades de improvisación de los danzantes, y un tiempo anual que supone una pausa en la cotidianidad de las personas. El significado de la danza, religioso y comunitario para los habitantes de Pantepec, que esperan la bendición de las lluvias, está relacionado con el recordar constantemente quiénes somos parte del pueblo y cuál es el motivo que nos une.

(Palabras clave: danza de santiagueros, cuentos totonacos, teatro de evangelización, danza dramática, performance)

Abstract

This research approach in *danza de Santiagueros* of Pantepec town, Estado de Puebla. Even though probably this dancing had origins in the theater of evangelization, i. e., the theater missionary used in the Conquest of Mexico and Colonization, at present is a cultural expression influenced by the Totonac thinking, as agrarian rituals, by celebration date and narrative elements related to thunder cult. For that reason, this dramatic dance is a performance with two hipotexts, the evangelization theater and the tales of *Aktsini'*, the Totonac god of thunder.

About the methodology of this research, I observed this dance in an exhibition in the auditorium and in the Saint John's Day, June 24. In the fieldwork I compile tales about of the *danza de Santiagueros*, and recorded this performance too. I choose the dancers for interview them, young and adults, of 14 to 81 years old.

This research shows 12 interviews with colleague dancers, 9 men and 2 women; and 11 hours of video (interviews and dance). The video of the dance had the purpose of I observe the choreography, custom and acts, the most interesting for my research, especially. Eventually, I think the principal results of this research are: the *danza de Santiagueros* is a popular theater or performance with an esthetic proposal very complex: an intricate tempo, and a flexible stage, in accordance with the improvisation of dancers, and an annual rhythm which indicates a pause in the jobs of the population. The importance of this dance is religious, relating to the community expecting the blessing rain, and this is related with remember constantly who we are the people of town and what is the reason which collect us.

(Keywords: *danza de Santiagueros*, Totonac tales, theater of evangelization, dramatic dance, performance)

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como caso de estudio a la danza de santiagueros, de Pantepec, Puebla, un pueblo de poco más de 2 mil habitantes. Una de las principales motivaciones para realizarla, fue la de desentrañar las imbricadas relaciones del tiempo, de creencias y de episodios, pues a simple vista, los santiagueros parecen transmitir un enorme caudal de historias, anécdotas y momentos históricos. El tiempo y lugar de realización también hacen que el espectador se pregunte si existe alguna relación entre el calendario católico y los ritos que se llevan a cabo.

Como miembro de la comunidad, desde niño tuve la curiosidad por saber qué significaba esa danza, en la que participaban año con año, mis tíos, primos, vecinos, amigos. Los niños de Pantepec en algún momento de nuestra infancia, jugamos a los pilotos: nos vestíamos con alguna capa roja que encontrábamos, hacíamos un caballito con varas, imitábamos los pasos de los danzantes como mejor podíamos y agarrábamos garrotes para combatir. Mis abuelos maternos nos contaban a sus nietos épocas de antaño de la danza y cómo había ido cambiando hasta el presente. Mi abuela se encarga de recordarme que su padre y abuelo fueron santiagueros y capitanes respetados.

Los santiagueros son un testimonio vivo que habla de una fusión cultural de danzas europeas que ya no se ejecutan en el Viejo Mundo y de las escenificaciones totonacas, sospechadas gracias a los ritos que dan cuenta de ellas. En el pueblo no existe la discrepancia entre lo que trajeron los conquistadores y lo que desplazaron: la gente lo vive, lo disfruta, lo cree, en lugar de internarse en discusiones estériles. Solamente hace falta sensibilizar más a mi comunidad acerca de la importancia de la danza y su valor como elemento cultural del pueblo totonaco, de ese legado que ha sobrevivido por siglos y que es parte de las actividades de nuestros familiares. El resto de los habitantes también forman parte de esa danza, solo por presenciarla o asistir a la celebración patronal.

La danza sobrevive ante la impronta del catolicismo y aun de las religiones protestantes, que parecieran despersonalizar al individuo, quitándole muchos elementos culturales para uniformarlos dentro de una fe. Ante los embates de la modernidad, y de acuerdo con lo que los mismos integrantes me comentaron, la danza podría correr el riesgo de desaparecer, como ha sucedido con otras en Pantepec. Entre algunos factores, se encuentra la avanzada edad del carnicero, uno de los pocos que conoce los sones, y la folclorización que ha llevado a que los danzantes bailen solamente algunos bloques para divertir a los asistentes. A continuación, se presentan algunos estudios sobre esta danza, que recibe el nombre de santiagueros o santiagos.

En su etnografía clásica sobre los totonacos del norte poblano, zona poco atendida hasta la fecha, Alain Ichon (1973) investigó numerosos aspectos de este pueblo, en Pantepec y lugares aledaños. Identificó algunos bloques de la danza, incluso la relación entre San Juan Bautista y el dios totonaco del Trueno, Aktsini', así como también algunos mitos relacionados con esta divinidad.

Jesús Jáuregui, por su parte, comenta que esta danza es una variante de los moros y cristianos (1996, p. 165). Esta danza de santiagos se localiza en el estado de México, precisamente en San Pablo Ixayotl, comunidad de raigambre nahua; se celebra también en el marco de una celebración patronal en la que hay conjuntos de música (p. 166). La denomina danza-teatro y posee parlamentos, con un desarrollo idéntico a los santiagueros de Pantepec, así como ensayos previos y toda una complejidad respecto a la organización.

Otros autores han estudiado el tema de los santiagueros o santiagos, presentes en muchas partes de la Sierra Norte de Puebla, como en Tzinacapan. Noemí Zepeda (2003) identificó a la danza de los santiagos, en Tzinacapan, población nahua, como una de las que ameniza la fiesta patronal de San Miguel. Indica asimismo que

El antepasado de la danza de los Santiagos es la danza entre moros y cristianos, nacida en Aragón en el siglo XII. Se trata de una lucha simulada con diálogos, producto de las danzas de espadas y bastones y de los romances de la reconquista. Santiago Apóstol, montado en su caballo blanco, aparece de entre las nubes, por encima de los campos de batalla para aterrorizar a los moros y dar la victoria a los cristianos (p. 69).

Leopoldo Trejo (2017) igualmente hizo un acercamiento a la danza de santiagueros de Pantepec, pero desde su perspectiva, está asociada con la supervivencia de la planta de maíz, significada por Gallinche, frente a los fuertes calores de la canícula en mayo (p. 58). Sin embargo, esto no explica completamente el simbolismo de los machetes, de los trajes y de los chimales, escudos de cuero.

Más recientemente, otro estudioso también habló de los santiagueros, procedentes de la comunidad totonaca de Papantla (Enríquez, 2018). En su breve estudio cita ampliamente a Ichon, pero transcribió un relato de un danzante en torno a Santiago (p. 84). La descripción que hizo de algunos momentos de la danza coinciden perfectamente con la de Pantepec:

En el siguiente son, el Kayintse se levanta y lleva una carta en la que se decreta la muerte de Pilato, el cual trata entonces de esconderse entre el público, pero el Kayintse y uno de los lanceros lo atrapan y lo regresan al “escenario”, donde debe ser sacrificado (p. 87).

Además, aseguró que: “Los danzantes de Papantla creen que su simbolismo se limita a una representación de la lucha entre el bien —personificado por el Caballero y el Kayintsi— y el mal —personificado por el Pilato—“ (p. 87), es decir, exactamente lo que comentaron los santiagueros de mi comunidad.

El ritual de velación del caballo también es idéntico al de Pantepec:

Antes de danzar se le debe ofrendar con una veladora o un ramo de flores. Para que el trabajo salga bien, se le trata como si fuera un caballo verdadero y se le ofrenda agua, maíz, pasto y a veces aguardiente, algunos le ponen comida [...] como a un animal vivo se le alimenta antes y después del trabajo.

Cuando la gente llega a la danza, ponen al caballo en un lugar especial y le ponen su agua, su pasto o granos de maíz, para que tenga fuerzas y no se canse en el trabajo. Se hace antes y después de la danza. Antes de danzar, también se acostumbra sahumar al caballo enfrente del altar.

Algunos incluso le ponen comida todos los días; el caballo se pone cerca del altar o se le hace un altar especial donde no lo vea toda la gente (p. 86).

No obstante, aunque incluye numerosas fotografías y los nombres en totonaco de cada aditamento, instrumentos musicales y del *attrezzo* de los santiagueros, el autor no ofrece

observaciones o relaciones críticas, salvo las descripciones anteriores. La mayoría de los autores revisados consideran a los santiagos o santiagueros como una variante de los moros y cristianos, un origen en las morismas españolas y, asimismo, integrantes de una celebración patronal. Cada uno posee una perspectiva más o menos fundamentada, pero no consideraron con detenimiento la relación que existe con los relatos míticos y cuentos o anécdotas que entre los mismos danzantes se transmiten.

Para acercarnos al problema, decidí centrarme en la pregunta ¿Cómo se recrea la figura mítica del Trueno en la danza de santiagueros? Esto es producto de mi observación de algunos rasgos particulares: presencia de machetes y trajes especiales para la realización de la danza; y también, similitud entre algunos momentos de la danza y los relatos totonacos en torno al Trueno, la lluvia y el huracán. La primera conjetura a la que llegué era considerar a la danza como un hipertexto cuyos hipotextos son el teatro evangelizador y los relatos mencionados.

El caballo blanco y los nombres de los personajes, Pilato, Santiago, ofrecen pistas para suponer una función ideológica en la danza. Sin embargo, me enfrenté a algunas sinrazones, como el caso de San Juan y Gallinche, que no podían incluirse completamente en el campo semántico incipiente por lo dicho anteriormente. En los siguientes apartados, hago un acercamiento a la solución de este problema. Decidí tomar en cuenta los testimonios de los integrantes para explicar su danza. Por tal razón, aparecen sus nombres cuando me compartieron sus valiosas palabras, seguidos del método de recolección, es decir, entrevista semiestructurada. Además, empleé testimonios de otro tipo, relacionados con algunos cuentos, mitos e información sobre el contexto general del pueblo; los nombres de esas personas aparecen igualmente, pero no aparece la leyenda de los primeros, debido a su obtención por medio de comentarios personales. En el caso de los testimonios que revelaban información más delicada, sólo decidí anotar “Colaborador”, y también fueron producto de comentarios personales.

Para finalizar, resta hablar de la disposición de los capítulos. El primero es el “Planteamiento teórico-metodológico” en el que se expone el diseño del instrumento de recolección de datos, cómo fue la realización de entrevistas en el trabajo de campo y cuáles fueron los resultados. De igual manera, está el marco teórico, en el que la principal discusión

gira en torno a la dificultad de estudiar una danza dramática comunitaria de escenarios rurales y religiosos.

Fue un poco complicado definir la danza de santiagueros bajo los conceptos clásicos debido a la compleja estructura temática y escénica, además de que muchos estudios se refieren a las danzas dramáticas a partir de las teorías que se aplican al ballet o a la danza moderna occidental. Por tal motivo, recurrió a la performance para acercarme a los santiagueros, ya que este enfoque hace posible observar tanto el aspecto dramático como el ritual, a través de las teorías sobre la danza y la antropología, respectivamente. Otros conceptos que guiaron la investigación fueron teatro de evangelización, mito y relato.

El segundo capítulo, “Contexto: perfil sociodemográfico y narraciones históricas”, presenta datos estadísticos y demográficos. Una preocupación latente es el desplazamiento de la lengua totonaca, debido a muchos factores, pues me percaté por las entrevistas que solamente había dos hablantes de totonaco, un bilingüe y un monolingüe. El problema se vuelve notorio por la danza misma: el colaborador monolingüe es el carricero, el flautista, y a la vez, el más anciano. Más adelante anoto que existen bloques de la danza que se están perdiendo, y él es de los pocos conocedores de todos los sones. Así, durante la ejecución, en más de dos ocasiones el carricero dejaba de tocar para indicar las posiciones que debían tomar los santiagueros; los correteaba, los llevaba de la mano, y les indicaba con cierta desesperación qué deberían hacer correctamente. Asimismo, decidí incluir narraciones históricas de colaboradores para complementar las fuentes escritas, a modo también de preámbulo de Pantepec, especialmente los acontecimientos más recientes.

El tercer capítulo corresponde a “La Fiesta patronal de San Juan Bautista y la danza de santiagueros”. En este aparecen tópicos de interés previos a hablar de nuestro tema: el ecosistema sagrado, el contexto de la danza y sus principales sones. El primero es importante para conocer un poco acerca de las creencias del pueblo totonaco en torno a la naturaleza. Ésta tiene su dueño, así como las plantas, los animales, el agua, entre otros. Actualmente, la figura de San Juan Bautista reunió elementos sincréticos, mesoamericanos y católicos, y se concibe como el dueño del agua. Por eso, a él se le ofrendan las primeras cosechas: San Juan Bautista en su nicho lleva un collar de pahuas y chiles, al que también pueden agregársele mazorcas de maíz. Esto nos dirige al segundo subtema. Ese culto conduce a la celebración

patronal, que se prepara con meses de anticipación. En él la organización de la danza cobra mucha importancia, pues los integrantes realizan ensayos desde el 3 de mayo. Existen ritos que han de realizar los participantes, entre ellos la velación de la escultura del caballito blanco, metonimia de Santiago Apóstol.

El tercer subtema corresponde a la descripción de los sones. La intención de este apartado fue describir con detalle en qué consisten los bloques, quiénes son los personajes y cuáles son sus características principales. De la misma manera, explico brevemente el carácter tradicional de la danza de santiagueros y su importancia para los habitantes.

Finalmente, el cuarto capítulo, “Naturaleza de la danza de santiagueros”, corresponde al análisis. En él se describe la importancia de objetos sagrados, como los machetes y su correlato oral, los trajes, el caballo, así como la complicada estructura temporal de la danza, y su dicotomía sagrada y profana gracias al espectáculo que ofrece. También explico la relación entre las creencias en torno al trueno y la danza, los relatos que le dan sustento y algunos elementos simbólicos.

CAPÍTULO 1. PLANTEAMIENTO TEÓRICO-METODOLÓGICO

El objetivo de este capítulo es presentar los referentes teóricos y la metodología. En el planteamiento teórico se encuentran los conceptos más importantes. Para la interpretación, el marco lo ofrece la teoría de la performance, pues considero que podría brindarnos una aproximación a la complejidad de los rituales en la celebración patronal como la danza. Otros conceptos de atención son relato, mito y teatro de evangelización.

La segunda parte corresponde al diseño y construcción de la metodología. Contiene tres aspectos: definición del contexto, de participantes y etapas de trabajo. El apartado que prosigue es el desarrollo de la metodología. Aquí se encuentra la definición y diseño del instrumento de recolección de datos, así como la elección de la entrevista semidirigida para entrevistar a los colaboradores.

A lo largo de este capítulo, defiendo la idea de que la danza de santiagueros de Pantepec, Puebla, posee densidad simbólica porque se relaciona con la danza misma, es decir, el performance o una representación, así como también tiene correspondencia con los relatos, con los rituales y se enmarca dentro de una festividad patronal.

Para empezar, anotaré las dificultades que tuve al acercarme al estudio de la danza de santiagueros debido a su complejidad. En principio, las categorías de análisis dispuestas no son suficientes para estudiar danzas de este tipo, a las que los teóricos se refieren como “danzas de conquista” (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996). Por supuesto, la clásica teoría aristotélica no es suficiente. Tampoco los géneros dramáticos: tragedia, comedia, tragicomedia, teatro de vanguardia o del absurdo... Al ser nuestra danza una expresión actual, nos vemos en la necesidad de buscar estudios también actuales. Sin embargo, considero que llamarle solamente teatro a esta expresión escénica no alcanza a vislumbrar los elementos alrededor de los santiagueros, y ello conduce a verlo solamente como teatro.

Partida (1992) también observó esa dificultad y se negó a considerar las escenificaciones prehispánicas como teatrales. En su obra sobre teatro de evangelización

discutió muchos conceptos para nombrar las piezas de teatro náhuatl. En su exposición, hizo evidente que las piezas escénicas prehispánicas tienen más elementos que el teatro:

Las danzas y cantos dedicados a sus múltiples dioses, sus trajes y atavíos, sus aderezos de plumas y joyas, al igual que la pintura en sus rostros y cuerpos y sus trajes de aves y animales, los disfraces, efectivamente hablan, por su similitud con los signos teatrales, de un maquillaje, vestuario, mimesis, escenografía y un escenario; pero, como anteriormente hemos señalado, su propia esencia, el carácter de su naturaleza ritual, nos impide considerarlos como signos teatrales (Partida, 1992, p. 18).

Y ahora, estas obras han evolucionado. En el caso de los santiagueros, los habitantes agregaron muchos elementos festivos: música de banda, cohetería, procesiones e incluso esperan al obispo en la entrada al pueblo. Él no acompaña a la gente en las procesiones, pero los fieles siguen a la imagen de San Juan Bautista en su recorrido por las calles. La danza y la música solemne también atraen a la multitud, pero es más bien el sentido de unidad el más importante. Ese teatro vuelto danza es más complejo, ya que incorpora música sagrada, elementos simbólicos, rituales y teatrales, además de estar inmersa en el contexto de la celebración comunitaria, y es obvio que supera las clasificaciones teóricas. La danza lleva complejidad porque se ejecuta en muchos espacios a la vez: el capitán riega refino en la tierra para darle de beber, al tiempo que los demás integrantes se encuentran platicando entre ellos mismos, vistiéndose o ingiriendo algún alimento o bebida.

Más adelante indagó y anotó ejemplos acerca de los orígenes de tales escenificaciones, que según mencionó, se encuentran en las danzas religiosas y guerreras; en los mitotes, que posteriormente se transformaron en farsas, etc., y continuó afirmando que “De allí que manifestaciones hispánicas representacionales como las danzas de moros y hayan adquirido de inmediato una gran popularidad (Partida, 1992, p. 38)”, e inmediatamente las llamó manifestaciones representacionales etnodramáticas y teatralidad primaria, similares a las perifrasis de los investigadores y antropólogos respecto a la escritura mesoamericana no maya, que al no reconocerla como tal, por no semejarse a los patrones del alfabeto latino y escrituras conocidas, llegaron a nombrarla “preescritura, cuasiescritura, semiescritura, sistema ideográfico complejo (Duverger, 1999, p. 40)”.

Como se observa, es difícil llegar a un acuerdo general sobre cómo llamar el fenómeno de la teatralidad o danza de las comunidades porque son sumamente complejas y escapan a la racionalidad europea. Las danzas de las comunidades incluyen el fenómeno escénico espectacular y los ritos, claramente como se observa en los santiagueros. Entra en escena el concepto de danza-drama o danza dramática, como se verá más adelante. En un principio, al buscar investigaciones sobre el concepto, encontraba enfoques según los cuales la danza-drama es una propuesta vanguardista. La misma dirección la orientan desde el ballet y la danza contemporánea, pero las danzas de la conquista escapan a tal clasificación, como tal es el caso de la danza de los tecuanes, del Estado de Guerrero y que comparte Acatlán de Osorio, Puebla. Gracias a los trabajos de los estudiosos de las artes escénicas, tenemos la perspectiva que estudia la danza de tecuanes con una aproximación más comunitaria y rural.

Por tal motivo, el acercamiento que decidí emplear incluye una perspectiva antropológica y literaria, y me incliné por el concepto de danza dramática. Si bien es cierto que no puede haber una “homología entre el rito y el teatro (Partida, 1992, p. 16)”, ambas comparten el elemento de la representación y el de emplear símbolos. La performance es un concepto que podría permitir un acercamiento en conjunto, pero no homogéneo, de la danza y los rituales. Si bien en un principio lo consideré inadecuado para el estudio de la danza de santiagueros, sobre todo porque en Latinoamérica, el uso de la palabra performance, a pesar de que para algunos representa un nuevo colonialismo, pero a la vez, cuenta con una extendida comunidad de hablantes que encuentran en la amplitud del término posibilidades que están ausentes en su traducción por “ejecución” o “actuación” (Taylor, 2011, p. 10), cabe aclarar que me detendré puntualmente en el primer concepto, es decir, en la danza.

Planteamiento y problemática de la tesis

El objetivo de esta investigación es identificar y analizar la relación entre la danza de santiagueros y los relatos y ritos en torno al trueno. La pregunta de investigación es la siguiente: ¿Existe alguna relación entre la danza de santiagueros y el teatro de evangelización?, y ¿de qué manera se vinculan los rituales y los mitos con la danza?

La danza de santiagueros se constituye como un complejo cultural en el que confluyen relatos, ritos y la danza misma. Se compone de relatos porque abundan narraciones, ya sean anécdotas o cuentos que transmiten los danzantes o los miembros de la población. Los temas principales de esos relatos son los asociados a la lluvia y a la tempestad. Lo conforman, asimismo, los ritos de culto al trueno en la preparación de los danzantes, en la disposición de ofrendas, entre otros. Finalmente, la danza misma, en tanto representación dramática o performance, es un elemento de mucha importancia, ya que, por medio de sus atributos kinestésicos, simboliza también rasgos distintivos de la caracterización de los truenos y tormentas, asentados en mitos orales y escritos.

Es importante detenerse a observar estos elementos culturales presentes en la danza de santiagueros, relatos, rituales y danza-drama. Estas tres unidades mencionadas son construcciones sociales y medios de expresión. Al entenderlas como tales, cabe reflexionar en las cualidades artísticas que las conforman.

Al ser medios de expresión, las tres unidades mencionadas podrían configurarse por un lenguaje. Los relatos disponen de un lenguaje oral, pero no necesariamente es el caso de la danza o el ritual. En la configuración de la danza —y podría ser también el caso del ritual— intervienen signos no verbales y simbólicos, que construyen su lenguaje de expresión; por ello se asemeja a los géneros teatrales, aunque uno de sus rasgos distintivos es el movimiento mediante el recurso dancístico. Sin embargo, para el caso de la manifestación que me ocupa, la danza de santiagueros también se conforma por un argumento (Ichon, 1973, pp. 392-397).

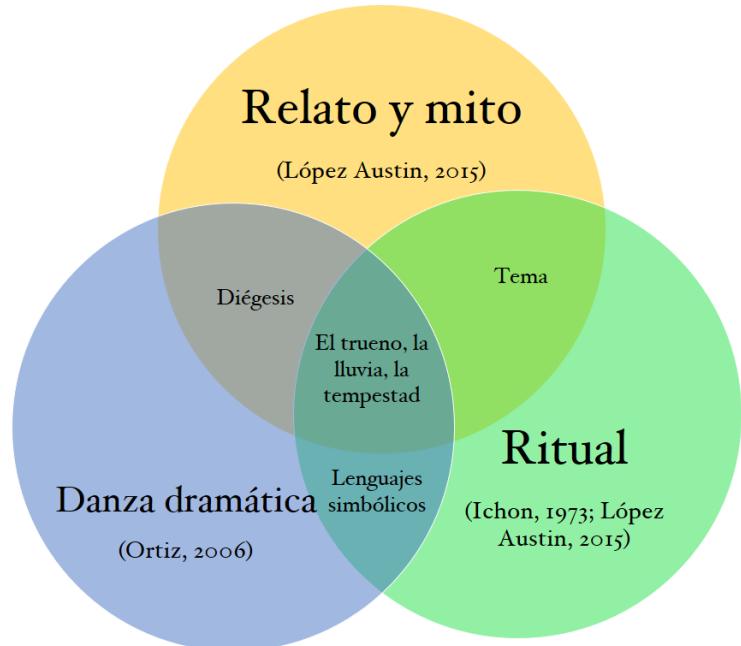
Finalmente, vista la relación anterior de la danza con el teatro de evangelización y el mito, ahora resta hablar sobre su denominación. La danza, al ser el resultado de ambos elementos, podríamos reconocerla como hipertexto, y al teatro y al mito (o relatos míticos) como hipotextos. El hipotexto se entiende como un texto anterior, uno que subyace a otro llamado hipertexto. (Genette, 1989, p. 14). El mito y el texto dramático están marcados como fenómenos que se han transmitido por medio de la oralidad, aunque es posible identificar alguna huella como texto escrito en lo referente al drama.

Performance

Respecto al estudio del objeto de mi interés, la danza de santiagueros, ha habido aproximaciones interpretativas por parte de antropólogos como Ichon (1973). Él realizó descripciones de los elementos que intervienen en la danza. Si bien llegó a identificar sus orígenes en danzas españolas y en el teatro de evangelización, no relacionó la danza con los relatos orales.

La danza de santiagueros, como se anotó arriba, está asociada con rituales, pero también con relatos y con una danza drama. La dimensión religiosa de la que está provista ha permanecido inherente desde siglos atrás. Por supuesto que su carácter es sincrético porque ha tomado elementos del catolicismo y de la cultura judeo-cristiana, a juzgar por los momentos históricos y bíblicos inmersos en el argumento de la danza. Debido a esto, propongo los siguientes conceptos: los principales son danza, relato, mito y rito; y aunado a la danza está el teatro de evangelización. A continuación, describo los conceptos directrices.

Esquema 1. Diagrama de Venn sobre los conceptos teóricos



Fuente: Elaboración propia.

Para dar una idea de la complejidad que el esquema trata de ilustrar, anotaré lo siguiente: si nos centramos únicamente en la danza de santiagueros, veremos que ésta tiene un sustento en la narración de la disputa entre Santiago y Poncio Pilatos por un caballo. Con esto ya tenemos una intersección de la esfera de la danza con la del relato, y su siguiente correspondencia sería el ritual, y éste vendría representado por las ofrendas que se hacen al caballito en la velación. Se tiene la creencia de que el caballito trae de la región en donde descansa, en el potrero metafísico donde pasta, la energía de la danza, y por ello debe cargar los trajes, los machetes, los cascabeles, la máscara del Pilato y los chimales para traerlos con energía a sus danzantes.

Ahora bien, si tomamos en primer lugar la esfera del ritual, podemos ver el caso donde el capitán riega refino en la tierra, antes de iniciar la danza. Existen relatos acerca del refino, pero una danza en específico no; por esa razón, desde esta perspectiva, no colocaría al ritual para analizarlo como tema central, pues carezco de las herramientas antropológicas necesarias. Del lado de la esfera del relato, hay información de primera mano, gracias a las entrevistas, acerca del tema del trueno, pero éste también está presente en la danza de santiagueros, y tiene su correlato ritual al emplear lenguajes simbólicos. Es por ello que la propuesta de la performance permite aproximarnos tanto a la esfera de la danza como de la ritual. Así, pues, una vez hecho el panorama conceptual, proseguiré con el acercamiento a la danza y al ritual por medio de la performance.

Para algunos autores,

Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas [...] Performance, en un nivel, constituye el objeto de análisis de los Estudios de Performance, incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc, que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de “evento”. Para constituir las en objeto de análisis estas prácticas son generalmente definidas y separadas de otras que las rodean [...] Una danza determinada o una protesta política tienen principio y un fin, no suceden de manera continuada o asociadas con otras formas de expresión cultural (Taylor, 2005, p. 3).

Queda claro que la danza es autónoma, independiente del contexto de la celebración patronal de San Juan Bautista, y por tal motivo, pueden estudiarse por separado, aunque, por otro lado, en la cuestión ritual, nuestro objeto de estudio está relacionado con ese marco.

La danza de santiagueros puede estudiarse como performances porque transmite conocimientos y un sistema de creencias por medio de la repetición. La misma autora agrega que “Para Turner [...] las performances revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura. Guiado por la creencia en su universalidad y relativa transparencia, Turner propuso que los pueblos podían llegar a comprenderse entre sí a través de sus performances (Taylor, 2005, p. 4)”. Aunque ella se pronuncia en contra de lo que pensaba Turner, autoridad indiscutible en la materia, yo estoy de acuerdo en que la danza puede ofrecernos un panorama de la sociedad que la practica. Sin embargo, es necesario hacer algunas aclaraciones sobre este concepto:

Para muchos, performance refiere a una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte. De manera repentina un performance podía surgir en cualquier sitio, en cualquier momento. El artista sólo necesitaba su cuerpo, sus palabras, la imaginación para expresarse frente a un público que se veía a veces interpelado en el evento de manera involuntaria o inesperada. El performance, antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática (Taylor, 2011, p. 8).

El concepto de performance resulta flexible precisamente por reaccionar ante las instituciones. El caso de la danza, que no encaja en las teorías dramáticas, halla cabida como performance. La danza de santiagueros y gran parte de las danzas comunitarias contienen elementos como cualquier obra vanguardista podría tenerlas. Por ejemplo, la extensión del espacio o escenario. Los personajes huyen de la vista de los espectadores, y solamente importan las acciones improvisadas entre ellos, que pueden seguirse con la mirada. Sin embargo,

Según determinadas historias de la disciplina, el arte del performance es un producto vanguardista cuyos orígenes están en Europa y los Estados Unidos; el resto del mundo tendrá sus prácticas artísticas, pero son otras. Los rituales de curación y posesión o los adornos del cuerpo afro-amerindio que inspiraron a los vanguardistas pertenecen, según estos autores, al mundo primitivo, no al repertorio de performances culturales (Taylor, 2011, p. 18).

La investigadora defiende la performance como compartida por muchos pueblos, no solamente por los europeos. En estas latitudes el término parece ajeno y surgido en décadas recientes, pero puede explicar situaciones que no son fáciles para, por ejemplo, las teorías importadas de Europa:

El énfasis vanguardista en la originalidad, lo efímero y la novedad oculta diversas tradiciones de práctica del performance [...] El fraile Motolinia, uno de los primeros doce franciscanos en llegar a América en el siglo xvi, describe una celebración de la fiesta del Cuerpo y la Sangre de Cristo [Corpus Christi] en 1538 durante la cual participantes nativos de Tlaxcala elaboraron plataformas “todas de oro y plumas” así como montañas y bosques poblados de animales tanto vivos como artificiales que eran “algo maravilloso para ver” y a través de los cuales los espectadores/participantes caminaban para obtener un efecto “natural”. *Performance* podrá ser un término reciente, pero muchas de las prácticas que asociamos con la palabra han existido siempre en América (Taylor, 2011, p. 18).

Decidí recurrir a la cita anterior porque la decoración en las ceremonias populares y rurales es muy importante en las celebraciones religiosas. En muchos pueblos se tapizan las calles por donde peregrina el santo patrón con aserrín de colores. El mismo nicho de San Juan Bautista luce cada año nuevos adornos, que combinan ornatos artificiales con las primeras cosechas de pahuas, maíz y chiles. En el caso totonaco, cuando se hace el costumbre, los altares de los curanderos se adornan con *stakun*, estrellas hechas de palma, y demás adornos. La decoración escenográfica (Partida, 1992, p. 35) parece heredarse de los pueblos mesoamericanos. Duverger (1999) insiste en que los trajes de los guerreros aztecas eran más festivos y solemnes que militares.

Danza

Indudablemente, Nietzsche ha sido uno de los filósofos que han ofrecido interesantes observaciones acerca de este arte escénico. Es ya proverbial la frase “Tan sólo creería en un dios que supiese bailar (2010a, p. 53)” lo que muestra su interés por la danza, a la que dedica importantes reflexiones cuando el filósofo habla de la tragedia griega.

De igual manera, en *El nacimiento de la tragedia*, encontramos las siguientes reflexiones:

Mientras canta y baila, el hombre se revela miembro de una comunidad se revela miembro de una comunidad superior: ha olvidado cómo andar y hablar, y, al bailar, está a punto de volar por los aires. En sus gestos se expresa este hechizo [...] también del hombre irradia un brillo sobrenatural: se siente como un dios, incluso marcha con el arrobo y la sublimidad de los dioses que ha visto en sus sueños; el hombre deja de ser artista, él mismo se convierte en obra de arte [...] (2010b, pp. 26-27)

Así, pues, la danza le otorga al ser humano la capacidad de superar sus condiciones mundanas, el andar y hablar simplemente, y expresar movimientos de manera estética, capacidades que, como todas las artes, permiten arrobarlo y transmitir mensajes, mover el estado anímico, en quienes perciben sus acciones. La danza es un evento artístico de profundo significado en el que el hombre se encuentra frente a sí mismo.

Sin embargo, en la danza, el mensaje va encriptado. Si bien hay una representación de una realidad, esta se expresa mediante símbolos. El lenguaje humano es una metáfora para asir el espacio en el que los hombres se desenvuelven. En el arte, igualmente se recurre a metáforas o símbolos para denotar un referente. La amplitud de significados es una de las cualidades de la poesía; incluso en el habla coloquial empleamos muchas metáforas y símbolos. También así en la danza:

Es el momento en el que la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; se necesita un nuevo mundo de símbolos: de entrada, toda simbólica corporal, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino también todos los gestos completos de baile susceptibles de mover rítmicamente todos los miembros. Entonces, con repentino brío, las otras fuerzas simbólicas, las de la música, acrecientan su ritmo, dinamismo y armonía.

Para comprender el desencadenamiento total de todas estas fuerzas simbólicas, el hombre tiene que haber arribado ya a ese cenit de la alienación de sí que busca expresarse simbólicamente en esas fuerzas (Nietzsche, 2010b, pp. 32-33).

Me pareció importante recurrir a la cita anterior porque el filósofo habla de un estado de alienación necesaria para que el hombre entienda o se acerque a la naturaleza de las fuerzas simbólicas. En el caso de los santiagueros, se someten a una serie de ayunos previos a la ejecución de danza. En plena fiesta, los danzantes comen los tamales y el atole que se han preparado, después de que las viandas se han ofrendado a San Juan, además de ingerir una gran cantidad de cerveza, pues han de resistir veladas enteras y aguantar la jornada de las procesiones y bailes frente a la iglesia, y en la casa donde velan al santo, en lugares en pleno solazo.

En el momento de la celebración y cuando se exhibe la danza para la comunidad, bailadores y músicos entran en una especie de trance: los dos músicos, el del carrizo y el del tambor, muchas veces se encuentran frente a los danzantes, y delante de ellos pasan relampagueantes los tajos de los machetes, las chispas de los choques metálicos, los forcejeos y caídas de los santiagueros. Es sorprendente ver la escena, pues cuando a una persona le rozó el machete en el cuerpo, sentado en su silla, la gente de alrededor lo auxilió, y lo trasladaron inmediatamente a ponerle una venda, pero los músicos siguieron tocando y permanecieron impasibles.

Por ello, los músicos han de encomendarse a un altar que tienen en sus casas, el *pusanto*, altar en donde colocan el instrumento y existen cromos de santos, adornado con estrellas de palma a la usanza de los curanderos totonacos. Piden permiso, riegan refino y encienden una veladora antes de ejecutar los sones (Entrevista a Cristóbal Toribio). A los instrumentos también se les da de beber, tanto a la flauta como al tambor, en la velación del caballito.

Para otros estudiosos, la danza se define como “el uso creativo del cuerpo humano, en el tiempo y en el espacio, dentro de sistemas culturalmente especificados de estructura y significado del movimiento (Barfield, 2000, p. 146)”. Cabe agregar que la danza de santiagueros, además de la expresión del cuerpo, también posee un argumento complejo.

Estas manifestaciones artísticas, en las que se mezcla la teatralidad y la danza, son conocidas como danzas-drama. La definición de este concepto, danza-drama, es aquella en la que “se baila y se interpreta un texto dramático que más o menos sigue una historia” (Ortiz, 2006, p. 96).

En las danzas-drama, para hacer el término más complejo, subyacen funciones entre las que destaca el afán evangelizador. Por ejemplo,

En la transculturación y evangelización de Mesoamérica, los españoles y los frailes misioneros se percataron de la importancia que tenían las danzas y la palabra o el canto, en las culturas prehispánicas. También era evidente la fuerza expresiva que tenían las dramatizaciones en que solían verter contenidos épico-líricos. Ambos componentes se integraron en tradiciones que integran la danza, la música, la palabra, los gestos y otros elementos teatrales, y que persisten, con variantes, en el presente (Jiménez, 2002, p. 16).

Por lo tanto, la danza de santiagueros se ubica dentro de este concepto. Cabe preguntar si el objetivo que tuvo la danza-drama en un principio se conserva en la actualidad, o bien, si ésta se ha debilitado y se conserva como una representación de cohesión social y étnica. En el universo de mi danza objetivo, claramente existen esos elementos que Jiménez mencionó. La música, si no requiere un estudio profundo en mi investigación, sí merece una explicación que la integre, ya sea en la propuesta de la cosmovisión o en la que haga referencia a la vigencia del mito del Dios del Trueno.

Así, dada la caracterización dramática de la danza de los santiagueros, y una vez revisado el propósito que le dieron los misioneros, entonces se puede hablar de teatro de evangelización. Se logró la grabación *in situ*, cuando la danza se ejecute, desde el 23 de junio, inicio de preparativos, hasta tres días después, o hasta el momento de la conclusión de la danza. Sin embargo, durante el trabajo de campo, la entrevista semidirigida logré conseguir datos y la relación oral de los preparativos, así como de algunos rituales.

Teatro de evangelización

La celebración patronal conjunta eventos religiosos (bautizos, confirmaciones, comuniones), además de que cuenta con la asistencia del obispo de la diócesis de Tuxpan, al que pertenece la parroquia de San Juan Bautista. En los ritos religiosos, el obispo conmemora al profeta y la importancia que tuvo al oficiar el bautismo de Jesucristo. Sin embargo, a la par de las ceremonias católicas, también se presenta la danza de santiagueros, cuyos ritos y, a veces, acciones sangrientas parecen desentonar con lo solemne de las procesiones y la liturgia.

Lo anterior refleja la convivencia de la danza con un programa católico. Los santiagueros realizan rituales que no corresponden con los de esa religión: regar refino en la tierra, dar de beber a los instrumentos, imitar los pasos de un caballo, chocar machetes en continuas ocasiones. Eso me hizo sospechar en una posible relación de la danza de santiagueros con el teatro de evangelización, pues la danza da pruebas de contener muchos rituales de procedencia totonaca, como el de presentar ofrendas a una divinidad o purificar el espacio con incienso y refino, pues estos rituales los conozco por pertenecer a la comunidad de Pantepec.

Así, pues, esto nos hace evidente de la celebración comunitaria de un santo patrón y la oportunidad de la iglesia católica para evangelizar en esta fecha cuando la mayoría de los habitantes acuden a ver a los danzantes. Los antecedentes, por supuesto, vienen desde la invasión de los españoles y la posterior e inmediata conquista espiritual de Mesoamérica.

Tabla 1. Calendario local de Pantepec y comunidades vecinas

Fechas	Celebración católica	Celebración local
1 de enero	Año Nuevo	
2 de febrero	La Candelaria	
18 de marzo	San José	Santo Patrono de Mecapalapa, Pantepec, Pue.
abril	Semana Santa	Feria de la Tinaja, Pantepec, Pue.
3 de mayo	Día de la Santa Cruz	Ofrenda de la flor de Santa Cruz (orquídea). Ofrenda de los albañiles.
12 de junio	San Antonio	Santo Patrono de San Antonio, Pantepec, Pue. Bendición de gallinas, borregos, vacas y otros animales domésticos.
24 de junio	San Juan Bautista	Inicio del periodo de siembra de maíz. Inicio de celebración del Santo Patrono de Pantepec y de la danza de santiagueros.
29 de junio	San Pedro y San Pablo	Finaliza la danza de santiagueros y empieza la celebración de San Pedro.
25 de julio	Santiago Apóstol	
24 de agosto	San Bartolomé	Siembra de guajes.
29 de septiembre	San Miguel	Santo Patrono de Tejería, Pantepec, Pue.
17 de octubre	San Lucas	Inicio de preparativos de Todos Santos. Ofrenda a los occisos, accidentados y ahogados.
1 y 2 de noviembre	Todos Santos	Santoro (<i>Xantolo</i>).
12 de diciembre	Virgen de Guadalupe	Siembra de lenteja.

Fuente: Elaboración propia.

Todavía es notable la profunda religiosidad de los habitantes de Pantepec, y de otras comunidades, que observamos al tener en colectividad muy presentes las fechas de los santos; según dice Partida, la festividad y el culto prehispánico ocupaban las dos terceras partes del año (1991, p. 33). La prueba de ello la dan las mismas fechas de la celebración: a San Juan sigue San Pedro, y de eso habla la pelea de los santos que viene más adelante.¹ En el caso de las fiestas de otros lugares, como lo documenta Zepeda (2003, p. 65),

Las horas pasan y los danzantes continúan sus bailes hasta el amanecer. Los grupos se turnan entre unos y otros. La música de banda acompaña la romería con sus tamborazos dentro del templo. El sacerdote efectúa las respectivas ceremonias religiosas, la multitud aglomerada dentro de la iglesia no permite el paso de ningún extraño. Todos los pobladores de San Miguel se encuentran festejando, ya sea orando, cantando, jugando, bailando, comiendo o simplemente fungiendo como público.

Así durará el espíritu festivo hasta el 3 de octubre, día en el cual comienza el bullicio en el poblado de Cuetzalan. Los danzantes, músicos, vendedores y hasta los demás indígenas mudan de plaza, bajan a Cuetzalan y con el mismo ahínco continúan la romería.

De acuerdo con la misma autora, alternan en San Miguel Tzinacapan danzas de santiagos, sanmigueles, negritos, voladores y toreros. En Cuetzalan, pueblo cercano y cabecera municipal, celebran el 4 de octubre a San Francisco, santo patrón. En Pantepec había más danzas, tocotines y negritos, que relevaban a los santiagueros, pero esta última es la única que persiste en el pueblo. Por ello los santiagueros ejecutan la danza del 23 de junio hasta el amanecer, y luego acompañan a la procesión. El cansancio los obliga a reducir los días de festejo.

Regresando al calendario, el católico desplazó a las dos cuentas del tiempo mesoamericano, y probablemente, al ciclo de Venus. Los indicios de estos quedan visibles en la permanencia del calendario agrícola, como ilustra la tabla anterior. De igual manera, el calendario tiene como propósito mostrar la relación sagrada entre las actividades agrícolas y un santo patrón, herederos de la tradición mesoamericana. Con esto se observa la supervivencia de los festejos colectivos cuyos orígenes datan desde tiempos prehispánicos

¹ Ver el relato en p. 73.

pues el universo de las fiestas del México prehispánico tuvo un comportamiento colectivo (Partida, 1992, p. 15).

Al respecto, “El calendario religioso y las diversas ofrendas a sus dioses conformaban un sistema ritual inaceptable para la mentalidad de los hispanos. Sin embargo, estas manifestaciones rituales eran la concreción de un mito que desemboca en el rito con sus dos manifestaciones, la mágica y la religiosa (Partida, 1992, p. 22)”. La celebración a San Juan, que revistió a Aktsini’, deidad totonaca relacionada con el agua y la tormenta, coincide con la cosecha de pahuas, con el inicio de las lluvias y con el inicio de siembra del maíz. Así, podemos ver la coherente relación entre la divinidad o patrón con la fecha de caída de agua y de siembra de semillas.

La fiesta patronal de Pantepec se celebra con devoción, así como también lo hacen los participantes de la danza de santiagueros, los músicos y los curanderos encargados de velar y hablarle al caballito. El catolicismo nunca pudo erradicar ese profundo fervor totonaco, sino revestirlo: “Uno de los primeros obstáculos que encontraron [los misioneros] en la tarea evangelizadora fue la profunda religiosidad de este pueblo, por su arraigada y coherente visión del mundo, visión totalmente opuesta a la hispánica del siglo XVI (Partida, 1992, p. 14)”. De igual manera, llama la atención que algunos diálogos y las arengas de los santiagueros estén en náhuatl. Esto levanta la sospecha de la necesidad de catequización que tuvo como lengua conducto al náhuatl para hacer las representaciones (Partida, 1992).

Para otros autores, el teatro evangelizador o de evangelización es “concebido por los misioneros como método especial de edificación de la población indígena” (Aracil, 2008, p. 220). Sin embargo, cuando la investigadora se refiere a la intención de este teatro, dice: “[La intención] no fue la de contar un testimonio histórico, sino el interés de propagar la fe cristiana, de una manera entretenida, sin complicaciones, ni de fechas ni de nacionalidades (2008, p. 221)”.

Si la danza conserva elementos simbólicos y visuales que hacen referencia inmediata al trueno o a la tempestad, ya sea aludidos en los rituales o en el mito, pues ambos podrías verse como complementarios, entonces es posible que la representación dancística que se conserva como base debe ser de origen totonaca, pues en las entrevistas, hubo casos,

igualmente de los danzantes experimentados, que aludían a la presencia de siete listones en el tocado cuyo significado es el arcoíris.

Entonces, la mezcla de las representaciones dramáticas autóctonas mesoamericanas con el teatro proveniente de España dio lugar a la danza de santiagueros, que además, integró elementos de ambas culturas lo que provocó también un sincretismo religioso. Así lo indican algunos autores: el teatro colonial “Se debía a la integración de una función religiosa y a las representaciones prehispánicas (Partida, 1992, p. 26)”.

El teatro también puede asociarse con el ritual, puesto que, “En su sentido más amplio, «ritual» puede referirse no a alguna clase de evento particular sino al aspecto expresivo de toda actividad humana. En la medida en que vehicula mensajes acerca de la posición social y cultural de los individuos, cualquier acción humana tiene una dimensión ritual (Barfield, 2000, p. 545)”.

Ritual

Para Levi Strauss (1979), los ritos pueden entenderse como la praxis del mito. Esta postura también la comparte con Malinowski, para quien

[...] los ritos, las ceremonias, las costumbres y la organización contienen, de vez en cuando, referencia directa al mito, y se los considera el resultado de un evento mítico. El hecho cultural es un testimonio que incluye el mito, en tanto el mito es mirado como la causa real que ha producido la regla moral, el agrupamiento social, el rito o la costumbre. De esta suerte, los relatos forman parte integral de la cultura (1982, p. 33).

El conjunto de ritos forma una unidad con características que lo hacen llamar ritual. Este “se refiere a los actos formales y prescritos que tienen lugar en contexto con el culto religioso o con el sacrificio a los espíritus de los antepasados [...] (Barfield, 2000, p. 545)”. Sin embargo, “[...] los antropólogos usan «ritual» para denotar cualquier actividad con un alto grado de formalidad y un propósito no utilitario, uso que no sólo comprende las actividades claramente religiosas, sino también eventos como festivales, desfiles, iniciaciones, juegos y salutaciones (Barfield, 2000, p. 545)”. Para este mismo autor, y en

acuerdo con lo que también decía Malinowski, el ritual es una práctica que sostiene y reproduce el orden social (Barfield, 2000, p. 546).

El mito totonaco del Dios del Trueno subyace a la realización del rito. El mito sirve como soporte oral porque también existen alusiones simbólicas, como en el rito, pero éste conlleva a una práctica religiosa, o al menos, de cultos. Así, Eliade indica que “[...] son los mitos —tanto cosmogónicos como mitos de origen— los que recuerdan a los hombres cómo fue creado el mundo y todo lo que ha tenido lugar a continuación (2000: 45)”. El mito totonaco mencionado tiene que ver con la explicación a los fenómenos naturales, pero a la vez, representa el ideario en torno a la concepción del Cosmos, que con la creencia del tiempo cíclico o en espiral, se interpretaba el devenir de las cosas, no en sentido lineal de Occidente, sino en una serie de procesos armónicos y caóticos que podrían alternar. Esta es parte de la cosmovisión presente en toda Mesoamérica.

El rito, el sustrato mítico y la danza forman parte de un complejo cultural en el que la población totonaca veía claramente la renovación, de lo contrario, el Cosmos amenazaría con la ruina si no se recrean anualmente las festividades principales (Eliade, 2000, p. 46) en loor de los dioses duales mesoamericanos, al que pertenece el Trueno Viejo, o Aktsini’.

López Austin discute sobre la dicotomía mito-rito. Según él,

Los teóricos han discutido sobre el orden de procedencia del mito y el rito. Para unos, el rito es una representación de las hazañas míticas; para otros, el mito es un intento de expresión de los complejos caminos del diálogo con lo terrible e imperceptible. Ninguna de las propuestas es satisfactoria. Planteemos la solución en otros términos: un mismo aspecto conceptual, perteneciente al amplio campo de la cosmovisión, es expresado por diferentes vías, entre las que se encuentran la ritual y la mítica. Mito y rito, por tanto, contienen elementos similares, paralelos, equivalentes, por proceder de la misma fuente (López Austin, 2015, p. 124-125).

Este arqueólogo precisa más información sobre ambos conceptos:

[...] el mito y el rito son respectivamente excelentes formas de verbalización y acción; pero las acompañan y enriquecen imágenes visuales (pictóricas, escultóricas), quinéticas (dancísticas) y sonoras (musicales) [...] el hombre utiliza muy diferentes vías para externar los mismos sentimientos y pensamientos porque busca en cada vía matices que le son

exclusivos. Más aún, cada expresión no es un reflejo fiel de un sentimiento o una idea subyacentes. En el propio momento de la creación, el emisor modela de nuevo su interioridad anímica, pues su contacto con la materia devela, corrige o afirma. Ninguna de las vías de expresión parece ser suficiente; todas son complementarias; todas proceden de una colectividad social que pretende comunicarse plenamente (López Austin, 2015, p. 125).

Se obtuvo la información referente a los rituales mediante la grabación *in situ*, en el momento de la ejecución de los preparativos.

Relato

Desde el enfoque de autores clásicos, el relato se define “como la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito” (Genette, 1990, p. 196). Sin embargo, creo que es de poco provecho ceñir el concepto relato únicamente al texto escrito. Es importante atender también a la oralidad, pues en ella se mantiene viva el habla de una comunidad, así como el consiguiente legado literario.

Sobre el relato en estas latitudes y en esta época, creo que una definición muy importante la ha dado Arturo Arias. Para este investigador, las escrituras indígenas actuales son discursos de resistencia que invitan a preservar los principios sagrados de la espiritualidad (Arias, 207). Podría agregar que las danzas también se encargan de tal función.

Por otro lado, López Austin indica que “En ocasiones el relato alcanza dimensiones de epopeya; en otras, de cautivador cuento infantil. Más aún, la extensa narración heroica puede contener múltiples mitos en sus aventuras” (2015, p. 33). Esa razón explica la proteica naturaleza del relato oral: al menos en el caso totonaco, un relato puede incluir explicaciones sobre la naturaleza original de animales, comicidad y cortes heroicos. No se trata de un género estrictamente lineal o que conserve las formas europeas. A veces, desde esta perspectiva, parecería que un relato albergara contradicciones.

Para la obtención de relatos orales en el trabajo de campo, se diseñó una entrevista semidirigida a 12 personas, danzantes. Las grabaciones se hicieron en formato de video, lo que permitió registrar tanto las modulaciones de la voz como las gestualidades.

Mito

Podemos rastrear algunas definiciones clásicas de mito en las investigaciones de antropólogos como Malinowski. Para este autor, “El mito [...] en su forma viva original, no es meramente un relato, sino una realidad viviente; no es una ficción como la novela que hoy leemos, sino algo que se cree sucedido en los tiempos primigenios, y que a partir de entonces influye sobre el mundo y los destinos humanos (1982, pp. 26-27)”.

En *Raíces históricas del cuento*, Propp indicó sobre el mito, que es una narración, vive por más tiempo que el rito (2008, p. 288). Con eso sustento algunos casos que evidentemente ocurren con los mitos. Debido a su forma narrativa, el relato permanece en tanto que los componentes propios del rito, como los rezos y las ofrendas, desaparecen lentamente. Sin embargo, la danza de santiagueros permite la supervivencia tanto de los relatos como de los ritos, pues en el trabajo de campo, por medio de las entrevistas semidirigidas a los integrantes de la danza, me di cuenta que la mayoría saben y describen los rituales que oficia un curandero.

Para otros autores, el mito cuenta una historia sagrada;

relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento como, por ejemplo, una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, el relato de una creación: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser. El mito no habla sino de lo que ha sucedido *realmente*, de lo que se ha manifestado plenamente (Eliade, 2000, pp. 16-17).

La definición de mito, por lo tanto, tiene la característica principal de ubicarse en un tiempo primordial previo a la civilización humana. Además, otro rasgo importante es que,

“A pesar de que los personajes de los mitos son en general dioses o seres sobrenaturales, y los de los cuentos héroes o animales maravillosos, todos estos personajes tienen en común esto: no pertenecen al mundo cotidiano (Eliade, 2000, p. 20)”.

Sin embargo, otros autores relacionan el concepto mito con la religión. Por ejemplo, el caso siguiente:

Los mitos, que constituyen la substancia misma de las religiones, se transmiten normalmente, en las sociedades regulares, ya sea únicamente por tradición oral, ya sea por medio de las Escrituras sagradas, que permiten fijarlas definitivamente, sin por ello suprimir la tradición oral. En el primer caso en el que no hay texto escrito, existen reglas precisas y medios mnemotécnicos apropiados que normalmente permite conservar intacto el contenido primitivo y como mínimo evitar las grandes deformaciones, que alterarían su sentido fundamental (Hani, 1999, p. 13).

Por lo tanto, los testimonios anteriores dejan observar que al hablar de mito se trata de un término complejo, colindante con la religión y con otros elementos simbólicos como el rito. Cuando aparecen complicaciones como éstas, ciertos autores prefieren eliminar por completo este concepto. Montemayor dice que “La palabra *mito* es la más vaga e inútil en las clasificaciones de relatos populares; sus numerosos sentidos a lo largo de los siglos complica su uso. El mejor acuerdo sigue siendo el de reducirlo solamente a aquellos relatos que se sitúan en un mundo u orden de vida anterior al actual” (1998, p. 18).

Sin embargo, gracias a estudios sobre el mito en territorio mesoamericano, han aparecido aproximaciones teóricas más funcionales para explicar un concepto que comparten los pueblos de dicha región. Entre ellas están las aportaciones de López Austin, quien advierte que en el mito confluyen dos formas:

El mito-creencia tiene diversas maneras de expresión, verbales unas, gestuales, iconográficas otras; pero el mito-narración es la expresión mítica por excelencia, y es una expresión unitaria: el mito creencia está compuesto por piezas dispersas, heterogéneas, muchas veces contrarias en su pluralidad y diversidad; el mito narración posee en su unidad de realización una gran congruencia interna (1998, p. 256).

No obstante, considero que algunas de sus propuestas caen en el reduccionismo, ya que, afirma:

La realidad de las peculiaridades se percibe desde distintas tradiciones y formas de conocimientos. Esto hace que se construyan géneros desde la teoría literaria y fuera de ella, con base en obras literarias de la propia cultura y con base en las de ajena culturas [...] No esperemos que en toda sociedad creadora de literatura mítica se identifiquen por igual los grupos, que se integren en forma similar en el conjunto de la producción literaria, o que haya la misma motivación para discernir peculiaridades comunes en las obras (1998, p. 256).

Luego, indica “Debemos reconocer en el género mítico indígena una racionalidad operativa que lo hace una fuente de información de primer orden (1998, p. 257)”. Más atinada es su propuesta, según la cual la imagen visual apoya al mito:

En la imagen visual puede haber una clara geometría cósmica; los dioses portan atavíos jamás descritos por el mitopoeta; hay indicadores cuyos significados se alcanza sólo con las claves iconográficas; aparecen seres auxiliares, secundarios, no mencionados; en resumen, la imagen permite la revisión de los contornos, la penetración de los sentidos, la relectura total que dará nuevas armas para entender el mito... y el rito y el canto, y el orden de una danza. (López Austin, 2015, p. 125).

Lo anterior permite establecer un vínculo entre los elementos iconográficos del mito y los visuales de la danza, pues como se verá en el desarrollo de la investigación, la danza de santiagueros mantiene apoyos visuales que también se encuentran en el mito del Dios del Trueno, y que se conservan tanto en los testimonios orales como escritos. Además, puedo señalar sin temor a equivocarme, que gracias a la entrevista semidirigida y al cuestionario sobre la recopilación de relatos, pude obtener de los danzantes más experimentados referencias al mito, y en él, alusiones visuales que conserva la danza simbólicamente en el vestuario y en los gestos.

Los aportes de López Austin, Eliade y Levi Strauss (1979) convergen cuando señalan elementos constitutivos afines como la cosmovisión y lo sagrado. Así, para Mircea Eliade, “los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo

«sobre-natural») en el mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el mundo, y la que le hace tal como es hoy día (Eliade, 2000, p. 17)”.

Por ello, López Austin indica que el hombre mesoamericano:

[...] se sabía constituido y envuelto por lo divino, navegando en aquellas heterogéneas concentraciones de sacralidad. Convivía todos los días de su vida y en cada uno de sus actos con los dioses, con las fuerzas imperceptibles y con los muertos, y su conducta ritual debía de ser tan particularizada y puntual como cada ocasión lo requería. Muchos de los trabajos eran compartidos. Los cultivos, por ejemplo, requerían de la intervención delimitada de los dioses, hombres vivos y muertos. Al final, todos debían recibir parte de la cosecha; a los dioses les tocaban las primicias (2015, p. 63).

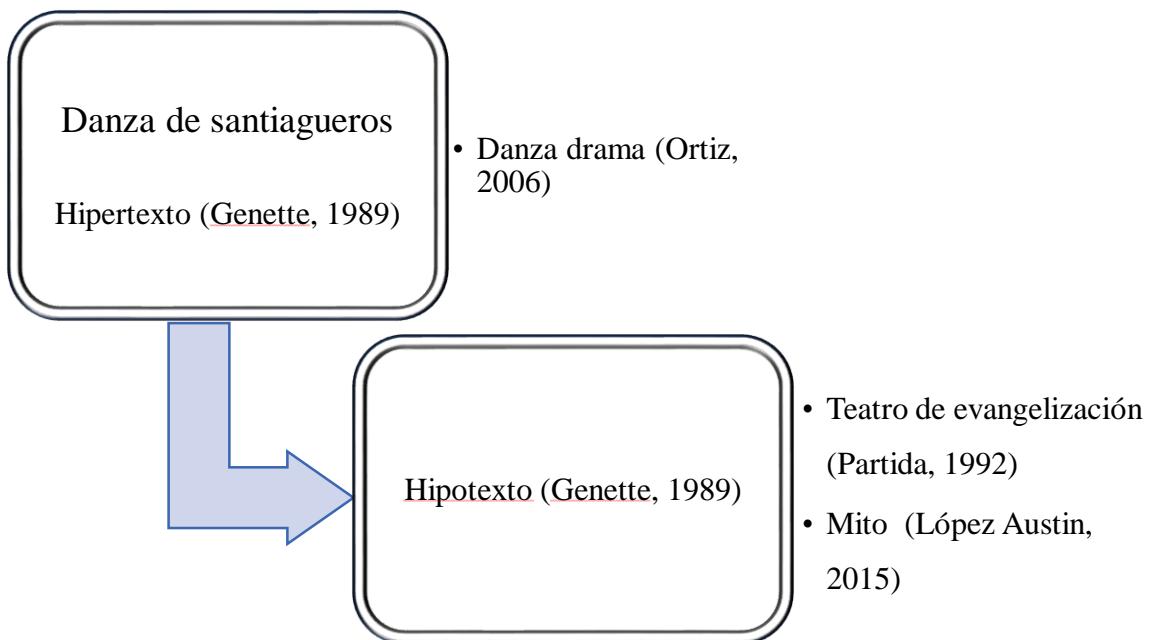
Para concluir este apartado, resta agregar que cuando el mito relata las gestas “de los seres sobrenaturales y la manifestación de sus poderes sagrados, se convierte en el modelo ejemplar de todas las actividades humanas significativas (Eliade, 2000, p. 43)”.

Recapitulación

Una vez expuesto el aparato teórico y explicados los referentes, proseguiré a hacer las siguientes observaciones. En primer lugar, el planteamiento acerca de la danza como hipertexto. La danza en tanto discurso artístico puede considerarse como un texto. Se trata de una manifestación actual, que se escenifica, se celebra y se vive en el entorno religioso de la comunidad de Pantepec. Además, gracias a los elementos dramáticos que contiene, puede sacarse de su contexto sagrado y representarse en eventos de encuentro de danzas tradicionales y festivales culturales, aunque también puede vérsele en las fiestas patronales de otros pueblos y municipios, acompañando a los respectivos santos por invitación de los organizadores.

El origen de esta danza puede rastrearse en dos expresiones: en las presentaciones rituales totonacas antiguas, muy difíciles de precisar y encontrar; y en las danzas españolas,² pero éste no es el objetivo principal. Sin embargo, el elemento más cercano a nosotros, valga la expresión, es el teatro de evangelización. En el Capítulo 4 se encuentra la reflexión acerca de los elementos totonacos, como los rituales, de los que dan cuenta las narraciones míticas en torno al trueno, la tormenta y el dios Aktsini'. Luego, consideramos esta danza dramática como una manifestación hipertextual que tiene por hipotextos los relatos y el teatro de evangelización (Véase Esquema 2).

Esquema 2. La danza de santiagueros como hipertexto



Fuente: Elaboración propia.

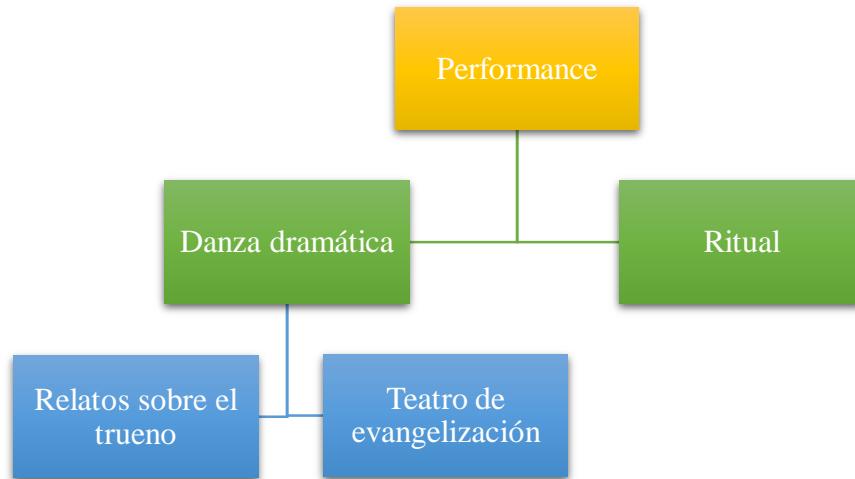
Este es el resultado de tomar la danza como tema central. Sin embargo, todavía no aparecen los ritos, y es importante acercarse a ese tópico aunque no sea el primordia en este estudio. Y, en segundo lugar, si bien el teatro o la danza no pueden homologarse con el ritual,

² Ichon (1973) indicó que el origen de la danza de los santiagueros está en las morismas, danzas españolas (pp. 394-406).

sí son expresiones que representan algo, ya que emplean lenguajes simbólicos, que comparten con el mito. Además, “performance no es sólo el acto vanguardista efímero sino un acto de transferencia que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas (Taylor, 2011, p. 19)”.

Por lo tanto, la jerarquía de análisis queda de la siguiente manera: la performance es el concepto que nos puede guiar al estudio de la danza dramática y de los rituales; la danza, a su vez, en su calidad de hipertexto, está constituida por dos hipotextos, a saber, los relatos sobre el trueno y el teatro de evangelización

Esquema 3. Performance, danza dramática y ritual



Fuente: Elaboración propia.

Construcción de la metodología

Definición de participantes

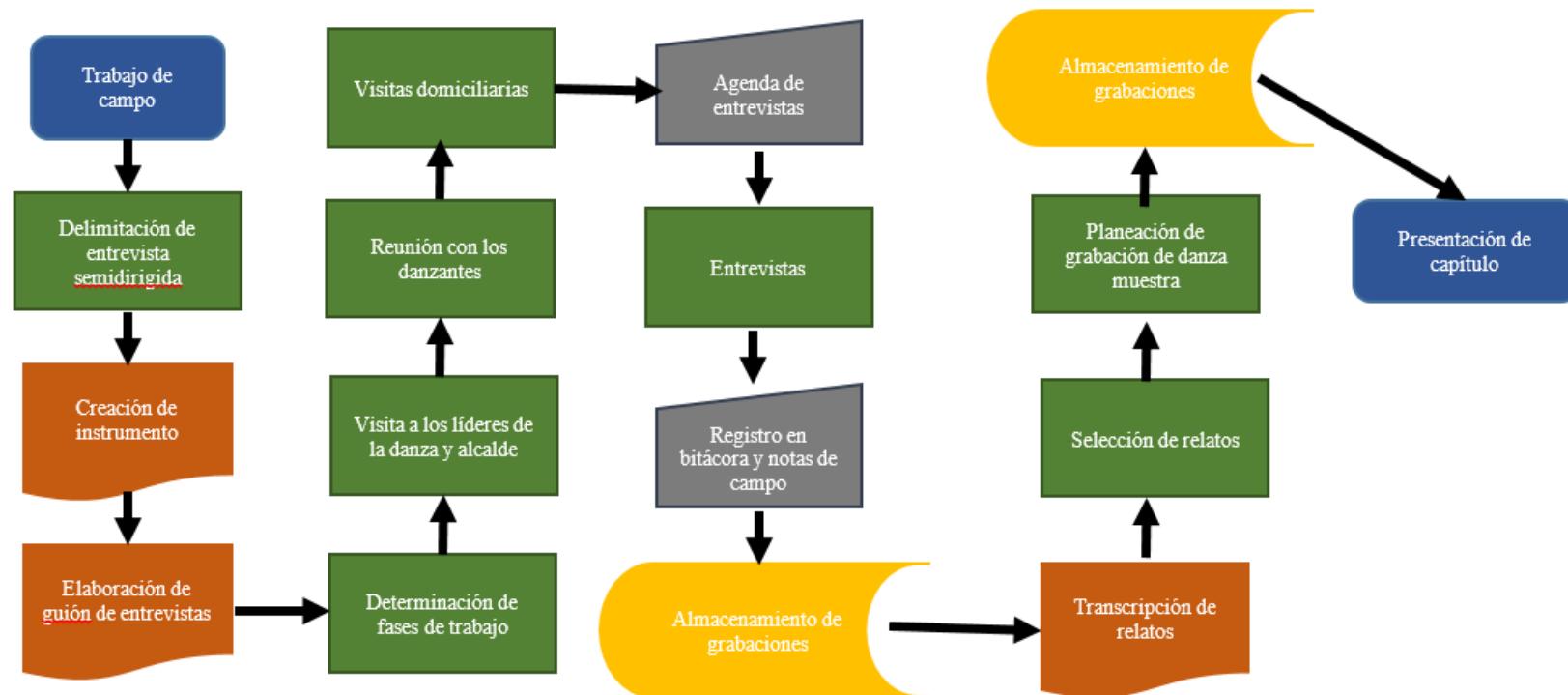
La selección de participantes, es decir, de los danzantes, se obtuvo gracias a la noción de caso (Barriga y Henríquez, 2003, p. 80). Ellos son parte fundamental de la festividad mencionada porque conforman el cuerpo del evento. Por lo tanto, de la totalidad de santiagueros, 25, decidí entrevistar a 12 miembros, de los cuales 9 son adultos y 3 son menores de edad.

La razón de no entrevistar a más elementos se debe a que no fue posible encontrarlos y 3 decidieron no participar. Además, cabe agregar que decidí consultar a menores de edad involucrados en la danza para obtener sus perspectivas, diferentes a las de los danzantes más experimentados.

Respecto a la documentación lingüística, algunos autores opinan que: “[...] focusing on the pure, traditional, older speech or language limits the adequacy of documentation in important ways. For example, ongoing trends in the development of the language may be missed, some of which may be a reflection on very old processes (Berge, 2010, p. 59)”. De manera análoga, en el caso de la documentación de relatos, consideré pertinente incluir tanto las opiniones de los santiagueros adultos como las de los jóvenes porque, lejos de oponerse, complementan la visión que tienen los miembros sobre la danza.

Así, y continuando con el ejemplo de la documentación lingüística, la autora recomendaba: “Adequacy in documentation should not be limited to what is considered the purest or most traditional form of the language, nor to a particular speaker population. Speakers of all ages, socioeconomic statuses, etc., should be included (Berge, 2010, p. 60)”. La imparcialidad evita dar mucho peso a las opiniones de los adultos, quienes a menudo reclaman a los jóvenes disentir de sus ideas, e incluso disidir con el objetivo de la danza misma. En el diagrama de flujo siguiente, se encuentran resumidas las etapas del trabajo de campo, que se explica con detenimiento en seguida.

Esquema 4. Trabajo de campo



Fuente: Elaboración propia.

Diseño de instrumentos de recolección de datos

En el trabajo de campo, se contempló la recolección de datos. El objetivo fue la recopilación de relatos e información sobre los rituales, por lo que decidí diseñar una entrevista, pues de acuerdo con algunos autores, “Vivimos en una sociedad de entrevistas, en una sociedad cuyos miembros parecen creer que las entrevistas generan información útil acerca de experiencias vividas y sus significados (Denzin y Lincoln, 2005, p. 642)”. No obstante, aunque la entrevista podría arrojar información útil porque se trata del arte de hacer preguntas y escuchar en viva interacción con el colaborador,

No es una herramienta neutral, ya que al menos dos personas crean la realidad de la situación de la entrevista. En esta situación, se dan las respuestas. Por lo tanto, la entrevista produce entendimientos basados en episodios interaccionales específicos. Este método está influido por las características personales del entrevistador, incluyendo raza, clase, etnia y género (Denzin y Lincoln, 2005, p. 643).

A los factores que influyen ese método podría agregar la pertenencia a la comunidad. En efecto, la información que recolecté resulta sumamente contextualizada. Volviendo a los relatos, estos son formas de acción socialmente limitadas, actuaciones socialmente situadas, formas de actuar y dar sentido al mundo. Además, para su interpretación confluyen aproximaciones de cariz psicológico, sociológico, antropológico, autoetnográfico y estudios de identidad (Denzin y Lincoln, 2005, p. 642). Esa es la razón de documentar los relatos en el contexto de la danza de santiagueros puesto que se relacionan con la performatividad de la danza y con sus rituales constituyentes, incluso con el imaginario local sobre el trueno.

Denzin y Lincoln opinan que la investigación narrativa puede promover cambios sociales, y que también los narradores pueden empoderar a otros para que cuenten sus historias (2005:642). Aunado a esto, “Las historias colectivas pueden formar las bases de un movimiento social. Relatar las historias de gente marginada puede ayudar a crear un espacio público que requiera que otros escuchen lo que no quieren escuchar los demás” (Denzin y Lincoln, 2005, p. 642)”. Este podría ser el caso de las narraciones afines a la danza de santiagueros, ya que ofrecen una visión del mundo en una manifestación cultural popular,

que difícilmente la academia reconoce fuera de marcos antropológicos. Se trata también de una investigación cuyo impacto social sería el reconocimiento de la danza como un elemento identitario portador de múltiples aristas en el que convergen conocimientos religiosos, agrícolas, artísticos y cósmicos, además de ser un todo que reúne al caos y a la armonía del Universo.

Ahora bien, la entrevista cualitativa es íntima, flexible y abierta. Se trata de una reunión para intercambiar información entre una persona (el entrevistador) y otra (el entrevistado) u otras (entrevistados) [Hernández, Fernández y Baptista, 2006, p. 597]. De las entrevistas estructuradas, semiestructuradas y abiertas elegí la segunda para conformar el instrumento de recolección de datos, ya que las entrevistas semiestructuradas [...] se basan en una guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información sobre los temas deseados (es decir, no todas las preguntas están predeterminadas) [Hernández, Fernández y Baptista, 2006, p. 597].

Para la entrevista semiestructurada, se eligieron los siguientes criterios de inclusión y exclusión:

1. Que los santiagueros sean de Pantepec porque, si bien la danza también hace aparición en otras zonas de otros municipios, es importante observar la relación que tiene con aspectos culturales de la cultura totonaca;
2. Los santiagueros han de provenir de Barrio Grande que, por razones históricas, es de raigambre totonaca;
3. Los santiagueros de otras comunidades deben ser de habla o herencia totonaca, cuya cultura probablemente ha dejado huella en los rituales que se llevan a cabo antes, durante y después de la danza;
4. Entrevistar en español debido a que los miembros van perdiendo la lengua totonaca;
5. Entrevistar solamente a los integrantes de la danza, santiagueros, específicamente. Cuando fuera el caso, a los tutores; y,

6. Entrevistar a los danzantes retirados, pero que hayan participado durante muchos años.

Respecto al cuarto criterio, y debido precisamente a que los danzantes ya no hablan totonaco, decidí hacer la entrevista y el instrumento de recolección de datos en español. Además, tenía la noticia de que algunos eran bilingües en totonaco-español y que tenían un conocimiento y comprensión de esta segunda lengua aceptables. Sin embargo, un caso rompió este esquema, puesto que al momento de hacer las pruebas de audio y dialogar sobre aspectos cotidianos con el colaborador en español, inmediatamente cambió su código a totonaco. Después le pregunté si le era posible expresarse en español, pero contestó negativamente. Previo a esto, consideré pertinente buscar a un guía-intérprete, ya que el domicilio del colaborador se encontraba en una zona de habla totonaca, alejada de la cabecera municipal de influencia castellana. Por lo tanto, en mi calidad de entrevistador hacía las preguntas para que el guía-intérprete las tradujera al totonaco y así conseguir la respuesta del colaborador.

El siguiente apartado suscribe las sugerencias del esquema sobre las condiciones de la entrevista cualitativa. En lo correspondiente a “Etapas previas de la entrevista”, agregué las etapas 0, 1 y 2), de la Universidad de Jaén (2014), excepto si se coloca una referencia diferente. Un cambio ha sido denominar colaborador a la persona entrevistada, en lugar de informante, ya que se reconoce la dedicación y apertura al expresar y compartir sus conocimientos.

Condiciones previas

Suscribo las siguientes condiciones de la Universidad de Jaén (2014).

1. Seleccionar previamente al colaborador adecuado según los criterios definidos en el estudio;
2. La aceptación del colaborador para participar, por lo que debe haber sido informado con anterioridad a la entrevista; y,

3. Contar con un conjunto de preguntas a realizar, un guión estructurado o temático para dirigir la entrevista.

Lugar y momento

Lugar concertado previa visita. Este debe ser tranquilo, donde el colaborador se sienta cómodo, sin ruido, tranquilo. Su hogar es el más indicado, al que acudirá el entrevistador. El colaborador y el entrevistador deben disponer toda la dedicación.

Agregaría que es muy importante realizar un recorrido de área y preguntar si hay edificios que funcionan como templos o si albergan asociaciones de otro tipo que puedan interrumpir la grabación y así distraer al colaborador, entrevistador o a ambos, ya que, en mi propia experiencia, cuando hice las visitas domiciliarias no se notaba la existencia de templos, sino casas. Sin embargo, en el momento de la grabación, se empezó a oficiar un culto protestante con aparatos de sonido, pues al lado de la casa del colaborador se encontraba un templo que no estaba rotulado, sino parecía un domicilio particular.

Material y equipo técnico

Lápiz, lapicero, cuaderno de notas, diario de campo, guión de entrevista; equipo de grabación del Laboratorio de Educación y Mediación Intercultural: micrófonos de solapa modelo Rode Video Mic Pro, cable de transferencia de datos, mezcladora, videocámara Canon modelo XA10, trípode y accesorios.

Es muy importante tomar en cuenta que me incliné por hacer las grabaciones en video de las entrevistas, ya que, en el caso de la recopilación de relatos o material narrativo, los colaboradores suelen hacer gestos, ademanes o agregar otros elementos extranarrativos presentes en la oralidad que se pierden en las formas escritas o en las grabaciones de audio.

Walter Ong ha dicho que: “El pensamiento extenso de bases orales, aunque no en verso formal, tiende a ser sumamente rítmico, pues el ritmo ayuda a la memoria, incluso

fisiológicamente (2016:79)”. Además, existe un “nexo íntimo entre normas orales rítmicas, el proceso de la respiración, la gesticulación y la simetría bilateral del cuerpo humano (Ong, 2016, p. 79)”.

Finalmente, cabe agregar que decidí realizar las grabaciones en formato de video ya que, para el caso de mi investigación, la documentación de la comunicación oral es muy importante, pero uno de los aspectos primordiales es la performatividad de la danza de Santiagueros.

Etapas previas a la entrevista

Etapa 0. Visita a los líderes de la danza y al presidente municipal

La primera fase de la entrevista fue la visita al presidente municipal para informarle del trabajo de campo, y posteriormente, a los líderes de la danza, esto con el fin de solicitar su parecer y para averiguar los nombres de los integrantes, o al menos de los más activos. Recurrí al muestreo por cadenas o bola de nieve, según el cual “se identifican participantes clave y se agregan a la muestra, se les pregunta si conocen a otras personas que puedan proporcionar datos más amplios, y una vez obtenidos sus datos, los incluimos también (Hernández, Fernández y Baptista, 2006, p. 568)”.

Para elegir a los integrantes, tuve que acudir con los líderes de la danza. Uno de ellos me sugirió reunirlos, pero dado el tiempo limitado del trabajo de campo, tuve que hacer la cita de la fecha indicada a pocos días de mi llegada a la comunidad. Por lo tanto, solamente acudió a la reunión un integrante. Posteriormente, tuve que buscar a los integrantes para solicitar sus colaboraciones y permisos. Aunque fue muy difícil hallarlos, pude obtener el favor de 11 danzantes.

La razón de no entrevistar a más elementos se debe a que no fue posible encontrarlos y 3 decidieron no participar. Además, cabe agregar que decidí consultar a menores de edad envueltos en la danza para obtener sus perspectivas, diferentes a las de los danzantes más experimentados.

Etapa 1. Reunión

Debido al carácter de la danza como evento público en el que intervienen numerosos integrantes, decidí realizar una reunión con ellos para solicitar el permiso en asamblea (Cruz, 2017, p. 37), ya que algunos investigadores lo consideran apropiado. Además, esa fue la sugerencia de uno de los integrantes para, de esa manera, explicar las condiciones y particularidades del trabajo al grupo y evitar informarles individualmente.

El problema radicó en que la fecha de la reunión se estableció únicamente con dos días previos de anticipación, lo que dio como resultado que sólo una persona acudiera, pese haber recorrido y entregado los citatorios. También fue sorpresivo que la persona que me dio la sugerencia solo se asomara para ver si estaban sus compañeros y al no encontrarlos, decidió retirarse.

Etapa 2. Visitas domiciliarias

En esta etapa, según la Universidad de Jaén (2014), es muy importante tener a la mano la libreta de notas de campo, ya que muchos integrantes que visité me dieron bastante información esperada para las entrevistas. Incluso un integrante hizo la demostración de su instrumento musical. Otros hablaron de temas que posteriormente no retomaron en el momento de la entrevista videogravada.

También, de las experiencias resultantes, hubo casos en los que los danzantes no se encontraban en sus domicilios, pero salieron sus esposas. Ellas dieron otras perspectivas sobre la danza, sobre otros integrantes y sobre su parecer respecto a la función de sus esposos en la danza.

Etapa 3. El momento de la entrevista

Los autores coinciden en que la entrevista se suele iniciar con la firma de un consentimiento informado o la grabación del mismo en la grabadora (Universidad de Jaén, 2014; Cruz, 2017, p. 36) o en la videocámara. En caso de que los entrevistados sean menores de edad o cuenten con algún problema de salud, los padres o tutores son quienes deben firmar los permisos.

Respecto a las consideraciones éticas, “Un investigador debe evitar a toda costa proveer alcohol, drogas o pedir a su consultante que tome alguna sustancia psicoactiva tales como hongos o peyote con el fin de observarlo (Cruz, 2017, p. 41)”. Es importante señalar esto, ya que en dos ocasiones un integrante asistió al domicilio del entrevistador en estado de ebriedad con el objetivo de ser grabado en esos momentos.

Consideraciones

Las siguientes consideraciones se tomaron de acuerdo con los criterios éticos y profesionales para el trabajo de campo. El objetivo fue lograr la cooperación voluntaria de los integrantes sin que ellos se sintieran obligados ni pensaran que detrás de la entrevista y de los procesos siguientes estaban relacionados con fines lucrativos.

1. Si el sujeto no desea ser grabado, el entrevistador debe anotar el contenido de la entrevista, siendo fiel a las palabras del informante.
2. Si el participante declina la realización de la entrevista, el entrevistador debe mostrarse comprensivo, evitar juicios de valor, darle las gracias por su interés y ponerse a disposición del informante por si hubiera un cambio de opinión en el futuro.
3. La actitud del entrevistador debe ser asertiva, respetuosa y abierta, deber favorecer la comunicación.
4. El lenguaje debe adaptarse a las condiciones del informante, debe ser claro, evitar tecnicismos innecesarios, ambigüedades, frases ampulosas, etc.
5. La forma de vestir debe adecuarse al contexto (Universidad de Jaén 2014).

Comenzamos a preguntar

Las primeras preguntas son de tipo sociodemográfico, un tipo de encuesta, cerradas y bien estructuradas (Universidad de Jaén, 2014). Funcionan también para indicar los metadatos, como nombre del participante, edad, fecha de la grabación, lugar, etc. A continuación, consideré necesario rescatar aspectos vinculados con la danza, para que los integrantes ofrecieran su perspectiva respecto a su función y que reflexionaran en torno a su experiencia para buscar relatos sobre sus papeles. Finalmente, las últimas preguntas estaban encaminadas a rastrear en la memoria individual y colectiva narraciones afines al trueno, o si ellos consideraban esa posibilidad.

Instrumento de recolección de datos

En el diseño del instrumento, formulé las primeras preguntas con base en mis observaciones empíricas como integrante de la comunidad, pues había estado en contacto con la danza y con los miembros —algunos de ellos amigos y familiares míos— desde mi infancia. Sin embargo, las interrogantes carecían de profundidad porque no se vinculaba el cuestionario con los objetivos de la investigación, ya que no había contemplado recopilar relatos, sino solamente algunos aspectos referentes a la danza. El apartado que con posterioridad apareció en primer lugar, es decir, el sociodemográfico, no sufrió muchos cambios.

Después, sometí el cuestionario a la supervisión de la directora de tesis, quien me sugirió mejorar el objetivo de las preguntas, así como relacionarlas con los pormenores del trabajo de investigación y explicar la razón, puesto que aún no se vislumbraba con claridad que las preguntas motivarían en el entrevistado la narración de relatos.

Por último, decidimos que las preguntas del instrumento de recolección de datos se agruparían en tres secciones: a) Sociodemográficas, b) De la danza, y c) Generación de relatos. La prueba del cuestionario se decidiría a partir de un caso real, mediante el pilotaje del instrumento en la comunidad.

Guía de entrevistas

a) Datos sociodemográficos. Además de brindar información sobre la identidad del colaborador, esta sección también está encaminada a obtener metadatos.

1. ¿Cuál es su nombre?
2. ¿Cuántos años tiene?
3. ¿Usted a qué se dedica?
4. ¿De dónde eres?
5. ¿Cuánto tiempo llevas viviendo aquí?
6. ¿Usted estudió?, ¿hasta qué grado?
7. ¿Cuáles son actividades de la semana?

b) Preguntas sobre la danza. El objetivo de este bloque es obtener un panorama previo a la documentación en video de la danza según el testimonio de los danzantes. Elegí esta población en primer lugar porque son ellos los actores principales en la danza. Además, las entrevistas permitirían obtener las explicaciones sobre los principales momentos de la danza, cuyas etapas, *id est*, ensayos y festividad plena, atenderé en períodos posteriores que conducirán al análisis de la performatividad y con uno de los objetivos principales: “Analizar la danza de santiagueros en relación con la simbología del trueno”. Los demás involucrados, en orden de importancia, son el curandero, los músicos y los mayordomos.

1. ¿Desde cuándo está en la danza?
2. ¿Cuál es su función dentro de la danza?
3. ¿Qué tiene que hacer en la danza?
4. ¿Cuántos años lleva en la danza?
5. ¿Quién le enseñó, cómo se enseñó?
6. ¿Por qué se interesó?
7. ¿Qué le toca hacer en la danza?
8. ¿Quiénes pueden ser santiagueros?
9. ¿Qué siente cuando está en la danza, en la fiesta?

10. ¿Qué se tiene que hacer para ser santiaguero?
11. Si yo quisiera ser danzante, ¿qué tengo que hacer?
12. Y si una persona de otro pueblo o que su familia no tuviera danzantes, ¿de qué otra manera podría ser santiaguero?
13. ¿Qué tiene que hacer cada uno de los santiagueros?
14. ¿Los santiagueros pueden elegir de qué quieren bailar?
15. ¿Cómo se designó su lugar dentro de la danza?
16. ¿Cómo se prepara para danzar?
17. ¿Qué actividades debe realizar antes de la danza?
18. ¿Qué actividades hace durante la danza?
19. ¿Qué tiene que hacer después de la danza?
20. ¿Qué significa el traje que viste?

c) Preguntas que generen los relatos. La formulación de preguntas en este apartado pretende la recolección de datos vinculados con un elemento medular de la investigación: “Documentar y analizar los relatos que se relacionan con los temas del trueno en la danza de Santiagueros del municipio de Pantepec, Puebla”.

1. ¿Cómo se sabe si la danza se hizo bien?
2. ¿Qué tiene que pasar dentro de la danza?
3. ¿Para qué se hace la danza?
4. ¿Qué pasa durante la fiesta?
5. ¿Qué se cuenta sobre la danza entre los santiagueros?
6. ¿Qué historias conoce usted que hablen de la danza de los santiagueros?
7. ¿Se sabe usted la historia del cerro *Qalha Taltaqeni*, es decir, del Cerro de Chicón (Chicontepec)?
8. ¿Por qué se hace la danza en el día de San Juan?
9. ¿Qué historias conoce usted que relacionen la danza con el día de San Juan?
10. ¿Qué pasa durante la danza o la fiesta que se relacione con la lluvia y los truenos?

11. ¿Conoce usted algún cuento que hable sobre los truenos?
12. ¿Conoce usted algún cuento que se relacione con la lluvia?
13. ¿Conoce algún cuento sobre San Juan?
14. ¿Conoce usted algún cuento sobre *Aktsini*', el dios del Trueno?
15. ¿Conoce usted algún cuento sobre el caballito?
16. ¿Conoce usted algún cuento que hable del Pilato?
17. ¿Conoces usted algún cuento relacionado con su papel?

Final de la entrevista

Según la Universidad de Jaén (2014), la entrevista se finaliza con el agradecimiento del investigador. No debe ser una despedida definitiva, pues al investigador puede interesarle volver a preguntar al colaborador. Igualmente, puede darse el caso de que el colaborador desee leer la entrevista trascrita y completar o matizar ciertas cuestiones. En estos casos, no debe haber demora temporal excesiva entre el momento de la entrevista y el reencuentro. El colaborador mostrará falta de apego y decepción si trascurren seis meses o un año desde el primer encuentro (Universidad de Jaén, 2014).

Sin embargo, dentro de mis observaciones, al final de mis entrevistas me di cuenta que los colaboradores seguían dando información después de concluida la sesión. Algunos me reiteraron su apoyo para regresar y continuar con las fases de la documentación, incluso me invitaron para la feria del pueblo y con eso presenciar los movimientos reducidos. Decidí mostrarles la grabación de sus testimonios al finalizar la labor, con el propósito de que me dieran una sugerencia o bien, eliminar ciertos pasajes.

Los colaboradores se acercaron y agradecieron que les hubiese mostrado sus participaciones. La mayoría de ellos vieron con agrado e interés cómo se desenvolvían en la grabación. Ellos me indicaron que no tenían problemas con el tratamiento que diera a la información resultante, pues quedaron convencidos en las explicaciones que les di sobre asuntos de ética y responsabilidad más respecto a sus grabaciones. Solo un danzante insistió

en que no lucrara con sus videos. Finalmente, me dijeron que la información revelada no trataba de asuntos delicados por los que ellos tuvieran que apenarse o restringirla.

Prueba del instrumento de recolección de datos

La validación del instrumento se realizó con dos personas adultas de sexo femenino. La primera accedió inmediatamente y respondió la totalidad de las preguntas. Al ser parte de la comunidad de Pantepec, conocía el contexto de la danza sin estar involucrada con los danzantes. Relató dos cuentos en los apartados correspondientes: uno sobre la danza y otro sobre el trueno. Narró también algunos relatos de corte bíblico que, según su testimonio, están en la danza. Además, describió muchos eventos que para el imaginario colectivo son historias e indicios de que la danza se ha realizado bien. Se omitieron algunas preguntas porque las respondía con las previas.

La segunda persona fue hija de un capitán de santiagueros, de sesenta años atrás. La persona accedió a ser entrevistada, pero advirtió que iba a relatar ella los testimonios porque tenía el recuerdo de su padre y participaba indirectamente en la danza, pero sí en la festividad patronal. Así, al terminar esta prueba, me percaté de que había agotado el cuestionario y solo me restaba un par de preguntas. Sin embargo, al cuestionar a ambas mujeres acerca de que los santiagueros aceptaran a una integrante, se negaron. Argumentaron que en la danza solamente se involucran hombres debido al esfuerzo físico que exigen los pasos.

Con estas pruebas, me percaté de la pertinencia de las preguntas. Si bien en el apartado que ataña al registro de relatos aparecieron muchos de procedencia bíblica, también lo hicieron los que yo esperaba. El único factor que podría producir un cambio en el instrumento, que consideré adecuado según los propósitos y las respuestas en la prueba piloto, es la aparición de tutores en caso de que los integrantes sean menores de edad, o bien, si presentan problemas de salud.

Resultados

Las actividades del trabajo de campo permitieron recolectar narraciones relacionados con la danza de santiagueros, entre cuentos, relatos y anécdotas. Se realizaron 12 entrevistas, de las cuales 10 fueron a hombres y 2 a mujeres. Participaron 4 niños y adolescentes, de 12 a 18 años, y el rango de edades de los adultos fue de 35 a 81 años. Todos los entrevistados fueron danzantes, excepto 2 madres de familia, decisión que se tomó a raíz de que los titulares estaban ausentes, y 1 músico.

Igualmente, se realizó la videogramación de la danza en dos fechas: la primera correspondió a la presentación de la Feria de la Tinaja, de Pantepec, Puebla; y la segunda en el marco de la celebración de la fiesta patronal de San Juan Bautista. En total, tanto de entrevistas como la grabación de la danza, se obtuvieron 11 horas, con formatos de respaldo en archivos mp4.

CAPÍTULO 2. CONTEXTO: PERFIL SOCIODEMOGRÁFICO Y NARRACIONES HISTÓRICAS

Ubicación y perfil sociodemográfico

La investigación sobre la danza de Santiagueros se llevó a cabo en tres comunidades del municipio de Pantepec, Puebla: San Antonio, Santa Cruz y la cabecera del mismo nombre. La población municipal en el año 2010, según INEGI, fue de 18 102 habitantes; sin embargo, según datos de SEDESOL (2013), para 2010 la población era de 18 435 habitantes. De acuerdo con las estadísticas, la población mayor de 5 años hablante de lenguas indígenas fue de 6 695 en 2010 (INEGI), siendo las lenguas totonaca, otomí y tepehua las más habladas. Esto es importante, ya que la totalidad de los danzantes entrevistados —12 en total— tiene ascendencia totonaca, pero sólo dos integrantes hablaban totonaco.

Además, me parece pertinente señalar lo anterior porque en la danza se replican algunos de los problemas como el desplazamiento de la lengua totonaca. Si bien es cierto que en la cabecera municipal se está poblando densamente, todavía existen muchos santiagueros que viven muy alejados. Tal fue el caso del flautista, el de mayor edad y hablante nativo; para visitarlo, tuve que recurrir a un guía y traductor, pues gracias a sus compañeros, me enteré que se expresaba mejor en totonaco.

Dos danzantes más me relataron problemas relacionados con la lengua. Uno, también de edad avanzada y bilingüe, hablante fluido de español, me dijo que también hablaba totonaco como L1. Sin embargo, se comunicaba en su segunda lengua “porque ya no hay con quien platicar” (Cristóbal Toribio, entrevista semiestructurada). El segundo, joven, padre de tres hijos, dos en educación básica y uno en preescolar, me comentó que ya no había aprendido la lengua, pero que estaba interesado en que sus hijos lo hablaran (Luis Toribio,

entrevista semiestructurada). En la siguiente tabla, se muestra la población hablante de lenguas indígenas en 2010:

Tabla 2. Lenguas indígenas habladas en el municipio, 2010

Lengua indígena	Número de hablantes		
	Total	Hombres	Mujeres
Totonaca	4,624	2,266	2,358
Otomí	1,836	841	995
Tepehua	99	51	48
Náhuatl	85	41	44
Lengua Indígena No Especificada	43	20	23
Mixteco	2	0	2
Huasteco	2	1	1
Mazateco	1	0	1
Popoloca	1	0	1
Zapoteco	1	0	1
Purépecha	1	0	1

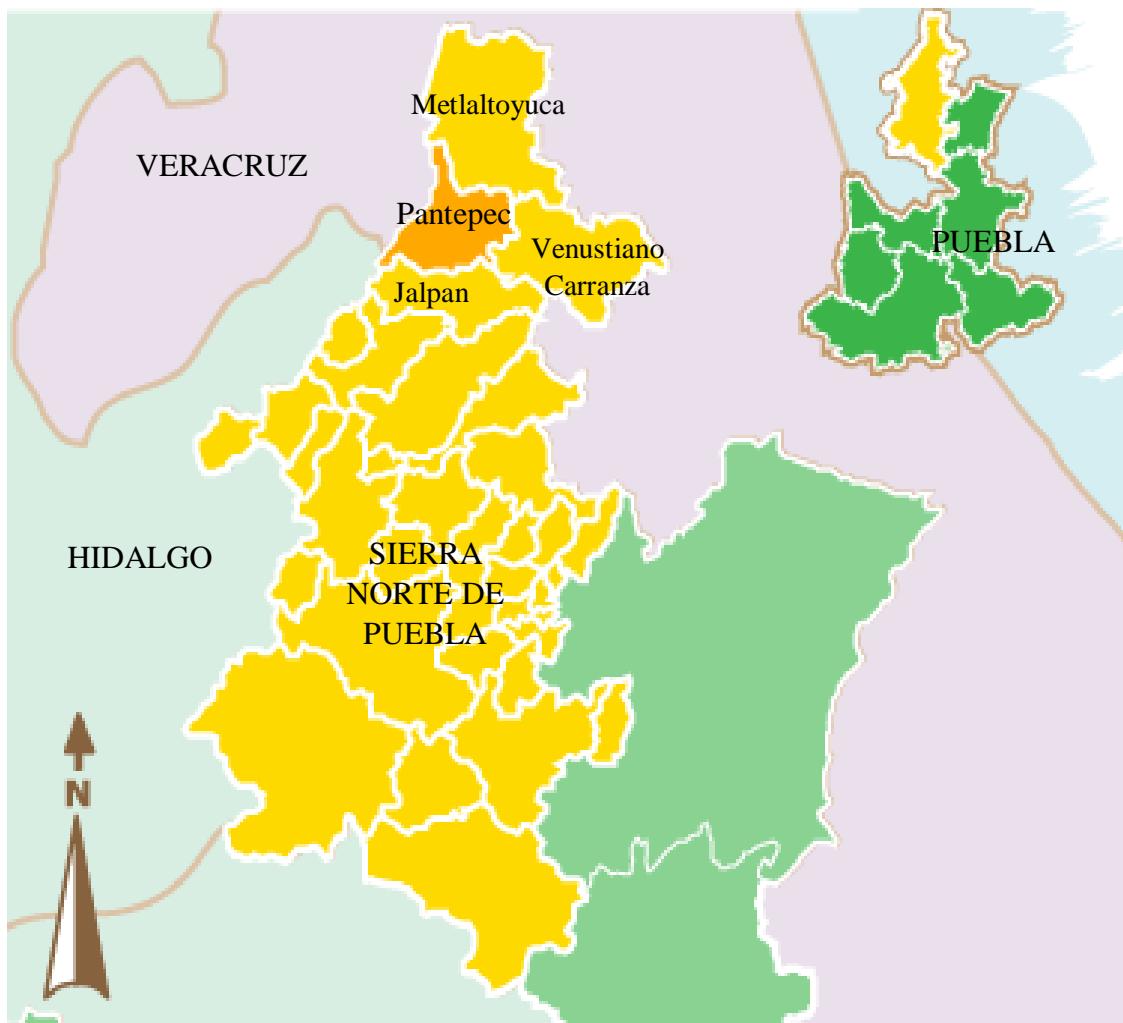
Fuente: <http://snim.rami.gob.mx/>

Pantepec es la cabecera del municipio homónimo; contaba con una población de 2009 habitantes para 2010. La segunda comunidad es Santa Cruz, que se formó con los vecinos de Mixún y La Sabana, despoblados después de sufrir graves daños en las lluvias de octubre de 1999; Santa Cruz alberga a 335 habitantes (SEDESOL, 2013). La tercera comunidad involucrada en la investigación es San Antonio, con 268 habitantes en 2010 (SEDESOL, 2013).

La decisión de considerar a los danzantes de esas tres comunidades surgió a raíz de que provienen de ahí y fueron los que decidieron participar en las entrevistas durante mi trabajo de campo. La mayoría se concentra en Pantepec y Santa Cruz, a excepción de uno de

los integrantes, el que tiene más experiencia, además de ser conocedor de los pasos y de los sones de flauta, que vive en San Antonio.

Mapa 1. Estado de Puebla, Región Sierra Norte y municipio de Pantepec.



Fuente: <http://siglo.inafed.gob.mx/enciclopedia/EMM21puebla/municipios/21111a.html>

En cuanto a su conformación espacial, Pantepec está densamente poblado. Mucha gente, proveniente de otros municipios y estados se integra dando lugar a nuevas colonias y requiriendo más servicios. Sin embargo, la población totonaca se encontraba en la periferia de la comunidad, hacia el este.

En el centro se asientan los mestizos que llegaron, más recientemente a principios del siglo XX. Sus hogares se van adhiriendo a la idea de modernidad que impulsan los alcaldes: a los techos de teja los han desplazado lo de concreto, así como la remodelación de paredes de cemento que recubren a las de piedra. Esto ha ocasionado la pérdida de la arquitectura típica del municipio: las calles antiguamente empedradas o simplemente con las lajas naturales, cada vez se recubren por capas de concreto. En la periferia, por otro lado, los pozos están siendo abandonados, debido a que la población tiene servicio de agua potable.

En las orillas, especialmente en Barrio Grande, existen familias totonacas, aunque los hablantes van reduciéndose a personas adultas. El motivo del abandono progresivo de la lengua totonaca, según lo señalan los vecinos, es la discriminación que sufrieron los abuelos:

Me decía mi papá que ya no nos enseñaron a hablar en totonaco porque cuando iban a la plaza, [los del centro] les aplastaban los pies [a nuestros padres] a propósito. Los trataban muy mal porque [las mujeres] vestían de liado o de calzón de manta [los hombres]; los insultaban muy feo (Entrevista informal a Natalia Ríos Vaquier).

En el caso de los hablantes de otomí, la segunda lengua indígena más hablada en el municipio, ocurre un caso similar. Sin embargo, en días de plaza, los domingos, se oyen más conversaciones en esta lengua. En los medios de transporte colectivos, se nota más presencia de esta lengua. El caso del tepehua es más alarmante, pues en 2010, de acuerdo con INEGI, contaba con menos de un centenar de hablantes.

Las comunidades de lengua totonaca se ubican al este de la cabecera municipal, especialmente en Mecapalapa, Cañada, Ceiba Chica, Buena Vista; mientras que al oeste se asientan las de habla otomí, principalmente en Tenexco, Ixtololoya, El Pozo y Acalmancillo; Mecapalapa también alberga a la población tepehua.

Entre algunas de las causas del desplazamiento y abandono de las lenguas indígenas en el municipio está la educación castellanizante. En la década de 1990, las dos escuelas primarias del pueblo de Pantepec atendían a una mayoría monolingüe de español, seguida por bilingües totonaco-español, y en menor medida, otomíes y tepehuas. Aunque había profesores con lengua materna totonaca, algunos no contaban con un diseño para atender a niños de lengua otomí. Muchas veces, los niños hablantes de esas lenguas indígenas eran

quienes iban con los aprovechamientos más bajos que los monolingües de español, cuyos problemas aumentaban si los profesores que les impartían clase solamente hablaban castellano.

Resumen histórico de Pantepec a través de sus relatos orales

Aunque la cultura totonaca se asentó en el área denominada Mesoamérica —y en la actualidad sigue compartiendo muchos rasgos comunes con los pueblos también asentados en ese lugar geográfico e histórico—, algunos autores coinciden al afirmar que la civilización totonaca provino del Norte del México actual. Para López Austin, “Según los cálculos de la glotocronología, hacia 2500 a. C. ya poblaban el área [mesoamericana], junto a otras, las familias lingüísticas oaxaqueña, tarasca, otomangue y maya (ésta entonces en la parte septentrional de Veracruz), y avanzaban desde el norte la mixe y la totonaca” (López-Austin, 2015, p. 11).

Valiñas, por su parte, habla de dos posturas sobre la historia del proto-totonacano, es decir, la lengua ancestro del totonaco y tepehua: la mesoamericana y la no mesoamericana. La no mesoamericana sugiere un *homeland* del proto-totonacano situado en el sur de Texas y el norte de Coahuila y Nuevo León, hacia el 2500 a. C. (Valiñas, 2010: 100). Además, el mismo autor indica que esta lengua “se usaba en Teotihuacan, ya fuera por parte de los dominadores, de los esclavos o de los constructores” (Valiñas, 2010: 100-101).

Ahora bien, del lado de testimonios escritos en la Colonia, Torquemada indica que:

De su origen dicen [los totonacos] que salieron de aquel lugar que llamaron Chicomoztoc o siete cuevas, juntamente con los xalpanecas y que fueron veinte parcialidades o familias, tantos de unos como de otros; y aunque estaban divisos en las parcialidades eran todos de una lengua y de unas mismas costumbres. Dicen que salieron de aquel lugar dejando a los chichimecas allí encerrados, y ordenaron su viaje hacia esta parte de Mexico y llegados a estas llanadas de la laguna pararon en el puesto donde ahora es Teotihuacan. y afirman haber hecho ellos aquellos dos templos que se dedicaron al Sol y a la Luna, que son de grandísima altura. Estuvieron allí por algún tiempo, y después o no contentos del lugar o con ganas de

pasarse a otros, se fueron a Atenamitic que es donde ahora es el pueblo de Zacatlan; de aquí se pasaron más abajo cuatro leguas, entre unas sierras muy ásperas y altas, para mejor defenderse de sus enemigos, y aquí comenzó su primera poblazón y se fue extendiendo por toda aquella serranía por muchas leguas, volviendo al oriente y dando en las llanadas de Cempoala, junto al puerto de la Vera Cruz, poblando toda aquella tierra de muchísimo gentío (Torquemada, 1979, p. 381).

Por lo tanto, de acuerdo con lo dicho, es muy probable que la lengua totonaca o proto-totonaca se haya hablado en Teotihuacan, si no como el idioma de los constructores, al menos pudo tener otro uso, en los términos que indica Valiñas.

Ahora bien, existen testimonios orales como el que indico a continuación, escritos o publicados en la web,³ que podrían reforzar la idea del origen no mesoamericano de esta civilización. Algunos de ellos indican la probabilidad del origen externo al área de los totonacos, pero también cabe la posibilidad que el pueblo totonaco propiamente dicho se haya desarrollado en suelo mesoamericano.

Así, la oralidad nos ha legado un hermoso testimonio, según el cual, en una caverna cercana a la ciudad antigua de El Tajín, existía un templo dedicado al Dios del Trueno, de la lluvia y de las aguas de los ríos. En ella, siete sacerdotes invocaban a la lluvia cuando se acercaba la temporada de siembra, hacían sonar el tambor del trueno y lanzaban flechas encendidas al cielo. Pasados los siglos, llegaron al lugar grupos de personas con otras costumbres, otras leyes y otras religiones. Ellos decían venir de más allá del Mar Turquesa, y tenían la característica de estar siempre sonriendo. Ellos eran los totonacos.⁴

En esta paráfrasis, se destaca el culto al Trueno como más antiguo que la llegada de los totonacos. De igual manera, se habla de la población totonaca como venida del Mar Turquesa, es decir, el Océano Atlántico, lo que contradice la migración del norte del actual territorio mexicano que sugieren las transcripciones anteriores.

³ Por citar algunas, existen las siguientes antologías y compilaciones de relatos, entre narraciones, mitos, leyendas y cuentos: *Lakgmakgan talakapastakni' xla litutunaku. Relatos totonacos* (1994), *Cuentos totonacos. Antología* (2000), *Xkgakga wa tutunaku. Amanecer/es totonaca* (2011). En el caso de los sitios web, pueden encontrarse leyendas totonacas en *Letras para volar* (s/f), páginas institucionales como en la de Universidad de Alberta (https://www.artsrn.ualberta.ca/totonaco2/?page_id=123), y en espacios públicos (<https://masdemx.com/2016/07/el-diluvio-totonaco-quiza-la-mas-siniestra-version-de-este-mito-universal/>).

⁴ Anónimo, “La casa del Trueno”, en *Letras para volar*, Universidad de Guadalajara. Web. <http://letrasparavolar.org/la-casa-del-trueno/>

Respecto al pueblo de Pantepec, los abuelitos mencionan que cuando se iban a trabajar a sus milpas, los que tenían parcelas cerca del río, encontraban restos de piezas de barro, que comúnmente son llamados antiguas.⁵ De igual manera, también cuentan los más viejitos que el pueblo estaba ubicado cerca del río, pero cuando hubo un tiempo de gran muerte o enfermedad, la gente decidió construir sus casas más arriba, en el cerro.

En décadas de la revolución y de la guerra cristera, la gente cuenta que “Nosotros corríamos al monte para escondernos porque venían los soldados. Hasta que se veía que ya no estaban, regresábamos; si no pasábamos tiempo allá. Había mujeres que se cargaban sus metates. Por allá se veía que estaban haciendo lumbre, escondidos en el monte” (Colaborador 1). También existen relatos según los cuales, en momentos de disturbios, la gente se protegía en los edificios céntricos, tales como los que ocupa actualmente la biblioteca municipal y la iglesia (Juan José Valderrama, entrevista semiestructurada).

Posteriormente, alrededor de 1950, entraron al gobierno presidentes mestizos. Durante el mandato de uno de ellos, con continuas reelecciones, “llegó a quemar el archivo municipal” (Colaborador 2). En esas décadas, los terratenientes empezaron a acaparar tierras de cultivo, y arrebataron las parcelas a los campesinos que llegaban a tener algunas posesiones.⁶

La forma de desplazamiento ocurrió de diversas maneras: aliados los terratenientes con el gobierno estatal, hicieron prácticas como las de enviar al ejército para cometer masacres, alejar y amedrentar a los campesinos de sus posesiones e inventar cualquier pretexto (el cultivo de plantas ilegales, por ejemplo, pero en realidad se trataba de plantas sagradas, usadas por los curanderos totonacos, tepehuas y otomíes) para desposeerlos: “Cuando [los ganaderos] no querían que sembráramos, ellos dejaban que sus vacas se metieran a las milpas para que nosotros ahí dejáramos las parcelas. Cuando se empezaba a poblar el Carrizal Viejo [un ejido cercano a Mecapalapa, Pantepec, Pue.], así les hicieron. Pero las gentes se regresaban, no se fueron, no dejaron sus milpas. Si no, [el terrateniente]

⁵ Además, en el pueblo se dice que si una persona encuentra una antigua, es porque va a ser curandero.

⁶ El enfrentamiento entre la población originaria y los migrantes mestizos que llegaron a las comunidades indígenas queda asentado en cuentos y relatos. Al mestizo se le identificó como el rico, el ganadero o el político. Las actividades de estos desplazaron la agricultura, ya que acapararon las tierras y las emplearon para el pastoreo intensivo de ganado vacuno. Véase el cuento de Pedro Francisco Antonio, “El hombre que no creía que un árbol tiene fuerzas que nos dominan” (1994, pp. 31-37).

también hubiera sido el dueño de ahí [de esas tierras]” (Colaborador 3). Como resultado, los terratenientes, al cometer estragos y hacer que los campesinos perdieran sus cosechas, los amedrentaban y los obligaban a vender sus predios a precios bajos.

En años posteriores, bajo el pretexto de erradicar el comunismo, nuevamente se cometieron masacres. Alrededor de 1960, cuando se constituía el ejido Vista Hermosa, llamado Oqspún en totonaco, arribó el ejército y provocó muchos asesinatos. “Los que estaban viviendo en esa loma, ahí en Vista Hermosa, los acusaron de comunistas y de que estaban invadiendo tierras. Los correteaban los soldados. A los que alcanzaban, los mataban. Otros que se escaparon, mejor se aventaron a la barranca para que no los agarraran” (Colaborador 3).

En 1982 ocurrió la matanza de Rancho Nuevo. Se dice que los actores intelectuales fueron ganaderos de Mecapalapa, junta auxiliar en la que poco a poco los mestizos, provenientes de otras regiones del país, se asentaron en el centro de la comunidad y desplazaron a la población totonaca y tepehua hacia las orillas. Cuando se constituía el ejido Rancho Nuevo, en Pantepac, los terratenientes de Mecapalapa reclamaron las tierras para ellos mismos. Debido a que las tierras empezaban a ser ocupadas por totonacos y tepehuas, los terratenientes enviaron a sus vaqueros y masacraron a los campesinos.

En décadas recientes, el fenómeno que causó gran conmoción en nuestro pueblo fue la desaparición de Mixún, pequeño poblado ubicado junto al río Pantepac. En octubre, en los primeros días del mes, las lluvias se intensificaron en la zona. El 5 de octubre de 1999 el río creció y perjudicó a toda la gente de ese pueblo y una ranchería cercana, La Sabana. En el siniestro perecieron niños de educación preescolar, y varias personas. Los sobrevivientes formaron una nueva comunidad, cercana a la cabecera municipal: Santa Cruz, en donde viven algunos danzantes.

Este acontecimiento dio lugar a muchos relatos. Uno de ellos dice lo siguiente:

Antes de que pasara todo eso, dicen que la sirena se apareció. Se le apareció a un señor allá por el río. Que [la sirena] pedía su costumbre, si no, que iba a trabajar allí. Quería que le mataran puerco porque si no, se iba a llevar a la gente. Así contaban, pero los que vivían ahí en el Mixun no creyeron, no hicieron caso porque muchos ya se están pasando a la otra religión. Ya les habían avisado que se salieran.

Cuando pasó todo eso, dicen que el río se secó, y que luego, la tierra se hizo como atole. Se hundieron las casas, la gente se quedó en el lodo. Fue muy triste. Hubo muchos que corrieron, pero algunos todavía se regresaron por sus cosas. Una viejita todavía se regresó por su metate. Cuando los empezaron a rescatar, después de que se pasó el agua [la lluvia], sacaron una señora que todavía estaba cargando a su niño en la espalda, pero ya estaban sin vida. También rescataron a una señora que se había agarrado de un tronco, y no se hundió, por eso la sacaron con vida. Hubo muchos que fueron a ayudar cuando llegaron los del ejército [a apoyar en las labores de rescate]: voluntarios, señores que trabajaban cerca, profesores bilingües. Una maestra y todo su grupo, de kínder, se quedaron ahí, ya no los pudieron rescatar. Los de La Sabana también se salieron, ya no se quisieron quedar en sus casas. Los curanderos se reunieron y fueron casa por casa para pedir apoyo y calmar a los truenos, para que ya no siguiera lloviendo ni se estuviera desbalagando la tierra. Hicieron costumbre.

Cuando los del ejército y los que estaban ayudando se dieron cuenta de que ya no iban a aparecer más cuerpos o que los otros estaban más enterrados, pusieron la señal. Ahí dejaron una cruz. Luego de que eso pasó, la tierra se partió y apareció agua donde antes no había. En un potrero apareció un manantial que se fue haciendo grande, pero otros se perdieron o cambiaron de cauce.

Años después, dicen los que pasaban por ahí o los que tenían milpa cerca, donde antes estaba el Mixún, que oían voces, como niños que estaban jugando. Otros decían que se hizo una poza, con el agua bien bonita, y que había muchos pescados también bonitos... (Colaborador 4).

Estos relatos son muy importantes para la comunidad, así como también para la investigación. En primer lugar, porque reflejan la cosmovisión del pueblo totonaco. En el relato anterior, claramente se nota cómo en los relatos orales el culto aparece con mucha frecuencia en la narrativa tradicional totonaca. Los dueños, los dioses y las fuerzas naturales piden a los hombres ofrendas porque también ellos tienen hambre. En segundo lugar, porque se aprecia cómo un suceso actual puede detonar cuentos o relatos que recuperan la memoria de las divinidades totonacas.

CAPÍTULO 3. LA FIESTA PATRONAL DE SAN JUAN BAUTISTA Y LA DANZA DE SANTIAGUEROS

El presente capítulo tiene como finalidad ilustrar el contexto sagrado de la danza de santiagueros, así como también explicar cuál es la correspondencia entre la manifestación escénica y algunas actividades productivas del pueblo. Es importante mencionar que la danza cobra importancia porque es una expresión artística sublimada —por llamarla de una manera—, elevada a la categoría de arte, del culto a la agricultura y de la necesidad de las lluvias para la temporada de siembra.

Geografía y ecosistema sagrados

El pueblo de Pantepec posee un clima cálido húmedo con lluvias todo el año. En la década de 1990, se presentaron muchos aguaceros y ventarrones que provocaron deslaves y accidentes en el municipio. A partir de junio empieza la temporada de lluvias, después de sequías que van de abril a mayo. Entonces, los truenos retumban y los relámpagos relumbran, cuyos reflejos iluminan las casas. Es en esos momentos cuando la danza de santiagueros debe estar lista.

En los relatos orales de Pantepec subyacen muchos conocimientos relacionados con el clima, los animales, el hábitat del ser humano, así como las virtudes y defectos del hombre, sus temores, entre otros. Por ejemplo, los campesinos y jornaleros, suelen narrar a su regreso del trabajo lo que les aconteció en sus travesías a sus parcelas, ya sea cercanas al río o alejados, enclavados en la serranía. Productos son relatos sobre serpientes que avistan, su contacto con animales de mal agüero y apariciones. Por ser una zona con parches selváticos, los habitantes narran el contacto que tienen con los animales:

Una vez, cuando iba caminando por el río, me encontré a una mawaquite, que ya estaba muerta. La miré y tenía marcas de haber sido estrangulada. Más adelante, a unos metros más, estaba una mazacuate, y por lo que vi, había sido atacada por la mawaquite que estaba más atrás. Es muy probable que las dos se hayan peleado. La mazacuate es una serpiente que asfixia a sus presas, pero no es inmune al veneno de la mawaquite. La mawaquite es una víbora muy venenosa. Si fue asfixiada por la otra serpiente, al menos pudo morderla (Alberto Ortega, comentario personal).

La información que nos da el texto anterior gira en torno a dos de los reptiles más conocidos de la región, protagonistas de numerosos cuentos. La mawaquite es el nombre en español de *Kanaluwa'* (*Bothrops asper*),⁷ serpiente territorial muy agresiva conocida en náhuatl como nauyaca.⁸ Se dice que su veneno es más tóxico que el de la víbora de cascabel. Por otro lado, la mazacuate, llamada en totonaco *Jukiluwa'* (*Boa constrictor*),⁹ es una serpiente que en numerosos cuentos da dinero. De la mawaquite por su parte, se dice que quiso rivalizar con el Señor Luna, y para que su veneno fuera letal, él la retó a ayunar durante siete días. Al no poder lograr la prueba, el Señor Luna y el Sol la castigaron (Zimbrón, 1994, pp. 55-57). Todos estos temas son recreados en los relatos orales, en forma de consejos y advertencias, mitos, cuentos o leyendas, y tales representaciones configuran una amplia red que da cuenta acerca de cómo es la convivencia del ser humano con su entorno.

Por mencionar más relatos, existen otros sobre la vieja del monte y *Pichawa*. Se trata de dos aves consideradas de mal agüero, muy temidas por la comunidad. Se dice que ambas son brujas. Con el nombre totonaco *Pichawa* (*Penelope purpurascens*) se hace referencia a un ave parecido a una guajolota: “Cuando bajaba *Pichawa*, se oía muy feo. Dicen que quería que le ofrendaran niños o muchachas, si no, se iba a meter al pueblo. Con sus alas podía

⁷ La traducción del nombre totonaco de este ofidio, *Kanaluwa'*, es aproximadamente “serpiente real”: de *kana*, auténtico, verdadero, y *luwa'*, serpiente.

⁸ La traducción al español del nombre de esta serpiente en náhuatl es “cuatro narices”, ya que posee unos órganos o fosetas que parecen narices.

⁹ La traducción al español de ambas palabras, tanto en náhuatl como en totonaco, es “serpiente venado”, debido a que la boa tiene una especie de cuernitos en la cabeza.

tumbar una casa" (Juan José Valderrama, entrevista semiestructurada); por su aspecto, la gente dice que esta ave una bruja, al igual que el nictibio.

Sin embargo, la propaganda de los herbicidas y pesticidas ha hecho actuar a la comunidad en contra de su ecosistema. Algunos danzantes me relataron cómo se deshacen de la fauna, caso de coyotes, tlacuaches y serpientes. El uso del terreno para ganado ha desplazado las tierras de cultivo. En consecuencia, los jornaleros y campesinos se ven obligados a talar el monte alto y envenenar a los cánidos y serpientes mencionados por considerarlos nocivos para las labores. Cabe agregar que el desconocimiento de los relatos orales sobre la relación entre el hombre y el ecosistema también es una causa de la pérdida de la flora y fauna, además de que los relatos suelen transmitirse con mayor riqueza en la lengua totonaca.

En nuestro pueblo, los abuelitos nos transmiten narraciones en las que nos dicen que el ser humano debe entablar una relación de respeto con el ecosistema que lo rodea. El hombre no es dueño de la tierra; tampoco lo es del agua, de la tierra, de las plantas ni de los animales. Existe un dueño de los animales, del agua, de las plantas, de los peces. Si el hombre disgusta a las divinidades que cuidan a esos seres y elementos naturales, los dueños pueden castigarlo, ya sea asustándolo, encantándolo o quitándole su alma. Las enseñanzas de esos relatos se oponen muchas veces a lo que se ha escrito en textos occidentales como la *Biblia*, en la que Dios otorga el poder a su creación para señorear en toda la tierra.

Según las creencias de nuestro pueblo, la relación del hombre con la tierra debe ser de respeto, y éste ha de extenderse hacia lo que crece y se desarrolla sobre ella. Como el ser humano hace su casa sobre la tierra, anda, habita y vive, debe ofrendarle porque la tierra también tiene hambre. Por eso se hace el "costumbre" o ceremonia llamado *Tawilat*, "porque el hombre escupe sobre la tierra, la hiere, la pisa, debe pedirle perdón" (Juana Márquez, entrevista informal). Se trata de una ceremonia conjunta, en la que los curanderos ofician ritos y celebran ofrendas a la tierra. Muchas veces se adhieren personas tepehuas u otomíes.

Esta armonía entre el ser humano y su entorno describe una sociedad en la que se involucran seres vivos, fuerzas anímicas y espíritus de la naturaleza, es decir, una red compleja de asociaciones (Latour, 2008). Así, tenemos la configuración de un espacio y de

un territorio a través de la literatura y del relato oral de los pueblos originarios, como lo indica Duchesne (2019):

Precisamente que la literatura construye territorios o, vamos a decir, emplaza territorios, hace mapas de territorios. Territorios nuevos. Y la palabra territorio hay que entenderla en un sentido amplio. No se limita al territorio geográfico, son territorios emocionales, territorios sociales, territorios de la imaginación. Es necesario entender el territorio, no solamente como la demarcación de un área espacial, un mapa, un perímetro específico, sino como una red de participantes, agentes, actores, personajes, fuerzas, motivos, humanos y no humanos. Esta red crea el territorio. Por lo tanto el territorio no es un espacio dado, preexistente, que está esperando ser ocupado por unos habitantes, sino que el territorio no existe hasta que no es creado por sus habitantes. Y estos habitantes no son exclusivamente humanos. Pueden ser animales, seres del mundo vegetal, y de otros órdenes de la existencia. Otros entes, materiales, orgánicos, no orgánicos, incluso inmateriales, espirituales. Y todos esos establecen relaciones que materializan un territorio. Es en ese sentido que observo cómo la literatura abre perspectivas a nuevos territorios.

En las narraciones de Pantepec y de grupos como el de los danzantes, el ser humano convive con los dioses del trueno, con culebras míticas, con seres extraordinarios y fantásticos. Para nuestro pueblo, las ranas y los sapos son los animalitos que anuncian la lluvia. De tal manera, esto configura un espacio literario, un territorio, que está haciendo visibles no solo este tipo de relaciones, sino que también evidencian un cúmulo histórico, literario, cultural, religioso y a la vez identitario, intercultural, porque las narraciones representan la compleja sociedad en la que se encuentra el ser humano.

Ahora bien, en el caso del relato sobre los desastres de octubre de 1999, la sirena es una entidad que se manifiesta como intermediaria entre los hombres y los dioses del Trueno. Una vecina me comentó que cuando pasó aquel fenómeno meteorológico que arrasó con el pueblo de Mixún, los curanderos se organizaron y fueron casa por casa pidiendo cooperación monetaria y en especie para hacer costumbre. En casa de uno de ellos, oficiaron los rituales. Cuando llegó el momento, llevaron ofrendas a la cima del cerro donde se asienta Pantepec, al lugar conocido como El Calvario:

Aquí pasó una señora a pedir cooperación porque iban a pedir por el pueblo. Yo les di una gallina y una guajolota. Me invitaron a que fuera a su casa de “N” porque ahí iban a hacer su costumbre. Después fueron a ofrendar al Calvario. Entre la lluvia, los que fueron ahí estuvieron bailando, y estaba feo porque no había en dónde se sentara uno, y luego las señoras unas tenían que estar sentadas porque tenían que hacer cajetes. Había mucho lodo, y aunque así estaba lloviendo, así hicieron su costumbre y llevaron sus ofrendas para que no se cayera el cerro y para que el pueblo no se perdiera como pasó en el Mixún porque unos decían que también aquí así iba a pasar y ya les daba miedo porque no se quitaba el agua (Colaborador 4).

En el mismo relato, se hace referencia a los hombres transformados en peces. Numerosas narraciones totonacas tienen presente este *leitmotiv*, cuyo referente más conocido se encuentra en el mito clásico de los cinco soles:

El nombre de este Sol es *nahui atl* (cuatro agua), porque hubo agua cincuenta y dos años. Estos son los que vivieron en el cuarto, que fue el Sol *nahui atl*; que vivieron setenta y seis años, hasta que se destruyeron, se anegaron y se volvieron peces. Hacia acá se hundió el cielo y en solo un día se destruyeron. Comían *nahui xochitl* (cuatro flor); era su alimento. Su año fue *ce calli* (1 casa). En un día del signo *nahui atl*, en que se destruyeron, todos los cerros desaparecieron, porque hubo agua cincuenta y dos años (“Leyenda de los soles”, 1992, pp. 119-120).

Ambos relatos, el totonaco, de naturaleza oral, y el mexica, de naturaleza escrita, muestran la evidencia de compartir temas afines. Esto también manifiesta los rasgos culturales que comparten al ser civilizaciones pertenecientes al área mesoamericana. Los relatos totonacos, cuyo ejemplo lo brinda el texto citado con anterioridad, siguen conservando el tema de los hombres transformados en peces que la cultura nahua dejó plasmado en textos escritos desde siglos atrás.¹⁰

Con esto de igual manera evidencia la fragilidad del hombre ante los eventos de la naturaleza. El ser humano no puede controlar la fuerza de los fenómenos, como las

¹⁰ También resulta interesante la traducción en verso de Miguel León-Portilla sobre este mito: “El primer Sol (edad) que fue cimentado, / su signo fue 4 Agua, / se llamó Sol de Agua. / En él sucedió/ que todo se lo llevó el agua. / Las gentes se convirtieron en peces (1978).

inundaciones, ciclones y demás. Debe establecer un equilibrio mediante rituales con los auténticos dueños y dioses para que las entidades divinas reconozcan que el hombre les venera, reconoce y teme. La relación del hombre con los dioses es recíproca. En el libro sagrado de los mayas, *Popol vuh*, está escrito que los dioses querían que sus creaciones los alabaran. Las primeras criaturas no pudieron venerarlos; tampoco los primeros hombres, hechos de tierra y madera. Como no pudieron alabarlos, los dioses los castigaron (1993, pp. 26-30). Por esta razón, en muchos pueblos de Mesoamérica existe la creencia de que si el ser humano no se acuerda de los dioses, será castigado.

La fiesta patronal

El pueblo de Pantepec festeja la víspera del 24 de junio a San Juan Bautista, santo patrón de la comunidad. Se trata de la celebración que une a los pobladores, a pesar de que su integridad y organización comunitaria se encuentre muy fragmentada debido a la diversidad de partidos políticos y denominaciones religiosas. Esta festividad es de gran importancia para el pueblo, porque se integran a la fiesta las demás comunidades, especialmente totonacas, ya sea por medio de la danza o para acudir a venerar al santo patrón, pues asisten curanderos de Ceiba Chica, músicos de San Antonio, danzantes de Santa Cruz y Nuevo Jardín, pobladores que se mudaron a Ameluca, y fieles de Buena Vista, Cañada y El Aguacate. Todas estas comunidades pertenecen al municipio de Pantepec, Puebla

Hasta la década de 1990, existían dos barrios que conformaban el pueblo de Pantepec: Barrio Grande y Barrio Chico. Barrio Grande está ubicado hacia el este; actualmente, la mayoría de su población es descendiente de totonacos, pero ya no hablan la lengua salvo los ancianos. Sin embargo, también existen familias dispersas de origen otomí. Barrio Chico está al oeste. A diferencia del otro barrio, en éste pareciera que la población ya no habla sino español, aunque existen algunas personas que todavía hablan otomí. Hasta hace aproximadamente una década, existía cierta tensión entre ambos barrios, pero se fue desvaneciendo con los años. Al respecto, Ichon comentó lo siguiente:

Hasta una época reciente, los dos barrios mantenían la tensión de una hostilidad declarada. Todo matrimonio al exterior del propio barrio era impensable y aún se evitaba trasladarse, sin motivo imperioso, al barrio adverso. Bien que la situación haya mejorado, la oposición de ambos barrios se manifiesta todavía en algunos puntos. En el dominio religioso, las gentes de Barrio Grande pasan por ser mejores católicos: la asistencia a los oficios religiosos es más numerosa.

Por otra parte, la mayoría de los protestantes se agrupa en el mismo barrio: en éste está situado su templo. Los curanderos más conocidos son los de Barrio Grande; en el otro hay solamente unos cuantos de segundo orden.

[...] El origen de esta escisión del poblado es seguramente muy antigua. Se le remonta a una pelea que tuvieron los danzantes de Carnaval de uno y otro barrio, hacia finales del siglo XIX, que terminó con la muerte de un hombre de Barrio Grande. En realidad, este incidente trágico fue más el resultado que la causa de un antagonismo inmemorial que así fue reavivado.

[...] El antagonismo entre el Barrio Grande y el Barrio Chico parece reflejar, por una parte, la oposición entre el Este y el Oeste en la concepción totonaca del mundo; por la otra, la oposición entre totonacas y otomíes: estos últimos eran considerados como “la gente del oeste”: pillos, asesinos y brujos por principio (1973, pp. 305-308).

Algunas razones que contribuyeron a que la hostilidad disminuyera, son la instalación de Conasupo, en Barrio Chico, y la asistencia de los niños de este barrio a la escuela primaria de Barrio Grande. Sin embargo, cada barrio se encarga de celebrar a su santo llegada la fecha, y sus pobladores no suelen mezclarse.

Existen dos grupos de santiagueros, uno por cada barrio. Aunque se piensa que cada barrio tiene su imagen de San Juan, los santiagueros de Barrio Grande afirman que la imagen del de Barrio Chico es en realidad San Pedro. Hace algunas décadas, Ichon (1973), indicaba lo siguiente:

Cada barrio tiene su propia estatua de San Juan Bautista, patrón del poblado, y también sus propios grupos de danza: éstos nunca se mezclan. Esta división del poblado se manifiesta también en el plano técnico: el trabajo de tejidos prácticamente ha desaparecido en el de Barrio Chico. En el Barrio Grande, en cambio, es todavía floreciente. De un modo general, el Barrio Grande parece mucho más conservador: las mujeres permanecen fieles a su indumentaria y a sus técnicas tradicionales, y allí no se habla sino el totonaca. La gente del Barrio Chico, en cambio, se envanece de no hablar sino el español (Ichon, 1973, p. 307).

Así, pues, el 23 de junio, en la noche, aproximadamente a las 20 hrs., se efectúa una misa en la Parroquia de San Juan Bautista. Se trata de la única iglesia católica, de origen jesuita, edificada en el siglo XVII. Para la misa, los voluntarios colocaron un enlonado en el atrio de la iglesia para que la gente escuchara misa, después, sacaron las bancas del interior de la iglesia. Alrededor de las 6 de la tarde, los santiagueros estaban reunidos en la calle frente al hogar del casero. Empezaron a bailar y los músicos los condujeron hacia la iglesia, a donde llegaron en pocos minutos, acompañados de los espectadores y curiosos: madres jóvenes con pequeños, vestidos como santiagueros, danzantes en miniatura.

Don Chico y el del tambor van al frente de los santiagueros. Los coheteros anuncian la entrada a la iglesia lanzando fuegos artificiales. Don Chico camina con dificultad, y todos van a su paso: es el más grande de todos, el de más reverencia, el único sabedor de todos los sones. “Ya enterró a muchos danzantes viejos”, dice mi tía Carolina Márquez, hija de don Vidal Márquez, viejo danzante, “¿qué sentirá él que sigue tocando con los santiagueros?”. Es cierto. Ya se fueron algunos mucho más jóvenes que él. De entre los viejos están mis tíos, don Vidal, don Prócoro, mis vecinos, don José “Güero”, don Pedro... Hace poco falleció don Chico “Gordo”; él venía desde Tlaxcalantongo hasta Pantepec cuando llegaba San Juan. Recuerdo que era un viejito quien, cuando a los santiagueros se les caían los listones, la cabellera, la máscara de Pilato, el pañuelo o algún otro aditamento, salía corriendo para levantarlos del suelo.

Don Chico, el carricero, espera a los danzantes, volteá a verlos, y cuando ve que se acercan, avanza. Los músicos sagrados se posicionaron casi en la entrada. Dos columnas de santiagueros iban llegando, primero una, comandada por el capitán, seguido por otros dos capitanes, el escribano real y el grueso de soldados; la otra la comandaba Don Polo, el

Caballito, revistiendo a Santiago; lo sigue un Gallinche pequeñito, y después los soldados. Todos llevan sus cascos festivos, morriones de carrizo, cubiertos con papel blanco, adornados con cuatro abanicos de papel de china. Los siguen un borrachito y personas que quisieron ir a verlos y a hacer presencia para apoyarlos con la mirada solemne y con la admiración; siguen llegando los creyentes. Ahí viene don Cristóbal, de playera azul, a la par de las dos columnas; dejó de bailar porque consideraba que los jóvenes “ya nomás se meten a puro pelear, a puro cortar”.

Los santiagueros empezaron a bailar frente a la puerta de la iglesia, mientras todavía dos jóvenes cargaban las bancas, ora pasaban frente a los danzantes, ora los rodeaban. Llegaban más personas a verlos, tomaban asiento en las bancas, se ponían cómodos. Siempre llaman la atención tres o cuatro venerables ancianitas, esposas de los músicos y familiares de ellos. Una de ellas viste el traje típico: camisa cocoleada, liado sujeto por la faja roja, tocado de trenzas anudadas con listones. “Ella es mi parienta”, me dice mi abuela, orgullosa de ver los diseños que la cubren, los cocoles, rombos rojos como los nichos de la pirámide de Tapak Tajín, que rematan las dos lenguas mesoamericanas, serpientes que se enlazan una y otra vez. Ya no lleva el hermoso quechquemitl de grecas, hexágonos de la abuelita tortuga y preciosas serpientes celestiales de brocado, lleva un rebozo en el hombro. Lleva de la mano a la esposa de don Chico, de vestido rosa, de trencitas; se ven como dos hermanitas. Ella, la esposa del carricero, nos dijo en totonaco que ya ve con dificultad, por eso su hermana, la de cocoleado, la toma de la mano y la conduce. Acompañan siempre a Don Chico, siempre se acompañan.

Los santiagueros siguen bailando. Don Chico ha dejado de tocar; se dirige lo más rápido que puede a donde los santiagueros, y, muy serio, hace señas con la mano a los danzantes sobre qué posición deben tomar. El del tambor también deja de tocar. Una columna se queda de pie, y don Chico regresa a su posición para continuar con la música. Todavía no aparece la columna de Santiago, y don Chico les hace señas como queriéndoles decir “¡Ya vénganse pa’acá! ¡Ya, ya, ya! Llegan corriendo los faltantes. Las dos columnas se disponen a entrar por la enorme puerta labrada de cedro de la iglesia, muy pequeña para tantos siglos de música y de costumbre de la danza. Ahí se detienen por un momento. Los músicos cesan por un momento, y los santiagueros de adelante inclinan la cabeza en silencio. Los niños azotan los chimales en conjunto con la armonía de la flauta y el tambor; hasta atrás está

bailando el Pilatote. Después, todos los santiagueros danzan, se oye el sonido acompañado de los cascabeles, los pies tocan los cuatro puntos cardinales.

Entran bailando a la iglesia. Hay espacio porque las bancas están afuera. Se oyen la flauta y el tambor al interior. Algunos han aprovechado para entrar también, no quieren perder detalle de lo que sucede. La madre joven detiene en la entrada a sus dos hijitos, santiagueritos, y les dice algo mientras los tres están mirando a los grandes que van bailando hacia el altar de la iglesia. Ya entraron todos. El Pilatote se distingue por llevar el machete y el chimal en alto. Adentro se ha quedado el último voluntario cargando una banca, esperando a salir. Los santiagueros ahora bailan frente al altar, se oyen los azotes, los cascabeles, y la arenga en glosolalia, que según dicen, está en náhuatl. Don Chico detiene la música, y los danzantes se inclinan, se arrodillan. Al poco rato, la flauta, a la que se une el tambor, da orden de levantarse, y continúan las arengas, los cascabeles, los azotes...

Después salen, así como llegaron. Los músicos al frente. Se dirigen todos a la casa de la maestra Enriqueta, ministra católica, la madrina de adorno. En el patio están los dos santos, engalanados, sahumados con el incienso, adornos de flores a los pies de los nichos (Véase Fotografía 4). Los santiagueros bailan, y al poco rato se detienen. Algunos aprovechan el descanso y van a ver cómo quedó el adorno este año. Otros llevan una veladora, se arrodillan ante San Juan, se persignan. Hay sillas para los acompañantes. A ratos bailan, a ratos descansa don Chico y toca la banda de viento de El Pozo, con temas rancheros. Ahí está don Pío, con su lanza de madera, permanece de pie ante San Juan por unos instantes. Al poco rato, los santiagueros retoman la faena; una ligera brizna cae en el momento en que ellos danzan. Todos permanecemos en nuestros lugares, cada quien con sus pensamientos.

Después don Chico anuncia la retirada, pues han de venir los del Barrio Chico, y el patio es pequeño para los dos grupos de santiagueros. Nos detenemos en la calle, a un lado de la iglesia. Ahí los voluntarios descansan a San Juan en una mesa que ha preparado la familia de don Gil, el carnicero. Esperamos a que llegue la hora de la misa. Pasan enfrente los del Barrio Chico con su gente. Su tambor suena diferente, lo mismo que la flauta. Por primera vez distingo que los pasos de ellos son diferentes a los que hacen los santiagueros de Barrio Grande: en vez de tocar el suelo en las cuatro direcciones, solamente lo hacen en una. También se dirigen al domicilio de la maestra Enriqueta.

A la señal de que ya viene el otro santo, los dos barrios avanzamos a la iglesia. Los de Barrio Grande ocupamos el lado derecho, al este, por donde sale el sol; los del Barrio Chico, al oeste. Antes de que inicie la misa, los santiagueros danzan, cada uno en el área que le corresponde. Los santiagueros con sus machetes llegan a rozar los lazos que sostienen las lonas, es inevitable. Al terminar la misa, sigue la procesión; San Juan y Barrio Grande van por delante. Las personas se confunden entre la multitud, y nos mezclamos los de un barrio con otro, pero todos seguimos a nuestro santo, apurando el paso, procurando no estorbar a los que vienen detrás cargando al santo de Barrio Chico. La procesión avanza alrededor de las 10 de la noche, por las calles oscuras. Toda la gente camina y don Chico no deja de tocar la flauta, en el son va todo su aliento. El del tambor ha cesado porque tienen que acomodar el instrumento. Solamente se oye el carrizo en la oscuridad, y al poco rato, se incorpora el tambor. Los santiagueros van caminando y la gente los sigue. Todos buscamos el carrizo para seguir a los danzantes y a San Juan. Hemos de llegar al hogar del casero, donde él, su familia, vecinos, amigos y, muy importante, comadres y compadres lo están ayudando. Don Juan Hernández Santillán, el tocayo, está apuradísimo ayudando a colocar al santo en una mesa. Le prenden veladoras, lo sahúman con el *xochijarro*. Una muchacha de vestido amarillo se ha acercado a incensarlo; las mujeres fieles se acercan para agradecerle o encomendarle algún favor. La banda de viento se coloca cerca del santo. Hay una persona de sombrero que al son de la música festiva de la banda, ha decidido bailar; es don Silvino, mi vecino y pariente. Después, empiezan a repartir comida para todos, ha llegado el momento de convivir y de estar con el santo.

La organización de la fiesta patronal tiene una preparación de muchos meses previos. En Barrio Grande, de acuerdo con los danzantes, los ensayos empiezan después del día de la Santa Cruz, es decir, el 3 de mayo. Dicen algunos investigadores que “Estas ceremonias son prueba evidente de un comportamiento colectivo del individuo comprometido con la vida social, con su cotidianidad conformada por su formación religiosa (Partida, 1992, p. 20)”.

Los santiagueros que han de cumplir con su promesa de bailar durante siete años, acuden a los ensayos todos los fines de semana, hasta la víspera de San Juan. El casero que

ha de recibir a San Juan suele anunciarse al acercarse la fecha.¹¹ Para tal efecto, también debe haber alguna persona encargada de arreglar el altar y la imagen del santo. Habitualmente, quienes se encargan de ello son mujeres adultas, casadas y fervientemente católicas, una de cada barrio para su respectivo santo, aunque en este año, 2019, fue una mujer, a la sazón, ministra católica, quien ofreció adornar a los dos santos.¹²

Entre el periodo de los ensayos que deben realizar los danzantes y la fiesta de San Juan, se entrecruza la feria del pueblo, en los días de semana santa. Los santiagueros de ambos barrios reciben la invitación del ayuntamiento para bailar en el auditorio municipal, como parte de los eventos culturales. Se alternan eventos deportivos (torneos de basquetbol y futbol), jaripeo con los eventos de la liturgia católica (como la representación de la Pasión de Cristo). Los dos grupos de santiagueros no participan en el mismo día. A veces los danzantes de Barrio Grande danzan al inicio de la fiesta y concluyen los de Barrio Chico, pero no ocurre siempre de la misma manera.

¹¹ Se propone de entre los fieles católicos, generalmente quien pueda solventar los gastos y atender a la comunidad. También algunos capitanes de los danzantes han sido caseros, y para ello, el grupo de santiagueros ha apoyado en las labores necesarias. En otras comunidades, al casero se le llama mayordomo, pero en Pantepoc no suele llamársele así.

¹² Es importante detenerse a reflexionar sobre el papel de quien adorna a los santos. He observado en mi comunidad la encargada debe ser una mujer que pueda comprar los ornatos y disponer del tiempo para hacerlo, a diferencia de los oficios religiosos totonacos, en los que se buscan mujeres viudas para apoyar en la tarea de hacer tamales y ofrendarlas a las divinidades.

Fotografía 1. Músicos



25 de junio de 2019. Los músicos se reúnen antes de velar al Caballito. La música cumple un papel muy importante, ya que así como reúne a los bailadores y a la gente, también es para patentar la presencia o el momento de la celebración del santo patrón. A la izquierda, el tamborilero, músico sagrado de la ranchería El Aguacate, Pantepec, Puebla; a la derecha, Sr. Francisco Rodríguez, carricero. Domicilio del Sr. Juan Hernández Santillán.

Además, los santiagueros de Barrio Grande acuden a bailar a la comunidad de San Antonio, perteneciente al municipio de Pantepec, el día de celebración del santo. Esto se debe a que el *carricero*, uno de los pocos flautistas que sabe interpretar los sones de la danza, procede de ese pueblo.¹³ Detenerse a reflexionar en los músicos es importante. Al igual que los curanderos, el carricero de los santiagueros también tiene un altar, y esto se debe al carácter sagrado de la música.¹⁴ Los músicos de costumbre, que interpretan los sones de *tapaxuwán*, es decir, los sones alegres de los rituales totonacos, también tienen un altar.

La mayoría de los entrevistados me dijo que solamente vive un flautista conocedor de los sones de la danza, en lo que coinciden muchos habitantes de Barrio Grande. Durante

¹³ El flautista recibe también el nombre de carricero porque la flauta está hecha de carrizo. Algunos danzantes me comentaron su preocupación acerca del único carricero que conoce todos los sones. Esto se debe a que la mayoría de los santiagueros son jóvenes y, debido a que asisten a la escuela, no tienen el tiempo suficiente para ensayar los sones.

¹⁴ Ignoro si el tamborilero también tiene altar, pero es muy probable una respuesta afirmativa, ya que a los instrumentos también se les da de beber.

la procesión en la mañana del 24 de junio, pude ver que el flautista, hombre octogenario, pidió el relevo, y para tal efecto, llamó a un danzante que tocó algunos sones. Tuve la oportunidad de ver en la noche del 23 de junio a algunos danzantes, el casero incluido, que se acercaron al flautista para practicar la música. Además, otro de los danzantes, ya retirado, me dijo que también conoce algunos sones, pero que no había querido participar debido a que también debe pedir permiso en el altar para salir a tocar, y que quienes lo busquen, deben llevarle una veladora y refino¹⁵ (Cristóbal Toribio, entrevista semiestructurada).

Fotografía 2. Procesión



24 de junio de 2019. Los santiagueros acompañan a la imagen de San Juan Bautista, que recorre las principales calles. Ellos van por delante, sigue el santo y luego los músicos de banda.

El testimonio de un santiaguero nos dice lo siguiente: “Como el señor que toca ahí, don Chico, es el que viene de San Antonio, y él no nos cobra, dice «Si les voy a apoyar con la flauta, también quiero que cuando hagan la fiesta de San Antonio también me apoyen allá» (Pío García María, entrevista semiestructurada). La fiesta de San Antonio inicia desde el 12 de junio, de acuerdo con la información del danzante:

¹⁵ Así se le conoce al aguardiente. Su nombre en totonaco es *kuchu*, y tiene un uso muy importante en ceremonias y rituales.

Le bailan [a San Antonio] con sonajas, le tocan con arpa, violín, le ponen su ofrenda, sus cervezas, su aguardiente, sus refrescos, sus tamales [...] Hacen convivio [...] Se organizan antes del día de San Antonio, el 13 de junio [...] buscan chamba ahí con los señores ricos de Mecapalapa; les dan tareas: chapear potreros. Todo el dinero que les pagan lo guardan para su fiesta; para pagar a los músicos de banda, o para comprar sus refrescos, puerquito. Ya si les alcanza, se compran una novillona; si no, puerquito, pollos. La fiesta es desde el 12, 13 de junio, día de San Antonio (Pío García María, entrevista semiestructurada).

La celebración de San Antonio es una fiesta de raigambre totonaca. La música que la acompaña es sagrada, y los sones de costumbre, como también son llamados, aparecen en numerosos mitos como una invención del dios totonaco del Maíz, un dios civilizador.¹⁶ En el fragmento, pues, se describe el costumbre, ritual totonaco en el que la gente baila con sonajas y celebra a las divinidades con la participación de los curanderos.¹⁷ Cuando ya se acercan los días de “la fiesta grande”, los santiagueros deben realizar una serie de rituales. En el domicilio del casero, o del capitán de los danzantes, el 22 de junio deben conseguir las ofrendas que se han de hacer al caballo de los santiagueros. Los danzantes se ocupan de esto. El caballo, según los danzantes, es la representación del Señor Santiago. Así, quien ha de vestirse de este personaje y llevar al caballito blanco de madera, debe realizar ciertos ayunos. Debe llevar un ayuno ritual y carnal de una semana, “no debe dormir con su esposa” (Leopoldo Rodríguez Domínguez, entrevista semiestructurada). Todos los danzantes deben respetar la abstinencia.

Quien realice el papel de Gallinche, hijo del caballito, es decir, del Señor Santiago, como escudero o su ángel protector, debe prender al caballito una veladora, ofrendarle 13

¹⁶ Ichon ha recopilado algunos relatos sobre la música del costumbre: “El niño hace un violín y enseña a su madre cómo hay que tocar en la *costumbre*. También hace un arpa y se pone a tocar y a cantar” (1973: 77).

¹⁷ Es muy interesante la referencia a las sonajas de los sones sacros en muchos relatos orales, que todavía se siguen tocando en los rituales, por ejemplo, en el *Tawilat*. En el maravilloso mito de “Stakuluslan”, hay una parte que describe la música acompañada por las sonajas en el oficio de un ritual. La música en el costumbre tiene como algunas de sus funciones, despertar o encontentar a las divinidades (“Stakuluslan”, 2000: 51).

zacatitos, 13 maicitos y su agua en una cubeta o jicarita (Pío García María, entrevista semiestructurada). Además, todos los santiagueros deben:

[colocarse] sus pañuelos [...] El Pilato tiene su función. Él tiene que arreglar su máscara, arreglar su sombrero, su capote diferente a los demás [Solo llevan capas el Pilato y el Caballito]. El Gallinche es que el que tiene que cortar el zacate del Caballito, tiene que darle su maíz, tiene que ofrendarle, tiene que darle su agua y el Caballo, el que utiliza el caballo, también tiene una función porque tiene que arreglarlo, tiene que arreglarle el crin, tiene que arreglarle su bozal, tiene que arreglarle las orejitas, y otros detallitos que salen ahí (Leopoldo Rodríguez Domínguez, entrevista semiestructurada).

Los números 12 y 13 son elementos sagrados y muy importantes para las creencias totonacas. En las limpias o barridas, rituales que los curanderos totonacos realizan los curanderos para retirar algún mal o enfermedad a quienes acuden a ellos, a los hombres se les pide que efectúen acciones relacionadas con el número 13 (13 brincos, 13 ofrendas, por ejemplo), y a las mujeres, acciones asociadas con el 12 (pedirles 12 panes para ofrendar, 12 saltos). En tal caso, esto podría aludir a la identificación de lo masculino y lo femenino, y es un elemento netamente totonaco. Al respecto, Ichon señaló lo siguiente:

Los números 12 y 13 son sin duda los más cargados de significación. Expresan para el totonaca la dualidad sexual, macho (13) y hembra (12) cuya conjunción representa la plenitud, la perfección: la mayor parte de las divinidades son a la vez macho y hembra. En las ceremonias, 25 y sus múltiples son utilizados constantemente.

Si el número 13 ha asumido entre los nahuas una significación importante, puesto que era “el concepto de una unidad superior (de una especie de semana, de la totalidad de los cielos, etc.)” (Beyer) o “el último de los números empleados en la cuenta de los tiempos, el símbolo de la serie terminada” (J. Soustelle), la idea de darle un contenido sexual y de oponerlo así al número 12 parece propia de los totonacas, “la serie acabada, completa”, representada aquí por 25 y no por 13 (Ichon, 1973, p. 40).

Posteriormente, en los días en que ha de celebrarse la fiesta de patronal de San Juan Bautista, la gente ayuda al casero en las labores que han de contribuir a la celebración. Los santiagueros apoyan en la búsqueda de los enseres que se ocupan para cocer los tamales y el

cerdo, así como conseguir a este animal. También buscan papatlas¹⁸ y totomoxtle¹⁹ para envolver los tamales. A estas actividades se suman los familiares y compadres del casero. De acuerdo con las palabras de uno de los santiagueros, dice que una de las funciones del capitán de los santiagueros es como sigue:

En la fiesta de cada año, yo me he entregado una semana antes del 24 por completo. Visito las casas de aquí de Pantepec, visito para pedir un apoyo, ya sea un puñito de frijol, que quien me regala un poco de chile, un poco de maíz, porque ya en la velada de San Juan Bautista a toda la gente que esté alrededor se le proporciona sus tamales y como es [la fiesta del pueblo] no se les da los tamales en la mano, se les ponen las mesas, se consiguen tablas de cedro. Los vecinos también nos apoyan. La fiesta no es sólo del casero, sino del mundo en general, es del pueblo porque todos le pedimos agua, le pedimos que haya abundancia en las cosechas que mantienen la vida presente. Si no tuviéramos maíz, ¿qué nos daría vida? Siempre hay que tener un puño de maíz en la mesa; si no hay calabaza, pues qué vamos a comer (Jesús Rodríguez Aparicio, entrevista semiestructurada).

Las mujeres cercanas al casero, ya sean familiares, amistades o comadres, se integran a las actividades que se han de hacer, por ejemplo, preparar la masa de maíz para los tamales, hacer y aderezar el mole, cocer la carne de cerdo y res en cazos, atizar el tenamaztle,²⁰ envolver los tamales y esperar a que estén listos. Cuando se prepara el tenamaztle, se reúnen tres piedras para hacer la lumbre. Las mujeres que van a cuidar los tamales, no deben alejarse de su tarea, o de lo contrario, no se cocerán o saldrán pintos. De igual manera, no debe haber disgustos para que la comida se cocine perfectamente. Antes de hacer la lumbre, la mujer que va a encargarse de la cocción de los tamales, debe regar refino alrededor del fuego. Esto recuerda a una celebración en la que participa la comunidad y la celebración de la fiesta

¹⁸ Las papatlas son hojas de menor tamaño que las del plátano. Crecen en abundancia en la región de Pantepec y también sirven para enredar tamales. Existen otras más pequeñas, llamadas en totonaco *xkejehitín* o papatillas en español. Son olorosas y apreciadas por dar a los tamales de tres puntas un sabor especial. En totonaco se le conoce como *chitín*; su nombre científico es *Canna indica*, y en náhuatl se le conoce como *akaxochitl*.

¹⁹ El totomoxtle (*xqam*) es la hoja seca de la mazorca.

²⁰ El tenamaztle se refiere a las tres piedras que se colocan para hacer fuego. Sobre estas se coloca el comal para tortillas o la olla para cocer la comida.

patronal, desde sus preparativos hasta la ejecución de la danza, pareciera ser parte de una macro representación en la que los participantes cumplen con un guion año con año. Por ello:

Los límites entre el teatro y la vida social pasan por la sublimación de los conflictos reales; la comedia dramática es una ceremonia social diferida, suspendida, retenida. El arte dramático sabe que se encuentra al margen de la realidad concreta. Las formas de ceremonia y teatralización se distinguen unas de otras según acentuaciones distintas, decrecientes en la práctica social y crecientes en la estética (Partida, 1992, p. 15).

Así, pues, la danza de santiagueros vendría a ser la sublimación de la comunidad. Lo estético de la danza viene dado por la tragicomedia de las secuencias, por el sufrimiento de los personajes, especialmente de Santiago y Gallinche y por la cómica ejecución de Poncio Pilato, el de la máscara negra de madera. “Sólo como fenómeno estético pueden justificarse eternamente la existencia y el mundo”, ha dicho Nietzsche (2010b, p. 48).

Antaño, recuerda un danzante, alrededor de la década de 1950, se hacía una galera en la casa del capitán, con estructura de madera o tarro, techada de papatlas o zacate. Se conseguían tazas y platos. En la galera, las mujeres se ponían a hacer la masa de maíz en el metate, y ahí mismo se preparaban la comida y bebida. Ahí se velaba la imagen de San Juan Bautista. Como no había luz eléctrica, colocaban candiles de petróleo (Pío García María, entrevista semiestructurada). Actualmente, las mujeres llevan el nixtamal a los molinos que funcionan con electricidad para tener la masa, lo que ahorra mucho tiempo y esfuerzo.

El 22 de junio, los santiagueros de Barrio Grande tienen que ofrendar al caballito. Se dice que deben lazar al espíritu del caballito y traerlo para la ocasión (Jesús Rodríguez Aparicio, entrevista semiestructurada). Para ello, se colocan las ofrendas que se mencionaron arriba, y también dos pollos hervidos, sin desmenuzar y sin especias, con el caldo en blanco. Cabe destacar que existen dos figuras del caballito: una para señores delgados y otra para hombres ventrudos. En el cuarto o casa donde se vela a la imagen del caballito, los músicos interpretan sones con la flauta y el tambor (Véase Fotografía 1). A los instrumentos musicales se les da de comer y de beber, es decir, se les riega refino. Después,

Todos los pilatos²¹ ponen sus cosas encima del Caballito y ya le ofrendan de nuevo: le dan agua, maíz, otra vez el zacate. Antes, cuando empiezas a ensayar, el último día del ensayo, viene un rezandero, y ya se lleva los dos pollos (Carlos H. Rodríguez, entrevista semiestructurada).

El curandero reza, y cada integrante de la danza debe pasar a sahumar al caballo con incienso en un *xochijarro*,²² además de regar aguardiente en las cuatro esquinas donde se encuentra. El caballito trae la energía de los objetos sagrados, y cuando termina la danza, nuevamente tienen que hacer ofrendas de agradecimiento, y para que se lleve a descansar los sones, las energías, para poder regresar con bríos al año siguiente. En la velación que hacen los santiagueros, ellos se ponen a relatar anécdotas de los danzantes viejos, cómo se realizaba la fiesta de San Juan en décadas pasadas y qué es lo que ocurre si no se hacen los rituales debidamente. Sobre los rezos, se dice lo siguiente:

[A] todo se le reza, ¿por qué? Nosotros nos han platicado los viejanos de hace tiempo, por decir, voy a empezar con el Caballo. El Caballo, se supone que cuando se le reza, se hace el ritual, se le ofrenda, el Caballo cobra vida. Entonces el Pilato es lo mismo, tienes que rezarle y tienes que cumplirle porque, bueno, versiones de hace años, el Pilato es parte del trabajo que se hace ahí, y entonces tiene su función, que, si no le cumples, pues también la máscara se te revela, ¿por qué? Porque se le reza, se le ofrenda también junto con el Caballo. Así está (Leopoldo Rodríguez Domínguez, entrevista semiestructurada).

Igualmente, se dice que no debe haber disgustos entre los danzantes ni en la familia del casero. Además, todos los actos y ofrendas al caballo han de hacerse con el mayor respeto y solemnidad. Insisten en que la danza no es un juego, y que los instrumentos musicales, la máscara negra del Pilato y el caballito pueden tomar vida. La música de la danza es sagrada, y si alguno de los danzantes comete sacrilegio, el son de la flauta puede hechizarlo o perseguirlo:

²¹ Este es otro nombre de los santiagueros.

²² Sahuñador o incensario de barro.

Si la remedas, la flauta, ahora sí con chiflidos, así, no te deja. Tienes ese sonido de la flauta en tu mente cada que te duermes. Igual, lo que es el tambor. Haz de cuenta, como en los ensayos, estás arremede y arremede eso, te sigue el sonido, y lo estás escuche y escuche cómo suena. A mí así me ha pasado. A veces escucho la flauta y el tambor, y me da cosa por ir a ensayar. Y cuando llego ahí donde hacemos los ensayos, no hay nadie (Jonathan Díaz Francisco, entrevista semiestructurada).

El caballito es tratado con el mayor respeto posible. Se pinta de blanco su cuerpo y de rojo la gamarrita²³ (Pío García María, entrevista semiestructurada). Si accidentalmente se deja caer, es motivo de disgusto para los capitanes de los santiagueros, así como augurio de que algo puede salir mal. Los santiagueros, y en mayor o menor medida la gente del pueblo, cuentan un suceso acaecido años atrás:

Nosotros los santiagueros ofrendamos al caballo antes de y después de bailar. Y según, ellos anteriormente pues no le hicieron eso al caballito. Y como volvemos a decir, todo el caballo cobra vida, pues según, lo que ellos platicaban que al caballo no le ofrendaron, lo dejaron como cualquier madera, vamos a decir. Pues sí, porque es una madera. Pero también esos señores cometieron un error porque se pusieron a tomar y no le hicieron caso. No le ofrendaron, no le rezaron. Entonces el caballo sí se molestó. Y cuando ellos despertaron de una buena cruda, ya no estaba el caballo. Se fue. Eso es lo que ellos comentaban como una historia de parte de la danza.

Y hay un camino que va para Mecapalapa. Ya es “camino viejo”, le decimos, aquí por la Cruz. Estaba [más adelante, por el mirador] un deshuesadero de caballos que morían y allá los tiraban, y según en esa parte, ahí lo fueron a encontrar. Cuando lo encontraron, tuvieron que rezarle, ofrendarle, encontentar al caballito para que volviera a regresar. Y solamente así lo trajeron de vuelta otra vez aquí a Pantepec.

Lo reconocieron porque era un caballo blanco. Andaba caminando como un caballo normal. Pero ya cuando le rezaron, volvió a lo que es el caballo de madera. Pero con eso lo

²³ Diminutivo de gamarra: Correa de poco más de un metro de longitud que, partiendo de la cincha, pasa por entre los brazos del caballo, se asegura en el pretal de la silla y llega a la muserola, donde se afianza. Se ha usado para afirmar la cabeza del caballo e impedir que este despape o picotear (RAE).

encontentaron porque le tuvieron que rezar nuevamente. Le hablaron, porque le tienen que hablar, y ahí tiene que ser un rezandero que hace todo eso.

Esto es lo que decían, esto es lo que comentaban los más viejanos. Y pues ellos ahorita ya fallecieron, que en paz descansen. Es la palabra de los más viejos (Leopoldo Rodríguez Domínguez, entrevista semiestructurada).

Todos los danzantes, los músicos y el curandero deben estar en presencia del caballito sagrado. Ningún integrante debe alejarse. En caso contrario, el caballito mostrará su disgusto cayéndose del lugar en el que lo estén velando, o bien, lanzando truenos ensordecedores. Esto también sucede si algún danzante se va a su casa (Luis Toribio Francisco, entrevista semiestructurada). Sobre el disgusto del caballo, se cuenta que:

Me acuerdo una vez, estaba yo chamaco [...] todos estaban durmiendo. Por allá, el caballo; ahí tenía sus veladoras, tenía su ofrenda que le dejan. Y eran como las 11 o 12 de la noche... ¡Se cayó solito! Sin que nadie lo estuviera moviendo. ¡Para las patitas el caballo! ¡Se cayó solito! Y entonces, pues, ahora sí que se espantaron [los santiagueros], prendieron el jarro, el ahumador. Ya el capitán le empezó a hablar. Lo levantó, pero se cayó solito. Nadie lo movió. Ningún perro, bueno, sí había perros [...] pero estaban afuera, afuera de la casita. Tiene como veinte años, más o menos. Por ahí así. Yo creo que [el caballito se cayó porque] estaba inconforme, o no sé. Se enoja, como le estaba diciendo a un chamaco, principalmente los que tienen señora, pues no se van a dormir con su señora, ahí se quedan. Tienen que quedarse ahí, velando, o que se vayan a sus casas, pero no se duermen con la señora hasta que se termine la danza (Pío García María, entrevista semiestructurada).

Ha sucedido también que, si dejan solo al caballito o a la imagen de San Juan, pueden caer truenos muy fuertes. Pasado esto, en la tarde del 23 de junio, los santiagueros y la gente acuden a la casa de la persona que ha arreglado a la imagen del santo. Los santiagueros salen del lugar donde se ha velado al caballito y se le ha ofrendado. Se van a la iglesia y danzan al interior. Después salen y se van a la casa donde se ha adornada a San Juan. Ya en la noche, se hace la misa. A San Juan Bautista se le coloca un collar en la que figuran las pahuas, su fruta consagrada, además de chiles, calabazas y mazorcas de maíz (Véase Fotografía 3). Esto

da cuenta del “sistema de ofrendas que todo ritual mágico o religioso requiere (Partida, 1992, p. 20)”. En años anteriores, se le ha visto cubierto con el quexquemilt totonaco. El altar suele tener diversos motivos.

Fotografía 3. Detalle de la decoración de San Juan Bautista en su altar



Fiesta patronal de 2015. Como puede observarse, un collar de chiles y pahuas adorna a la imagen de bulto. Igualmente porta un morral y pañuelo nuevos. La pahua, que precisamente se madura en junio, es una especie de aguacatácea, fruta consagrada al santo. Imagen de Obed Hernández.

Al terminar, las dos estatuas de los santos de cada barrio, es decir, de San Juan y de San Pedro, se llevan en procesión por las principales calles de Pantepec. Posteriormente, se llevan al hogar del casero que atenderá a los fieles. Allí danzan los santiagueros. En Barrio Grande, la música de la flauta y el tambor es el contrapunto de la banda de viento; el compás de los sones de los santiagueros es de 2/4, mientras que la banda de viento toca andantes, también de 2/4, de tema guadalupano y de cantos de la iglesia. El capitán de los santiagueros ofrece primero a San Juan atole agrio de maíz negro, y posteriormente, los ayudantes lo reparten a los asistentes. Se le ofrenda también caldo de res en blanco, es decir, sin condimentos, y tamales de puerco.

Fotografía 4. Patio de madrina de adornos



23 de junio de 2019. Los santiagueros danzan en el patio de la madrina de adorno, frente al altar de San Juan Bautista (azul). Domicilio de Juana Enriqueta Soto Lobato.

La fiesta en honor a San Juan Bautista se hace para pedir la lluvia y así obtener buenas cosechas, pero también para que el agua beneficie a lo que crece sobre la tierra. El pueblo participa en toda la fiesta, pues así lo dicen los testimonios de los danzantes:

Nosotros como danzantes participamos al bailar, y la gente que nos rodea, tanto como los pueblos vecinos, ellos nos acompañan en estar presentes, así llueve, así truene, pero ellos también vienen a visitar a su santo, a pedirle por sus cosechas. Muchos campesinos siembran su frijol, su calabaza, su maíz, muchas cosas. El ganadero dice: «Yo le vengo a pedir [a San Juan] que me eche poquita agua porque mi ganado no tiene». Otras cosas, «No, pues por si cae un rayo que no vaya a caer, por ejemplo, en mi casa o en mi potrero» (Jesús Rodríguez, entrevista semiestructurada).

El pueblo se encuentra alegre: las personas se unen a la fiesta y bailan al ritmo de la música de viento, ya sea individualmente o en torno a la imagen del santo patrón; mientras que los santiagueros danzan al son del carrizo y del tambor. Los hombres y las mujeres,

familiares y amistades del casero, empiezan a repartir tamales y atole a todos los asistentes. Las personas se acercan y prenden veladoras con devoción al santo. De acuerdo con Ichon, San Juan Bautista es el revestimiento cristiano del dios totonaco del Trueno (1973, p. 394), conocido como *Aktsini'* en la lengua de mi comunidad. Es importante advertirlo, ya que la gente sigue asociando a nuestro santo con la lluvia, los rayos y los truenos:

Aktsini' es el que se encarga de repartir los truenos pa'allá y pa'acá. Como cuando dicen «Ábrele la llave para que caiga el agua» porque es el que avisa primero. Cuando da el primer tronido, por acá (señala al Este), «Échales un cohete por allá, para avisarles que ahí va el agua. Échales otro para acá». Dos, tres veces que va a tronar y se vino el agua. Si uno está trabajando en su milpa, o lo que esté haciendo, entonces ya dice uno, una vez que se escuchó el trueno, hay que empezar a levantar las cosas para empezar a agarrar camino, porque si se espera a que dé el segundo, el tercer trueno, ya es para que nos agarre el aguacero. Es el que mandan a repartir los truenos cuando empieza a caer el agua. *Aktsini'* es el que da el aviso (Luis Toribio, entrevista semiestructurada).

Durante la fiesta, en la noche del 23 de junio, son constantes los lanzamientos de pirotecnia, de cohetes. En los relatos de los danzantes, se dice que San Juanito, como se conoce afectivamente, está echando cohetes porque está contento:

Me platicaban que ya cuando empezaba a caer el agua, luego empezaba a tronar. Luego decían «¡San Juanito ya está contento, está echando cohetes! ¡Ya le dio gusto, ya nos está echando el agua!» Unos, desde antes de la fiesta, ya habían sembrado. O si ha hecho mucho calor, en abril, mayo, no ha llovido, ya dicen «A San Juanito ya le dio gusto, ya está echando el agua, ya está echando los cohetes». Ahora sí, ya pasando la fiesta, ya llovió, ya nos vamos a ir a sembrar. Contentos, con gusto, ya vamos a ir a sembrar. La semillita ya va a nacer rápido. Es lo que platicaban los señores más grandes. Y como digo, bailábamos hasta el 29 de junio (Luis Toribio, entrevista semiestructurada).

Como mencioné con anterioridad, en el pueblo hay dos santos: uno en Barrio Grande —San Juan—, y otro en Barrio Chico —San Pedro—. En las procesiones, San Juan va por delante, y le sigue la figura de San Pedro, de la misma manera en que sus fechas están ordenadas en el calendario. En la iglesia, cuando no es la fiesta del pueblo, San Juan está al Este, del lado de Barrio Grande, y San Pedro al Oeste, del lado de Barrio Chico. Según numerosos relatos, a San Juan nunca le dicen cuándo es su santo, es decir, su fiesta de cumpleaños. Si él llegara a saber, haría su fiesta y entonces sería el diluvio (José Juan Mariano, entrevista informal). La sucesión de los festejos de ambos santos también la evocan los relatos de los danzantes, quienes resguardan muchos relatos asociados con estas fechas especiales:

San Juanito era su amigo San Pedro porque el 29 es su día de San Pedro. Decían que entre los dos se platicaban, que estaban tomando:

—¡Ya viene mi fiesta, te voy a invitar a mi fiesta!

—Ah, bueno, ¿y cuándo va a ser?

—Mi fiesta va a ser el 24 de junio.

Y el otro dice:

—¡Uh! Yo no sé cuándo es mi fiesta. Creo que yo antes.

—Mi fiesta es el 24.

Y ahí se contradecían:

—Yo voy a hacer mi fiesta primero.

—No, yo soy primero.

Y luego:

—No, tu fiesta ya pasó.

Nunca le decían cuándo era su fiesta. Por último, le dijeron:

—Va a ser tu fiesta después de la mía. La vamos a hacer el 29 de junio.

Ya por eso según se le quedó su fiesta hasta el 29 de junio a San Pedro. Le quitaron su día; decía que era el 24. Por eso hacen su fiesta primero a San Juan. Que dice: «¡Yo voy a matar vaca, voy a matar puerco, voy a hacer tamales!». Y al otro, a San Pedro, ya lo dejaban hasta el último (Luis Toribio, entrevista semiestructurada).

A partir del 23 de junio, y en los días siguientes, los santiagueros realizan la danza. La mayoría de los miembros insiste en que años atrás celebraban a San Juan hasta el 29, cuando el otro grupo de santiagueros le tenía que bailar a San Pedro. Podían bailar porque los apoyaban señores grandes, pero actualmente, los integrantes tienen otras ocupaciones. Además, se animan muchos niños y jóvenes a participar en la danza, pero ellos tienen que ir a la escuela y no pueden bailar todos los días porque se cansan, no aguantan (Pío García María, entrevista semiestructurada).

La larga ejecución de la danza, de alrededor de una semana, es otro indicio que hace suponer en una escenificación totonaca revestida por el teatro de evangelización. Al respecto, Partida (1992) habla de ceremonias que duraban no solamente un día: “Los evangelizadores franciscanos se encontraron con una compleja religión politeísta que veía la vida cotidiana de los antiguos habitantes, traducido en ceremonias y rituales desde la madrugada al anochecer de todos los días del año (p. 13)”.

Fotografía 5. Celebración de la fiesta en la víspera del día de San Juan Bautista



23 de junio de 2019. El casero de este año y su familia, se encargan de atender al santo y a los asistentes. El casero y su hija colocan el incensario y sahúman el altar. Domicilio del Sr. Juan Hernández Santillán, casero.

Ambos grupos de santiagueros empiezan bailando juntos, el 24 de junio. Sin embargo, los de Barrio Chico tienen la opción de pausar la danza en los días previos al 29 de junio, pues ellos hacen su aparición en el día de San Pedro. Los santiagueros de Barrio Grande comentan la petición del agua que hacen a San Juan:

Nosotros, los machetes los topamos, pero si están los truenos, están los relámpagos, está la lluvia, la gente dice: «No, pues mejor no vamos». Pero nosotros, por medio de la danza, y también por medio del curandero, nos encomendamos y le decimos: «No nomás le pidas por nosotros los 24 o 26 que somos. Pídele [a San Juan] por todo el pueblo en general porque nosotros no somos el mundo entero: es de él». Él sabe qué hace y qué no hace. Nosotros estamos aquí en Pantepec. Puedo decir que la cosecha nomás la manejo yo, pero en otros poblados, en otros estados, también trabajan en el campo, en la ganadería. Todos esos recursos que están en pie, todos te piden el agua, porque es el único Dios de Agua. A él le pide uno mucha agua, que la haya en abundancia en las cosechas (Jesús Rodríguez, entrevista semiestructurada).

A continuación, menciono el contexto de la danza de santiagueros. En la sección correspondiente al análisis profundizaré la constitución del grupo.

El contexto de la danza de santiagueros

La danza de santiagueros es una tradición identitaria que no solamente se presenta en el municipio de Pantepec, sino también en la región e incluso en otras latitudes del país. Sin embargo, que la danza se siga bailando actualmente en muchas zonas, no quiere decir que sea la misma; la prueba de ello es la coexistencia de dos grupos de santiagueros en la comunidad, uno por cada barrio, mismos que hasta hace unas décadas constituían la totalidad del pueblo. Las danzas se diferencian por los pasos, por la música²⁴ y por el discurso identitario; algunas características que destacan son el uso de machetes, los pasos y su tono melancólico y guerrero.

²⁴ Estos elementos de la danza los describiré con mayor detalle en el apartado correspondiente al análisis.

He mencionado que la danza es tradicional debido a que se enmarca dentro de la fiesta de San Juan Bautista. Ésta se realiza año con año, y la danza puede aparecer tanto en esa festividad, de carácter religiosos, como en otros eventos, sean estos religiosos o no. Tanto la danza como la fiesta patronal conllevan rituales; de acuerdo con Giddens,

Las características definitorias de la tradición son el ritual y la repetición. Las tradiciones son siempre propiedades de grupos, comunidades o colectividades. Los individuos pueden seguir tradiciones o costumbres, pero las tradiciones no son una cualidad del comportamiento individual en el sentido en el que lo son los hábitos (2007, p. 21).

Ritual y repetición están presentes tanto en la danza como en la celebración de San Juan, que se realizan año con año. Ahora bien, para dar una aproximación a esta danza, dada la historia que se representa, puedo indicar que es dramática, pues en su trama se representan tres momentos históricos vinculados con la tradición española y las creencias judeocristianas:

Asistimos, pues, a la fusión de tres tradiciones históricas, al menos: la Pasión de Cristo, perseguido por los romanos (o por los judíos), bajo las órdenes de Poncio Pilatos; las luchas de la Reconquista entre moros y españoles, bajo el estandarte de Santo Santiago; en fin, la Conquista de México, indicada aquí discretamente por la presencia de Gallinche, que personifica a la Malinche, compañera e intérprete de Cortés (Ichon, 1973, p. 401).²⁵

Además, debido a que existen personajes principales como el Caballito o Santiago y Gallinche, puedo deducir que también forma parte del teatro de evangelización. Este se concibe como la adaptación a las danzas y representaciones teatrales prehispánicas de las creencias judeocristianas, vertidas en el teatro, para evangelizar a los pueblos conquistados de la Nueva España.

En la danza de santiagueros de Pantepec, Puebla, subyacen junto con el teatro de evangelización, las creencias totonacas en torno al culto al trueno, puesto que se trata de una danza de la lluvia; por ello, la relación simbólica que mantiene con el Dios del Trueno y con el mito de Tajín será mi foco de atención en el capítulo del análisis. La danza de santiagueros se relaciona de igual manera con el culto al Trueno, con el *tapún* de la comunidad,²⁶ prenda

²⁵ Sobre la complejidad de la trama argumentativa de la danza, que Ichon advirtió, lo explicaré adelante.

²⁶ *Tapún* o *kexkén* es el nombre de la prenda típica *quexquemil*, también escrito *quechquemil*.

identitaria a modo de códice en la que se integran los relatos orales del pueblo totonaco, los cultos que todavía se practican y con las petrografías de la ciudad sagrada de El Tajín.

En el pueblo se sabe que cuando los santiagueros bailan, la comunidad se une. La danza sirve para integrar a la comunidad porque hay participación de diferentes maneras; las señoras hacen tamales, atole agrio de maíz negro que se ofrenda a San Juan, santo patrono de Pantepec (Pío García María, entrevista semiestructurada). Los señores participan de manera voluntaria en actividades como conseguir insumos, la leña o preparar los cazos para cocinar los alimentos. No obstante, el contraste lo ofrece otro testimonio: “Antes se hacía los festejos, el convivio a partir de lo que la gente daba, pero se ha ido perdiendo” (Jesús Rodríguez Aparicio, entrevista semiestructurada). La gente ya no quiere colaborar como en años pasados, debido a la fragmentación social que han propiciado los partidos políticos y las religiones protestantes.

Los danzantes y las personas de Pantepec saben que el tambor los convoca. Muchas personas comentan que, en mayo, cuando los santiagueros empiezan a ensayar, saben que se aproxima el día del santo patrono, pues oyen que ya está sonando el tambor, y ya se oye la flauta a lo lejos: “Cuando escuchamos el tambor, nosotros ya sabemos que viene San Juan, ya va a llover” (Pío García María, entrevista semiestructurada).

Sin embargo, no hay un consenso respecto al origen de la danza, aunque existe el comentario según el cual “la danza la trajo acá a Pantepec una señora de Huauchinango”. Esta observación es interesante; su contenido podría entenderse si lo atendemos de manera no literal, sino metafórica. Huauchinango es uno de los núcleos urbanos más importantes de la Sierra Norte de Puebla. Además de ser en la actualidad cabecera de distrito, y de dar su nombre a la región socioeconómica antes mencionada, su notoriedad ha sido importante desde la Colonia, e incluso desde la época prehispánica. Es muy probable que estas ventajas las hayan aprovechado los evangelizadores para difundir el catolicismo, mediante el teatro de evangelización, por ejemplo.

Para los santiagueros, la danza representa el enfrentamiento entre Poncio Pilato y el Señor Santiago por la posesión de un caballo. Santiago era el criado de Pilato; en una ocasión, éste lo envió a que le diera de beber a su caballo negro en el pozo, pero al llegar al lugar, el caballo no quería beber. Entonces, harto por el comportamiento del animalito, Santiago

agarró la cabeza del caballo y la metió en la cubeta a la fuerza. Esto provocó que el caballo negro empezara a cambiar de color al contacto con el agua, “se volvió blanco”, en palabras de un danzante:

...pues quedó manchado, quedó blanco. “¡Y ahora! ¿Qué hice?”, dice [Santiago]. “Pues a ver qué pasa”. Y que saca más agua, y que se la empieza a arrojar, y así es como lo transformó, quedó completamente blanco. Y ese caballo era del presidente Poncio Pilato. Entonces ya de que lo transformó dijo “Falta que no me hayan visto”. Empezó a investigar por donde había llegado, pero no había nadie, pero al momento de voltearse al lado de arriba del pozo, ahí estaba un niño sentado, y ya le dice:

—Oye, niño, ¿viste todo lo que hice?

—Sí, vi todo.

—Mira, ven.

—Bueno—. Se viene el chamaco.

—Mira, ¿tú viste cómo hice al caballo?

—Sí, yo vi todo.

—No vayas a decir nada, este caballo es de nosotros. Cuando tú lo necesites, te lo llevas, lo vamos a cuidar entre los dos.

—Bueno, sí.

—Entonces vámonos.

Y agarra el Señor Santiago y se monta, lo echan atrás al anca al niño y arrancan, agarraron camino.

Llegan al pueblo y pasan enfrente del palacio, y como el señor presidente conocía muy bien los pasos del caballo, vio al caballo y luego se imaginó que era su caballo. Que se asoma a la ventana y vio que iba el Señor Santiago por allá. Los pasos eran los mismos de su caballo, pero el color ya no era. Entonces le dijo a su soldado:

—Sabes qué, ¿no es el Señor Santiago el que va por allá?

—Sí—, dice.

—A ver, háblale.

Y se van los soldados, lo van a alcanzar al Señor Santiago. Luego le dicen:

—Te habla el señor presidente.

—¡Ah!, díganle que ahorita voy.

Se fue y dio la vuelta y ya llegó por otro lado. Se para enfrente del palacio; empezó a mover al caballo así (hace señales con la mano para indicar que acicaló al caballo). Sale el señor presidente y dice:

—Oye, Señor Santiago, ¿y mi caballo?

—¿Tu caballo? No sé.

—¿Cómo? ¿No te lo llevaste?

—No, este caballo es mío, ¿verdad que sí? —le dijo a su testigo.

—Sí, ese caballo es de nosotros.

—¿Pero y mi caballo?

—No sé, tu caballo no sé. El que traigo es el mío, pregúntale al niño.

—¿Dónde agarraron el caballo?

—El caballo es de nosotros.

Entonces el presidente ordena a sus soldados: “¡Agárrenlo!” Entonces saca la espada el Señor Santiago y empieza a darse con los soldados.

A partir de esa historia, la inteligencia que tuvo aquí la gente, de ahí la empezó a reproducir, de ahí salió la danza. Ya le fueron estudiando cómo fueron reformando los toques, lo que es la flauta, de cada soldado, y así es como se formó [la danza] porque el lado del capitán atacante, que pertenece a Poncio Pilato, son doce [soldados]; trece con todo el presidente porque él es el que va arreando, y el lado del Caballo, ahí son diez [soldados], doce con todo Caballo y Gallinche. En total son veinticinco [integrantes]. El Pilato es el patrón y al Caballo se le pegaron otros [soldados] para defenderlo también porque eran allegados de ellos [del Gallinche y del Caballo, es decir, Santiago].

Y así es como fueron haciendo la tradición de los santiagueros. Y buscaron qué le correspondía a cada uno de los soldados, el toque, porque después de que ya se empezó a reproducir esa historia, ya comenzaron a estudiar cómo sería el toque de cada soldado. Cada danzante debe conocer su son para saber cómo va y cómo llevarlo porque la flauta te va indicando cómo va a actuar con rigor. Cada soldado va subiendo su mando. Así se fue construyendo esto. Por eso Santiago y su testigo son perseguidos siempre. Toda la noche son atacados (Cristóbal Toribio, entrevista semiestructurada).

El enfrentamiento que se recrea en este relato habla del carácter bélico de la danza. Sin embargo, la danza adquiere distintas significaciones según el espacio en el que se represente. Es solemne cuando los santiagueros danzan frente al atrio de la iglesia, en las

procesiones y durante la víspera de San Juan, pero cambia cuando la danza se desenvuelve ante los habitantes del pueblo, quienes se sientan cómodamente alrededor del lugar en donde bailan. Los integrantes saben que manipulan un arma blanca, y por eso reiteran que deben bailar con fe y devoción para que no haya accidentes entre ellos ni en los que están alrededor:

Nosotros usamos el machete, un arma muy peligrosa para los ojos, que estamos topando [hace señales con la mano] y nos llega a caer luego, a veces en los ojos. Pero si tú estás entrado en la danza con fe, no pasa nada. A mí me surgió, hace como cuatro años, que me llegó a entrar una esquirla en el ojo. La gente por el momento se espanta porque te ven derramar un poco de sangre, te ven que ya estás tirado o desmayado por motivo de los calores (Jesús Rodríguez, entrevista semiestructurada).

En estos momentos, la danza adquiere características muy aguerridas, a tal grado que los machetes salen volando. Además, con los movimientos violentos y feroces de los ejecutantes, especialmente en la “Guerra de cuatro” y “Quite de Gallinche”, las personas que están sentadas, viendo lo que en esos momentos es un espectáculo, corren inmediatamente con sus sillas y banquitos, más con gracia que atemorizados. A continuación, voy a describir los bloques de la danza.

Velación del caballo y antecedentes de la danza

Al caballito se le hacen ofrendas un día antes de la víspera de San Juan Bautista; suele ser el 22 de junio. Los danzantes se reúnen y los dos músicos interpretan sones. Para tal efecto, el capitán busca a un curandero “para que le rece al caballito, para que le hable y todo salga bien, que no haya contratiempos ni accidentes, para que no se corten muy feo los bailadores (Entrevista a Luis Toribio)”. El caballito de madera lo guarda un capitán retirado, el Sr. Pedro Francisco. Lo llevan para su velación a casa de quien se encarga de organizar la fiesta, es decir, el casero. En la noche, después de las 7, los danzantes se quedan a velar, ingieren bebidas alcohólicas y relatan anécdotas e historias.

El ritual consiste en ponerle la ofrenda de la que se habló arriba; también los danzantes le colocan encima al caballo los trajes, los cascabeles, los chimaes y los machetes. El significado que se atribuye a esta práctica es que el caballito ha de cargar con todos los objetos que se emplean en la danza. Jesús Aparicio comentó que “se tiene que lazar el caballo hasta donde anda, y hay que traerlo para acá, porque después de que se termina la fiesta y toda la danza, el caballito se tiene que ir a descansar. Entonces se vela para traerlo acá, se le llama y se le ofrenda para que no esté disgustado” (Véase Fotografía 6).

Fotografía 6. Velación del Caballito



22 de junio de 2019. Encima del caballito se colocan los machetes (sobresalen los pomos de color naranja), los chimaes, y el sombrero y la máscara negra de Pilato; también le colocan las bolsas con los trajes. Debajo de su soporte se encuentran veladoras, refresco, cerveza y la ofrenda, que consiste en los dos platos de pollo. Se aprecia el tambor, pero no se distingue el zacate que se le ha colocado. Hay dos caballitos, “uno para señor flaco y otro para señor gordo” (José Luis Díaz). Domicilio del Sr. Juan Hernández Santillán.

Al día siguiente, 23 de junio, los danzantes salen de casa del capitán, en donde se han puesto el vestuario. En otras ocasiones, ensayaban en casa del Sr. Pedro Francisco, el viejo capitán de los santiagueros. Ahí guardan al Caballito, el tambor y los trajes. Por ello los santiagueros se reúnen en su domicilio. Por espacio de diez minutos bailan formando un

círculo. Esta coreografía conforma el motivo recurrente de la danza, es la que más se observa (Fotografía 7). De igual manera, estas evoluciones bailadas evocan los combates entre las dos columnas contrarias. También existen otras referencias dramáticas del combate, como la que muestra en la Fotografía 8.

Fotografía 7. Baile en círculo



20 de abril de 2020. En la presentación de los santiagueros en Semana Santa, los danzantes se reunieron en casa del Sr. Pedro Francisco, y bailaron en su patio.

Stresser Pean (2011, p. 307), quien comenta acerca de la procedencia hispánica de la danza de moros y cristianos, indica lo siguiente:

[al presenciar por primera vez las danzas, los indígenas] debieron de tener la tentación de practicarlas ellos mismos. Para ello, ciertamente, fueron animados y guiados por los misioneros, quienes añadieron elementos de carácter edificante y aseguraron cierta difusión. Los mismos indios, habiendo adoptado estas representaciones populares, las presentaban en las plazas o atrios de sus pueblos, durante algunas fiestas [...] Éstas perdieron poco a poco gran parte de su carácter original y su aspecto guerrero se redujo la mayoría de las veces en

provecho de danzas sencillas. Pero esta especie de evolución no fue general y las escenas de combate pudieron mantenerse o reaparecer en algunos lugares.

En esta vasta región, que va desde la Sierra Norte de Puebla hasta el Golfo de México, el recuerdo de las guerras medievales de España dio origen a danzas indígenas diversas, pero relacionadas entre sí, que han coexistido mucho tiempo y coexisten todavía en algunos lugares. Una, que conserva el nombre de Danza de Moros y Cristianos, tiene un aspecto arcaico en donde los combates se evocan solamente por evoluciones bailadas. Otra, llamada Danza de Santiagueros, al contrario, dio prioridad a las escenas dramáticas de batalla.

El antropólogo francés, otra referencia obligada, muestra muchos juicios de valor acerca de nuestras danzas tan solo en este pequeño. Para él quedan reducidas a danzas sencillas, pero no pudo identificar las complejidades que adquirieron gracias a los rituales de las zonas en las que se afincaron, y que precisamente este estudio tiene por objeto identificar. Pero este antropólogo, bastante eurocentrista, solo justificable su mirada por su producción acaecida en el siglo pasado, no puede ver sino escenificaciones en donde predomina lo arcaico y lo sencillo.

El problema es que los investigadores como el que cito únicamente ven el aspecto folklórico y espectacular de la danza, y no tienen nuestras perspectivas como integrantes de la comunidad, pues estas manifestaciones son profundas para nuestro pensamiento. Además, este señor ignoró lo que con mucha frecuencia están diciendo sus colegas, que los evangelizadores no pudieron erradicar el complejo pensamiento con el que se encontraron y no pudieron mas que adaptar y dejar hacerlo a los habitantes (Partida, 1992). Por lo tanto, esas danzas no tienen nada de sencillo, sino se volvieron sumamente complejas. Todo eso demuestra que el pensamiento mesoamericano sigue vivo en la memoria y hacer de los habitantes, danzantes, curanderos. Por eso es necesario que nosotros mismos, los integrantes de la comunidad, nos interesemos en realizar estudios acerca de nuestros temas.

Fotografía 8. Los santiagueros danzan en las calles



20 de abril de 2020. De camino al auditorio, los santiagueros ejecutan en muchas ocasiones este episodio.

Volviendo a la fecha de San Juan, los santiagueros acuden al hogar del casero y esperan a que llegue la banda de viento y a que se congreguen los fieles. Antes de iniciar la danza, el capitán riega refino en el lugar donde van a bailar, en las cuatro esquinas. Una vez que esto se ha logrado, los santiagueros van a la casa de la señora que ha adornado las imágenes de bulto. Los cohetes anuncian la salida del hogar del casero. En este año, 2019, una señora se ofreció a adornar los dos santos, el de Barrio Grande y el de Barrio Chico. Los santiagueros de Barrio Grande bailaron frente al altar de San Juan Bautista, en el patio. En ese hogar, la señora ya tenía adornados los santos en sus altares. Le prendió una veladora a cada uno y les ofrendó tamales y atole agrio. Algunos devotos también le encendieron veladoras.

La gente también acudió a presenciar este evento. En la tarde, cuando se llevó a cabo este acompañamiento, cayó una brizna ligera. Después de bailar por aproximadamente una hora, los santiagueros de Barrio Grande, al llamado del carricero, se dirigieron hacia la explanada principal de Pantepec. Allí se mantuvieron danzando y esperaron a que llegara el

momento de la misa. Mientras ellos bailaban, pasaron enfrente los santiagueros de Barrio Chico, pues también se dirigían a la casa de la señora que adornó a su santo.

Llegada la hora de la misa, los danzantes de Barrio Grande se mantuvieron bailando con rumbo al Este, lugar hacia donde se ubica su localidad; hacia el Oeste se encontraban danzando los santiagueros de Barrio Chico. Así transcurrió la misa, con ambos grupos de santiagueros danzando a los lados. Para esto, se acondiciona el atrio de la iglesia y la misa se realizó afuera. Al terminar, la gente llevó a los santos en procesión, en la noche. Al frente van los santiagueros de Barrio Grande, continúa la banda de viento y después la imagen de San Juan Bautista, y los feligreses de ese barrio; después, en el mismo orden, todo el grupo de Barrio Chico.

Cada comparsa de santiagueros conduce al santo a la casa del casero. Ahí empieza la fiesta, y los santiagueros han de permanecer danzando toda la noche. Alterna con ellos la banda de viento. En ese momento, los fieles de ese barrio acuden al santo para hacerle peticiones, agradecer por estar en ese día conviviendo con él y festejándolo. La familia del casero empieza a sahumar al santo con incienso. El casero se encarga de repartir la comida, junto con sus ayudantes, que suelen ser conocidos o compadres. Previamente ya se ha atendido al santo, antes que toda la gente. Los organizadores reparten tamales, atole y cerveza. La gente está presente y acompaña al santo, convive y platica con sus vecinos.

La procesión del 24 de junio

El 24 de junio, aproximadamente a las 10 de la mañana, los santiagueros acudieron a la entrada de Pantepec a esperar al obispo (Véase Fotografía 2). Anteriormente, esto no se hacía, pero empezó a realizarse por sugerencia de algún fiel. En la entrada del pueblo, en la colonia Guadalupe, se dan cita los que se van a hacer su primera comunión, sus padres y sus padrinos. Ahí llega la gente a esperar también, llegan los santiagueros, llega la banda de viento. Hace mucho calor, pero hay que esperar. Después de un rato, hace su aparición el obispo y saluda a todos. La gente empieza a caminar, y don Chico alienta el carrizo. Ya se oyeron los cohetes, ya vamos en procesión por la carretera rumbo a la iglesia. Van los santiagueros por delante,

les siguen los voluntarios cargando el altar de San Juan. Son muchos y así se reparten la carga. Va una mujer por delante de ellos, abriendo camino para el santo con el humo del sahumerio. Se oye “La Guadalupana”, a cargo de la banda de viento, y más atrás, “El viñador”, a cargo de mariachis que alguien contrató.

Van marchando los pilatos. Los danzantes jóvenes juegan, al saludar los machetes, alguno de ellos le lanza un golpe fuerte a otro, pero van jugando. La gente continúa, y en una curva llegando a una subida, don Chico detiene su música. Don Chico se ha cansado, y solamente se escucha el tambor. En la subida lo releva Nicolás Toribio Francisco, “Nico”, quien vestido de santiaguero y con morrión, toma el carrizo del venerable maestro y continúa. No se oye igual, por supuesto, todos lo notamos. Todos somos partícipes en silencio de esa verdad. Nos da mucha tristeza saber, pero continuamos la procesión. Le faltan los florilegios de don Chico.

Así continuamos por las calles empinadas, y en el trayecto, se va uniendo mucha gente al río de la procesión. Las mujeres llevan sus pañuelos y sombrillas; los hombres se cubren la cabeza con gorras y sombreros. Al final del recorrido, al llegar a la iglesia, don Chico toma nuevamente el carrizo. Ahí ya están sentados los fieles, puntuales a la misa. Los santiagueros toman su lugar y en dos columnas contrarias, empiezan a chocar los machetes. Solo terminaron cuando empezó la misa.

Sones de entrada

Después de la misa, los santiagueros bailaron alrededor de una hora. Entraron a la iglesia y en el interior también los acompañaban los fieles procedentes de ambos barrios y de otras comunidades (Véase Fotografía 9). Después salieron a la explanada de Pantepec y allí continuaron danzando.

El paso que se repitió fue de la siguiente manera: los santiagueros en dos columnas avanzan frente a frente. Al frente de la primera va el Caballito, le sigue Gallinche y los demás santiagueros. Los capitanes van al mando de la segunda. Ekcharion es el capitán principal.

Al final de esa columna va Pilato. Todos pasan chocando los machetes, y al final, dan un azote con el chimal. Por otro lado, un paso característico de los sones de entrada es uno que imita la posición en descanso de los caballos.

Fotografía 9. Los santiagueros bailan en el interior de la iglesia



24 de junio de 2019. Los dos grupos de santiagueros bailan en el interior de la Parroquia de San Juan Bautista. Los de Barrio Grande están a la derecha, frente al altar de color azul. Se distinguen del grupo del otro barrio porque ellos no portan los morriones blancos.

Son cruzado

El son debe su nombre debido a que las columnas se colocan de manera horizontal, frente a frente. Los danzantes chocan sus machetes, dan una vuelta y repiten las mismas acciones. Ichon especuló que la intención de ese segmento era recordar las cruzadas, aunque sin argumentos (1973). Si tomamos en cuenta el relato del Sr. Cristóbal Toribio, lo que este bloque representaría coincidiría con el momento en que hay soldados que se unen a Santiago, pues se muestran las columnas tanto de Pilato como de Santiago: “El Pilato es el patrón y al

Caballo se le pegaron otros [soldados] para defenderlo también porque eran allegados de ellos [del Gallinche y del Caballo, es decir, Santiago]”.

Fotografía 10. Son cruzado



Presentación en Semana Santa, 20 de abril de 2019. Los santiagueros forman dos columnas, una frente a otra. Santiago y Gallinche conducen una, mientras que Pilato y los capitanes, la otra. Puede apreciarse a Santiago que va hacia la izquierda. Auditorio Municipal de Pantepec, Puebla.

Son de los capitanes

Al momento de ejecutar los músicos este son, la música se vuelve más melancólica y fúnebre, desde mi perspectiva. Es el momento cuando empiezan las acciones más intensas. Los capitanes, Ekcharion, Sevario y Herodes luchan contra Santiago para quitarle a Gallinche. Santiago lo defiende y lo coloca a sus espaldas. Uno a uno los capitanes de Pilato luchan contra él, y Santiago solamente debe defenderse, no atacar a sus adversarios. Los capitanes, cuando han pasado los tres, son relevados por los soldados. Cuando son vencidos, uno por uno en cada episodio se hincan y sus compañeros colocan el machete encima de la cabeza del capitán derrotado. Después, pasa Santiago y da golpes sobre los machetes que cubren la

cabeza del capitán. Acto seguido, alguien más los releva. Los danzantes comentan que los machetes que cubren a los vencidos son para protegerlos.

Fotografía 11. Son de los capitanes



Presentación en Semana Santa, 20 de abril de 2019. De izquierda a derecha: Gallinche, Santiago y capitán Ekcharión; detrás, el grueso de los danzantes que esperan luchar contra Santiago. Éste debe enfrentarse a los capitanes y luego a sus soldados. Pilato, aunque no se distingue, se encuentra detrás de todos, en la extrema derecha. Auditorio municipal de Pantepec, Puebla.

Quite de Gallinche

Debido a que los capitanes intentan arrebatarle a Santiago a Gallinche, los capitanes después redoblan sus fuerzas y atacan con más saña a ese personaje. Por otro lado, entra a la escena Pilato, y con motivo de las frecuentes embestidas de ambos, capitán y Pilato, Santiago cae desfallecido, debido a la refriega que le dan sus enemigos. Le arrebatan a Gallinche, y mientras los demás soldados bailan, el capitán lleva de la mano a Gallinche en zigzag entre ellos. Santiago está luchando contra Pilato, y es severamente castigado al grado de que suelta el machete con frecuencia. Pilato posee ventaja estratégica, ya que con su chimal puede abatir

los sablazos que recibe de sus contrincantes, y para infundir miedo a sus contrarios, levanta los dos brazos y agita el machete.

Este bloque y el siguiente son los momentos más espectaculares y los que muestran el punto álgido de la danza. Así como en las grandes tragedias, las que hablan de carnicerías espantosas, se observa el sufrimiento de los personajes: el Caballito o Santiago desfallece en muchas ocasiones, se desmaya, lo hieren. A Gallinche lo jalonean, lo revuelca el Pilato, se planacean en el suelo, lo embisten, lo apaña el Pilato con su gran *chimal*. Los dos se llevan una refriega, y como muestra de haber podido sobrellevar el papel, los jóvenes no se apenan de lucir sus cicatrices en manos, rostro y brazos.

Ese sufrimiento y la commoción que produce en los espectadores, especialmente en las mujeres —incluso las madres de los danzantes jóvenes deciden no ir a presenciar la danza— es una característica de lo estético, presente en muchas obras del genio humano. Por ello Orígenes y otros pensadores han hablado de lo sublime, pero creo que es Nietzsche, quien en su faceta de filólogo y filósofo indagó lo dionisiaco de las bacanales griegas, el autor al que recurro para hablar de ese horror:

[...] Schopenhauer nos ha descrito el monstruoso *horror* que hace presa en el hombre cuando, de repente, pareciendo sufrir una excepción el principio de razón en cualquiera de sus formas, se siente perdido ante las formas cognoscitivas del mundo de la apariencia. Si a este horror le sumamos el delicioso embelesamiento que se yergue desde lo más esencialmente profundo del ser humano y, más aún, de la naturaleza, en el mismo desgarramiento del *principium individuationis*, habremos columbrado la esencia de lo *dionisiaco*, más cercana a nuestra comprensión a la luz de la analogía de la *embriaguez*. Estas excitaciones dionisiacas, en cuya intensificación se desvanece el elemento subjetivo hasta rayar en un absoluto olvido de uno mismo, se despiertan bien a través del influjo de bebidas narcóticas, de lo que todos los hombres y los pueblos primitivos han hablado en sus himnos, bien ante la violenta proximidad del despertar primaveral, cuando la naturaleza toda es invadida por el placer de vivir (2010b, p. 25).

La danza de santiagueros muestra esa desmesura de la que el filósofo habla no es un testimonio primitivo: su actualidad se observa en la recreación anual del asunto, fundamentado en los hilos temporales bíblicos e históricos, pero flexible por la improvisación

de los personajes, tan novedoso como cualquier obra teatral o escénica moderna por el uso del espacio a exigencias de las acciones de los danzantes.

Fotografía 12. Quite de Gallinche



Presentación en Semana Santa, 20 de abril de 2019. En este bloque, Santiago debe proteger a Gallinche, ya que representa a un ángel; Pilato busca capturarlo. La escena recuerda mucho al rey Herodes que busca a Jesucristo. El momento representa la caída del caballito, o Santiago (Esquina inferior izquierda), debido al enorme esfuerzo de enfrentar a los capitanes y a sus soldados. Este evento provocó la conmoción de los asistentes.

Guerra de cuatro

Posteriormente, llega un momento en el que Gallinche se libra de su captor. Entonces el músico interpreta otro son, el son de la guerra. Los cuatro personajes principales entran en escena. Por un lado, Santiago y Gallinche; por el otro, Pilato y su capitán. En este son, también llamado guerra de cuatro, tienen lugar los enfrentamientos más encarnizados. Pilato

embiste ferozmente a Santiago,²⁷ a tal grado de que su machete sale volando por los aires, y cae cerca de la pierna de una espectadora. Rápidamente, Gallinche pasa su machete a Santiago en lo que recupera el otro.

Los cuatro personajes caen, se arrastran, se pelean en el suelo. Cuando se ponen de pie, corren, se persiguen por todo en el espacio en el que estén bailando. Los espectadores del pueblo que han colocado sus sillas muy cerca de los combatientes, salen despavoridos, sillas y banquitos en mano, mirando hacia atrás no tanto para cuidarse de los tajos, sino para no perder de vista la lucha, entre risas y carcajadas. Debido al enorme desgaste físico, todos los personajes tienen su relevo, por lo que también la lucha se extiende ampliamente. Los personajes sufren heridas en muchas partes del cuerpo, especialmente en los brazos, manos y torso.

Fotografía 13. Guerra de cuatro



Presentación en Semana santa, 20 de abril de 2019. De izquierda a derecha: Pilato, Gallinche, Santiago y capitán Ekcharión. Después de que Santiago ha vencido a los soldados y capitanes, debe combatir contra Pilato. Le ayuda Gallinche. Auditorio municipal de Pantepec, Puebla.

²⁷ Los chontales de Tabasco tienen una danza de conquista en la que participan solo dos personajes: un jinete y un hombre con máscara. La danza muestra el enfrentamiento entre españoles e indígenas y la victoria de aquellos (Rubio, 1996).

Persecución del Pilato

Este es el último son de la danza. Santiago y Gallinche han de perseguir a Pilato. Éste es el desenlace, y es el bloque cuando el personaje enmascarado ejecuta más improvisaciones. Muchas de ellas se realizan año con año, pero el espacio es cambiante. Cuando se escabulle de sus captores, suele corretear por las calles, machete en alto. También con éste raya el piso y así se va corriendo. Cabe destacar que la caracterización de Pilato, especialmente su máscara negra, de madera de cedro, hacen pensar en que es el último representante y sobreviviente del arte de la elaboración de máscaras que se hacían en el pueblo para disfrazar a los *huehues* en el carnaval.

Muchos quejidos escapan de Pilato, que se oyen apagados detrás de la máscara. En la Feria de la tinaja, Pilato se escabulló por entre los puestos de los comerciantes. Resulta espectacular, pues los tres personajes llevan los machetes en posición ofensiva. Le dan caza en muchas ocasiones, y siguen danzando, pero se les escapa. Muchas veces la gente corre siguiendo a los tres personajes, Santiago, Gallinche y Pilato, para ver en dónde lo capturan, pero la mayoría se queda en el lugar donde está el resto de los personajes, pues solo son tres los que corren por las calles. Los soldados se forman en dos columnas y se quedan mirando a los tres que corrieron, brincan y hacen sonar sus cascabeles. Cuando lo atrapan, lo regresan a donde están los santiagueros, lo llevan Santiago y Gallinche colgado de los brazos a manera de triunfo, lo pasean en zigzag entre los santiagueros, en fila, y después lo acuestan en el suelo y simulan desmembrarlo con el machete.

Tocó en esta ocasión que se desató un trueno que ambientó el lugar. A pesar de que es muy peligroso ir con machetes en esta temporada, los santiagueros van protegidos porque realizan muchos ayunos y rituales. También comentaron los danzantes que Santiago los protege (José Luis Díaz, entrevista semiestructurada).

Fotografía 14. Persecución de Pilato



25 de junio de 2019. En la esquina inferior izquierda puede apreciarse a Gallinche, que sigue a Santiago, al centro; delante de ellos emprenda la huida Pilato, que se aprecia por sus barbas de ixte. Calle, frente a las oficinas municipales.

Como se verá más adelante,²⁸ en la celebración los danzantes ejecutan todos los sones, de entrada, son cruzado, de los capitanes, quite de Gallinche, guerra de cuatro, persecución y muerte del Pilato y sones de salida o despedida, bajo ese riguroso orden, desde el 23 de junio hasta el 25 (ámbito religioso y sagrado). Sin embargo, durante ese tiempo, los santiagueros pueden elegir algunos sones, especialmente la Guerra de cuatro, el son de los capitanes y la persecución de Pilato, para presentarlos a modo de diversión para los espectadores (ámbito profano y espectacular). Estos sones pueden moverse de su marco con cierta flexibilidad y repetirse dos o tres veces. Los interpretan si es que algún vecino los invita a su domicilio y les ofrece de comer y beber a los miembros, bailadores y músicos. Esos mismos sones se seleccionan cuando el grupo de danzantes recibe una invitación para participar en festivales culturales o turísticos.

²⁸ Véase “El espacio”, p. 131.

Esquema 5. Ejecución estricta de la danza y sones flexibles



Fuente: Elaboración propia.

CAPÍTULO 4. NATURALEZA DE LA DANZA DE SANTIAGUEROS

En esta sección me interesa explicar los elementos presentes en nuestra danza. En principio, voy a referirme a la danza como performance, la que

no es una mera representación, sin mediaciones, de lo que se dice, de lo que está cristalizado en un texto o en un guión preestablecidos, consiste más bien en una traducción, una transformación y, por lo tanto, un desplazamiento, una reelaboración, recreación e interpretación de lo relatado o de lo fijado por medio de la escritura. No es casual, en consecuencia, que el enfoque centrado en la performance —en contraste con la perspectiva textual— tome como uno de sus objetos privilegiados, como uno de sus ámbitos centrales de operación, el cuerpo que dramatiza y experimenta, un cuerpo situado en tiempos, lugares e historias singulares; un cuerpo ciertamente sometido a técnicas, hábitos, poderes y disciplinas, uno también destinado a producir efectos (Díaz, 2008, p. 4).

Si bien la danza es repetición, aspecto de la ritualidad de este arte escénico, tiene dos elementos que no son constantes: el parlamento en náhuatl y las improvisaciones. Las siguientes líneas prosiguen estos tópicos.

Teatralidad y aspectos dramáticos

El teatro tradicional, anterior a las vanguardias del siglo XX, dispone de un texto que subyace a la representación en el escenario: el drama. El teatro occidental, desde los griegos, se encuentra sustentado por un texto dramático. En la representación de ese texto convergen en el escenario el lenguaje musical, el verbal y el no verbal.

La danza, otra de las expresiones artísticas del ser humano, posee muchos rasgos que recuerdan al teatro. Por teatralidad entenderemos aquello que

[...] implica un escenario, una puesta en escena paradigmática que cuenta con participantes supuestamente en vivo, estructurada alrededor de un guión esquemático, con un fin prestablecido (aunque adaptable). De manera opuesta a las narrativas, los escenarios (peripecias) nos obligan a considerar la existencia corporal de todos los participantes. La teatralidad hace de esa peripecia algo vivo y atrayente [...] la teatralidad no depende exclusivamente del lenguaje para transmitir un patrón establecido de comportamiento o una acción. Los argumentos teatrales están estructurados de manera predecible, respondiendo a una fórmula, que hace que se puedan repetir. La teatralidad (como el teatro) hace alarde de su artificio, de su ser construida, pugna por la eficacia, no por la autenticidad (Taylor, 2005, p. 5).

Sin embargo, la diferencia entre danza y teatro es la presencia de la coreografía en aquella, pero se identifican porque son necesarios ensayos previos para la presentación. Los santiagueros también ensayan para presentarse en la feria patronal, pero la comunidad reconoce otros aspectos implícitos. Uno de ellos es reconocer que cuando los santiagueros empiezan a ensayar, “después de que pasa el día Santa Cruz” (Pío García María; José Luis Díaz) es también un indicio de que se acerca la temporada de las lluvias. El siguiente texto indica algunas cualidades de los ensayos:

Para ser santiaguero tienes que ir a los ensayos [...] No es un compromiso, sino que es una promesa que tú vas a hacer. Las promesas, hasta donde nosotros sabemos, son de 7 años; que si tú eliges que vas a bailar de Gallinche jovencito, pues son 7 años; y si vas a bailar de Caballo, son 7 años; si vas a bailar de Capitán, son 7 años; si vas a bailar de Pilato, también son 7 años. Ya depende del que va a danzar de qué es lo que quiere danzar dentro del grupo, o dentro de la danza, ya elegiría él solo. [Solo se puede bailar] de un papel, y ya hay muchos que juegan dos, tres papeles (Leopoldo Rodríguez Domínguez).

En este apartado, uno de los objetivos es describir algunos aspectos dramáticos de la danza de santiagueros. Algunos, caso de la transgresión del escenario, cuentan como los elementos reconocibles del llamado teatro contemporáneo o vanguardista, pero muchos teóricos olvidan dar crédito a las expresiones de los pueblos indígenas y de otros grupos que no se encuentran en el esquema de pensamiento occidental. Por ejemplo, Pavis en su

Diccionario del teatro menciona que la danza teatro es una innovación del expresionismo, así como una reacción contra el radicalismo de las vanguardias (1998, p. 113).

Al hacer esta aproximación a la danza empezando por las reflexiones acerca del teatro, resultan observaciones interesantes. Los santiagueros representan danzan y ejecutan acciones no por una cuestión artística como podría entenderse bajo la perspectiva occidental, sino por tradición. Esto marca la diferencia con un actor de teatro, que en algunos casos tiene remuneración. Además, una obra de teatro es móvil, puede viajar a otros lugares para que diferentes audiencias la gocen, disfruten. Si bien la danza de santiagueros es sagrada, actualmente pueden notarse algunos cambios: en algunos pueblos totonacos de la región, el grupo de los danzantes recibe invitaciones para que vayan a bailar en honor del santo patrón. De igual manera, con motivo del llamado de distintas instancias para preservar las tradiciones de los pueblos indígenas, que muchas veces ha caído en el folklorismo, en los festivales culturales regionales y estatales, los santiagueros han ido a representar la cultura de Pantepec en distintos lugares. También son llamados para danzar en las ferias de semana santa del mismo pueblo.

Por lo tanto, el papel de los santiagueros no se limita únicamente a actuar, sino que devienen en los personajes que representan: Santiago protege a Gallinche de los fieros embates a cargo de Pilato. Detrás de su negra máscara se encuentra un joven que hace volar el machete de su contrincante que casi llega a caer sobre una espectadora, sentada en el patio de una casa mientras observaba la danza. La danza de santiagueros es algo profundo, no superficial como una función teatral que puede ser consumida; es vivida por la comunidad que advierte en los danzantes los cambios de la naturaleza. Insisto en el término representar porque evoca nociones de mimesis (Taylor, 2005).

La danza se entiende como la “Expresión del mundo interior a través del cuerpo” (Ivelic, 2008, p. 28), pero la danza teatro cuenta historias. En la danza de santiagueros, sin embargo, se cuentan muchas historias como se verá más adelante. La danza de santiagueros se ejecuta en numerosas comunidades del territorio mexicano. Si nos detenemos a pensar en el nombre, hallaremos que probablemente la danza esté recreando alguna historia en torno a la figura de Santiago, patrono del pueblo español. Sabemos gracias a la historia que los españoles emplearon a este personaje para evangelizar y establecer núcleos de poder en la

Nueva España. Numerosas leyendas hablan de Santiago como el protagonista que logra apaciguar a los pueblos que los españoles iban encontrando a su paso por el llamado Nuevo Mundo. Los evangelizadores inventaron leyendas en las que aparece la figura milagrosa de Santiago y logran convertir a los moradores del nuevo continente. Sin embargo, se ha dicho que para muchos pueblos indígenas cobró más importancia el caballo de Santiago —incluso la espada— que el jinete.

La danza de santiagueros resulta una expresión compleja, ya que se aglutan muchos episodios memorables en las historias que cuenta. Las acciones que efectúan los danzantes recuerdan escenas guerreras y persecuciones. Los nombres de los danzantes y sus caracterizaciones aluden a personajes de diferentes procedencias; los hay bíblicos, pues podemos encontrar a Pilato o Herodes, identificar nombres menos familiares como Ekcharion o Sevario y reconocer posibles personajes de la historia de México en figuras como Gallinche.

La oralidad dramática

Si consideramos la afirmación anterior, que la danza nos cuenta una historia, la de los santiagueros estaría definida por tres eventos: la vida de Jesucristo (especialmente la Pasión de Cristo), la reconquista de España y la invasión española a Mesoamérica. Santiago, uno de los apóstoles y patrón de los españoles, es un personaje que se encuentra presente en los episodios antes mencionados, si bien es cierto que su figura mítica podemos apreciarla en los dos últimos.

Santiago era también el grito de guerra de los españoles, tanto en las batallas de la reconquista de la península ibérica contra los moros, como en los combates en tierras mesoamericanas:

Estuvimos en aquella sazon en grande aprieto, hasta que (como digo) salió á tierra, y todos nosotros, y luego con gran osadía nombrando á Señor Santiago, y arremetiendo á ellos les hicimos retraer, y aunque no muy lejos por amor de las grandes albaradas y cercas tenian

hechas de maderos gruesos, adonde se amparaban, hasta que se las deshicimos [...] (Díaz del Castillo, 1795, p. 86).

Sin embargo, la figura de Santiago empezó a volverse mítica. Apareció en leyendas, según las cuales, daba ventaja a los españoles sobre los antagonistas. En el siguiente ejemplo, podemos apreciar de qué manera la figura de Santiago sirvió para imponer las creencias de los españoles a las de los habitantes del Nuevo Mundo:

La leyenda cuenta que, tras una batalla sangrienta de los españoles contra los indígenas — quienes se resistieron a la conquista— el 25 de julio de 1531, el cielo se oscureció e hizo aparición la figura de Santiago Apóstol, con lo que los indígenas se rindieron y aceptaron la evangelización.

La batalla tuvo lugar en el Cerro del Sangremal, donde chichimecas y otomíes de lo que hoy es La Cañada, se enfrentaron a los españoles comandados por Fernando de Tapia (Conín) (482 años de la fundación de Querétaro).

Así, la imagen de Santiago pasó a formar parte de la imaginería de los habitantes de la Nueva España, quienes heredaron la concepción de Santiago como una entidad de veneración. La figura de Santiago albergó también tanto las concepciones sobre las deidades más importantes de los pueblos mesoamericanos como aquellas creencias que trajeron los españoles.

En el caso de la población totonaca, es sabido el culto importante que tuvo el dios del trueno y de la tempestad, rasgo que comparte con otras civilizaciones como los mayas, huastecos y nahuas. La deidad más importante, Tajín, tenía su celebración en la temporada de inicio de las lluvias, que empieza el 24 de junio. San Juan fue el personaje que revistió a Tajín o Aktsini'. De igual manera, el día de Santiago, es decir, el 25 de julio, y de San Miguel, el 29 de septiembre, son también importantes, ya que están asociados a fechas en las que abundan las lluvias y que marcan cuándo deben sembrarse semillas como el frijol, la calabaza y los guajes.²⁹

²⁹ Alain Ichon llega a decir que San Miguel y Santiago son actualmente identificados como integrantes de los cuatro grandes Truenos (1973).

Así, una de las historias que cuenta la danza de santiagueros es que Santiago debe defender al ángel, representado por Gallinche (Véase Fotografía 15). La situación que detona las persecuciones y las representaciones de la guerra es un suceso milagroso. Según los relatos que guardan celosamente los danzantes, Santiago era una especie de criado del gobernador o señor presidente Poncio Pilatos. En una ocasión, este le pide al Señor Santiago que vaya a traer a su caballo negro, pero cuando intenta darle agua, el animalito se niega a beberla, lo que provoca la desesperación de aquél. Como resultado, Santiago obligó al caballito a beber el agua. La mayoría de las versiones de los danzantes coinciden en que Santiago le arroja el agua al caballo y este de ser negro pasa a ser de color blanco; visto como un acto milagroso, Santiago se da cuenta de que un niño, Gallinche, ha observado la transformación, y lo invita a que lo siga.

Pilato, a pesar de que su caballo ha cambiado de color, reconoce los pasos e intenta recuperarlo, lo que origina el combate entre Pilato y Santiago:

[Santiago y Gallinche montados en el caballo] llegan al pueblo y pasan enfrente del palacio, y como el señor presidente conocía muy bien los pasos del caballo, vio al caballo y luego se imaginó que era su caballo. Que se asoma a la ventana y vio que iba el Señor Santiago por allá. Los pasos eran los mismos de su caballo, pero el color ya no era. Entonces le dijo a su soldado:

—Sabes qué, ¿no es el Señor Santiago el que va por allá?

—Sí—, dice.

—A ver, háblale.

Y se van los soldados, lo van a alcanzar al Señor Santiago. Luego le dicen:

—Te habla el señor presidente.

—¡Ah!, díganle que ahorita voy (Entrevista a Cristóbal Toribio).

Santiago y Gallinche se negaron a entregar el caballo a Pilato, y esto desencadena que Pilato ordene a sus soldados que arresten a Santiago: “Entonces el presidente ordena a sus soldados: “¡Agárrenlo!” Entonces saca la espada el Señor Santiago y empieza a darse con los soldados (Cristóbal Toribio)”.

Fotografía 15. Santiago y Gallinche



En primer plano, el Sr. Jesús Rodríguez Aparicio, representando a Santiago, con la escultura del Caballito. Lo sigue Carlos Halcón Rodríguez, en el papel de Gallinche; detrás de él va el Sr. Nicolás Toribio Francisco, en papel de capitán. Más atrás se distingue a Pilato y a los demás santiagueros. Santiago lleva cabellera atada con un paliacate, capa y calzón rojos, ambos con cenefas amarillas y verdes, camisa y pantalón blancos, de manta, un cinturón de cascabeles y un pañuelo a la cintura. En la mano derecha lleva el machete y con la izquierda sostiene al Caballito. Gallinche lleva una capa pequeña a la espalda, cabellera atada con paliacate, cinturón de cascabeles, calzón rojo y camisa y pantalón blancos. Los tres capitanes llevan trajes rojos, cinturón de cascabeles, machete y un pequeño chimal. Fotografía de Silvestre Vargas, 2015.

Existen otras historias que la población ha recreado en torno al caballo blanco de Santiago, que también llevan uno de los protagonistas de la danza de santiagueros. Uno de los capitanes me relató una historia según la cual el caballo blanco surge de la espuma del mar; en otra versión, Santiago ve que un caballo blanco se origina cerca de una laguna. No obstante, los danzantes más viejos desacreditan estas versiones y otorgan más importancia a la que se mencionó más arriba.

Posteriormente, la historia o diégesis oral explica que los soldados jalonean, persiguen y maltratan a Gallinche, quien es un ángel o espíritu protector de Santiago. El combate que efectúan los danzantes representa la persecución encarnizada de que son víctimas Santiago y Gallinche. El término diégesis proviene de la narratología:

[...] para algunos autores *historia* o *fábula*, es la sucesión de acontecimientos resultantes de las acciones narradas en un relato. Platón (*República*, 375 a. C.) identifica la diégesis con la narración y llama mímesis a la representación, que, sin embargo, contiene también elementos diegéticos, pues el teatro siempre relata algo, pero sin la intervención directa de la voz narrativa. En nuestros días, sin embargo, se diferencia la diégesis (la historia narrada) del acto de narrar o narración llevada a cabo por un narrador (Platas, 2007, *sub voce*: “diégesis”).

Hago énfasis en que el texto dramático de la danza es la historia indicada anteriormente. Sin embargo, es de gran importancia atender también a los movimientos y acciones de los danzantes, como se verá más adelante. Además, junto a la narración anterior que da cuenta del origen de la danza, bien conocida por sus integrantes, podemos encontrar otras historias que dan a conocer la coreografía de los danzantes.

Los trajes de los truenos

Los truenos, según muchos relatos totonacos, huastecos y nahuas, suelen ser dioses que portan espadas o machetes, además de botas y capas. El vestuario es importante, pues según los relatos en torno a los dioses del trueno, sus botas dan origen a los truenos, las espadas a los rayos y los reflejos de éstas a los relámpagos. En las narraciones suele ser un humano imprudente que se cubre con un traje, sea este una manga, un vestido o una capa. Puede ser

un muchacho o un hombre que desobedece las instrucciones de los dioses sobre no tocar un traje, además de causar un desorden doméstico al descuidar la olla de los frijoles. Me interesa señalar a continuación la ubicación geográfica de los pueblos en los que se presenta el relato, de norte a sur.

Según los totonacos, asentados en las porciones norteñas de los estados de Puebla y Veracruz, en el cuento más conocido de este pueblo, dicen que Tajín, un muchacho travieso, encontró un día a un viejito. Éste lo invitó a su casa para que le ayudara con las labores domésticas. El joven aceptó, interesado más por las actividades que el ancianito le describió que por ayudarlo. El viejito misterioso le dijo que vivía en una casa con sus seis hermanos, y ellos, los siete truenos, se encargaban de llevar la lluvia a la tierra. Una vez hecho esto, se dirigieron al hogar.

Después de cumplir con las actividades domésticas por un tiempo, los siete Truenos tuvieron que ir por un encargo a Papantla. Al quedarse solo, el muchacho aprovechó para usar los trajes, botas y espadas de los Truenos, que son los objetos para hacer llover y causar los truenos y relámpagos. Sin embargo, se le advirtió:

—No te asustes cuando sople el viento —le dijo uno de los Truenos a Tajín—; son nuestras capas cuando las agitamos.

—No te asustes con los relámpagos; son nuestras espadas que relumbran en la oscuridad.

—Ni te hagan sufrir los truenos; son nuestras botas que retumban contra las nubes (Garrido, 2006, p. 45).

Acto seguido, en ausencia de los Truenos, el joven irresponsable e incauto provocó un diluvio, no la lluvia que hacían los Truenos con su danza:

Empezó a bailar Tajín. Pero sus pasos no eran acompañados y armoniosos como los de los Truenos; eran torpes y descompuestos. Alzaron un viento terrible. Entre relámpagos y truenos desgranaron contra la selva un chubasco violentísimo. No era la lluvia bendita de los Truenos, sino una tormenta devastadora. Había tantas nubes, y tan negras, que el día se había oscurecido. La lluvia desgajaba ramas de los árboles y hacía crecer los ríos (Garrido, 2006, p. 47-48).

Para los huastecos, que actualmente se asientan en los estados de San Luis Potosí, Veracruz, Hidalgo y Tamaulipas, el diluvio fue causado por un muchacho que vistió las ropas del Dios Rayo:

Andaba un joven huasteco caminando por el monte. Pasó por la orilla de un arroyo que llevaba bastante agua y le llamó la atención un señor que estaba bañándose y había dejado su ropa en la orilla del arroyo, cerca de él, con un palo que parecía un bastón.

El muchacho, sorprendido, se puso la ropa del desconocido y tomó entre sus manos el bastón. Luego lo agitó fuertemente con su mano y éste arrebató su cuerpo hacia arriba, mientras se escuchaba retumbar el trueno. Esto le divirtió y gustó mucho al joven huasteco. Agitó el bastón una y otra vez y fue llevado de un lugar a otro a gran velocidad.

Rápidamente empezaron a juntarse las nubes en cantidades nunca vistas, obscureciendo totalmente el cielo. Se soltó el aguacero día y noche. Las aguas corrieron. Arroyos y ríos crecieron; se llevaron milpas y muchas casas (Lorenzana, 1994, p. 9).

La diferencia con el texto anterior es la presencia de un bastón en lugar de las espadas. Tampoco aparecen las botas que calzan los Truenos del cuento totonaco. Para los nahuas del sur de Veracruz, el Señor del Trueno es llamado Centello. También se cubre de un traje que lo dota de los poderes del rayo. En un cuento, un cazador obtuvo el permiso del dueño de la miel, un chaneque, para extraerla. Sin embargo, el hombre le compartió la ubicación de la miel a otro, lo que provocó la ira del chaneque y persiguió al cazador. Este tuvo que esconderse y se refugió en la casa de un ancianito. Sin embargo, el cazador, que se quedó a servir en la casa del viejito se dio cuenta que su amo tenía dos mangas: “«Abuelito, aquellas tus mangas que están colgadas, ¿para qué te sirven?» Le dijo el abuelito: «Déjalas, mi hijo, mis dos mangas, con cuidado no las vayas a agarrar, no te las vayas a poner porque si te las pones te pueden llevar adentro del mar»” (Bautista, 1985, p. 53).

Las mangas son prendas impermeables a modo de capa, hechas de material sintético o de tela gruesa, que sirven para cubrir el cuerpo de la lluvia. En este cuento, el ancianito le advirtió al cazador lo que le ocurriría si se ponía sus mangas. Como era de esperarse, el cazador se puso una de ellas, y se fue en dirección hacia el mar. Sin embargo, el viejito acudió en su ayuda, pues se puso la otra manga, y al rescatarlo y regresarlo a la casa le dijo que no se las pusiera de nuevo.

Pasado algún tiempo, regresó el chaneque. Así, el relato continúa la trama principal, es decir, la del cazador y el chaneque. El ancianito intercedió por el hombre ante el chaneque, pero este quería llevarse al hombre:

«Anda, vete por favor, ya déjalo en su lugar para que trabaje el cazador». Contestó el chaneque: «Yo no me voy hasta que me lo lleve, entonces sí me voy a ir». Cuando el abuelito escuchó que era así se fue a poner su manga y en cuanto se la puso, se nubló ahí adentro de la casa; se levantó un viento muy fuerte y relampagueaba y nada más tronó una sola vez. El chaneque se quedó muerto boca arriba. Dijo el abuelito: «Que dije yo, que le deje un lugar al cazador, que yo dije que conmigo nadie va a jugar» (Bautista, 1985, p. 53).

Una particularidad en este relato es el enfrentamiento entre dos entidades, pertenecientes a jerarquías diferentes: un dueño, es decir, el espíritu guardián de un elemento de la naturaleza, y un dios, que protegía al cazador. El traje hizo nuevamente su aparición.

Hacia el sur de Veracruz también, en los límites con el estado de Oaxaca, se encuentra el pueblo zoque-popoluca. De esta etnia procede el cuento titulado “Muchachas viento”, que presenta algunas diferencias con los anteriores. En este cuento, se dice que: “Esta era una muchacha que estaba aprendiendo a ser muchacha viento, que estaba aprendiendo a ser el relámpago, el trueno” (Lázaro, 1985, p. 36).

Tal actividad requería la pureza espiritual de la muchacha, pero un joven llegó a pedir su mano. La muchacha, aunque se casó con su pretendiente, no yacía con su pareja. Éste, disgustado, se percató de la ausencia de su esposa por las noches. En una ocasión, decidió seguirla, y se dio cuenta de que su esposa no iba sola, sino en compañía de otras muchachas en la noche. Estas eran las aprendices del trueno.

Cuando la esposa se percató que su esposo las seguía, le advirtió: “«Te vas con nosotras; allá vas a ver mucho dinero regado, pero no vayas a cogerlo. También hay racimos de plátanos, pero no vayas a cortar más de uno, y si te dicen que te pongas a cocer frijoles, no vayas a cocinar más de una jicarita, porque nunca se van a cocer todos esos frijoles”» (Lázaro, 1985, p. 37). Después, “La mujer sacó un vestido de un baúl, pero el vestido tenía un brillo intenso. Junto a este vestido sacó una espada, que más tarde paró y en ella se apoyó para volar” (Lázaro, 1985, p. 37).

Posteriormente, el narrador enfocó la perspectiva sobre el hombre:

Mientras tanto, el esposo de la mujer se dijo; “Yo me como un plátano”. Y se comió hasta dos plátanos, y entonces se dio cuenta que se cayeron todos los plátanos maduros. El hombre no le hizo caso. Le dieron la orden de cocer frijoles, y el hombre pensó que ese poquito no iba alcanzar para todos y echó otra jicarita de frijoles en la paila, y cuando se dio cuenta la paila ya estaba llenándose y vació los frijoles en otra paila. Y así siguió cocinando los frijoles, y cuando vio ya no cabían en las dos pailas, dejó que se volcaran todos.

Como vio que allí estaba el vestido de su esposa, un vestido misterioso que hasta destellaba y parecía que zumbaba, el hombre lo agarró y se lo puso. En cuanto se lo puso, se elevó. Él creyó que volaba por el rumbo en que volaba su esposa con sus amigos. Sin saber por dónde irse, se fue. Pero se fue derechito al mar. Su mujer, que andaba lejos, escuchó que alguien estaba tronando por allá, y dijo: “¿Quién andará tronando por allá?”, y se lanzó por donde había escuchado el tronido. Al descubrir la mujer que era su esposo se lanzó para abrazarlo en el momento en que el hombre iba cayendo al mar. Al abrazarlo, quemó a su esposo. Así los dos regresaron a la tierra, pero poco después murieron, porque sus espíritus se habían quedado arriba, en el más allá (Lázaro, 1985, p. 38).

Una de las principales discrepancias de este cuento con los anteriores es la inclusión de una mujer como dueña del rayo. Además, no se presenta su caracterización como diosa del trueno; el traje del rayo sigue apareciendo, pero bajo la apariencia de un vestido.

En el cuento zoque y en el anterior, nahua, no se desata un diluvio como lo mencionaron los precedentes totonaco y huasteco. La dimensión es más bien individual. De igual manera, es importante apreciar que continuamente se está aludiendo a un lugar de destierro como el castigo por desobedecer un mandato. En dos cuentos, el zoque y el nahua, mencionan que el traje lleva al mar al que lo porta, mientras que en el totonaco se menciona que los Truenos llevan al mar a Tajín en castigo por ocasionar el diluvio. Sin embargo, el cuento huasteco no menciona el mar como lugar de castigo:

No queriendo causar ningún daño al muchacho, [los dioses] le dijeron entonces al Dios del Viento que viniera al cielo para que, con su fuerza y poder, empujara al muchacho hacia el norte. Con su fuerza pudo llevar muy lejos hacia el norte al muchacho huasteco que traía la lluvia.

Cuentan los mayores que por eso ahora, cuando va a empezar la temporada de lluvias, se ve relampaguear, se escucha el trueno y se empiezan a juntar las nubes. Es el joven huasteco que trae la lluvia, de allá lejos a donde lo llevaron los dioses (Lorenzana, 1994, p. 11).

El muchacho de este cuento fue enviado hacia el norte. Por eso, en la región, cuando va a empezar la temporada de heladas, se dice coloquialmente que “ya va a nortear”.

El trueno según nuestra tradición totonaca

Si bien ya cité algunos relatos sobre el trueno, existe gran cantidad de variantes del mismo, cuyas diferencias surgen de acuerdo al contexto de su relación. Existen elementos que no cambian en el testimonio totonaco. Son los trajes, capas, machetes y tal vez las botas. En la región, el machete o la espada están asociados al trueno y al rayo. En el relato zoque, se dice que la muchacha se apoyó sobre la espada para volar.

En un relato totonaco, el Sr. Juan Zimbrón Méndez, conocido como autoridad cultural del pueblo de Papantla, compartió las siguientes palabras:

Una tarde estaban unos señores platicando cuando vieron una luz que caía del cielo; entonces empezaron a blasfemar contra el rayo, el relámpago y el trueno. En ese momento el cielo se oscureció y la casita quedó iluminada por un relámpago. Los cuatro hombres quedaron casi cegados por la luz; sin embargo, no tuvieron miedo y dijeron:

—Nosotros también tenemos machete.

Y con estas palabras, uno de ellos agarró su machete, salió de su casa y lo agitó por los aires, lo más alto que pudo (1994, p. 29).

Sin embargo, cerca de allí cayó un trueno, y

Todos los hombres quedaron aturdidos, como tontos, como muertos. Cuando volvieron en sí, se pusieron a rezar.

Fue así como se dieron cuenta de que había que respetar al rayo, al relámpago y al trueno y de que había que hacer una promesa de fe cuando viniera una señal del cielo para alejar el peligro y salvarse de cualquier mal (Zimbrón, 1994, p. 29).

Es importante atender este relato, pues ofrece muchas pistas que ayudan a entender la danza de santiagueros de Pantepec, Puebla. Zimbrón menciona el culto al trueno, pues se trata de un fenómeno que desconcierta a la gente, y es además peligroso. También se le debe guardar respeto porque es una señal del cielo.

En otro relato, variante de “Tajín y los siete Truenos”, igualmente se menciona el culto al trueno. En “La casa del Trueno”, se dice lo siguiente:

Cuentan los viejos que entre Totomoxtle y Coatzintlali existía una caverna en cuyo interior los antiguos sacerdotes habían levantado un templo dedicado al Dios del Trueno, de la lluvia y de las aguas de los ríos. Siete sacerdotes se reunían cada vez que era el tiempo de cultivar la tierra, sembrar las semillas y cosechar los frutos, siete veces invocaban sus dioses y entonaban cánticos a los cuatro vientos es decir, hacia los cuatro puntos cardinales.

Los sacerdotes hacían sonar el gran tambor del trueno y lanzaban flechas encendidas al cielo. Y entonces el cielo se cubría de furiosos truenos y los relámpagos cegaban a los animales de la selva y a las especies acuáticas que moraban en los ríos.

Llovía a torrentes y la tempestad rugía sobre la cueva durante muchos días y muchas noches y había veces en que los ríos Huitizilac y el de las mariposas, Papaloapan, se desbordaban cubriendo de agua y limo las riberas, causando inmensos desastres (“La casa del Trueno”, 2019).

En el segundo párrafo de la transcripción anterior, se dan algunos indicios de una ceremonia: “Los sacerdotes hacían sonar el gran tambor del trueno y lanzaban flechas encendidas al cielo”. De esta sección, recupero lo referente al tambor del trueno, ya que en la danza de santiagueros también existe un tambor que, junto con la flauta, llama a los danzantes.

En este relato, el narrador agrega que pasados los siglos llegaron los totonacas, grupos de personas que llevaban consigo otras leyes, otras costumbres y otras religiones, además de estar siempre sonriendo. Ante esto, los siete sacerdotes no estuvieron conformes con el arribo de los extranjeros, “y se fueron a la cueva a producir truenos, relámpagos, rayos, lluvias y aguaceros torrenciales con el fin de asustarlos”.

Después, alguien se dio cuenta de que las tempestades eran provocadas por los siete sacerdotes de la caverna de los truenos. “No siendo amigos de la violencia, los totonacas los capturaron y los embarcaron en un pequeño bajeal y dotándoles de provisiones y agua los lanzaron al mar de las turquesas en donde se perdieron para siempre”. En esta parte, aparece nuevamente el motivo del exilio, idéntico al mencionado en los relatos de arriba, pero con actores diferentes. Si bien son los mismos que ocasionan las tormentas, en este relato se mencionan a los sacerdotes que las provocan.

Pero después, los totonacos se dan cuenta que tenían que aplacar a los dioses del trueno y de la lluvia: “decidieron que nada podría hacerse contra esas fuerzas, que sería mejor rendirles culto, adorar a esos dioses y rogarles fueran magnánimos con ese pueblo que acababa de escapar de un monstruoso desastre”.

Como resultado de lo que debía originarse, fue la pirámide de los nichos:

Y en ese mismo lugar en donde estaba la caverna y se ejercía el culto al dios del trueno, los totonacas levantaron el asombroso templo del Tajín, que en su propia lengua quiere decir lugar de las tempestades.

Y no sólo se rindió culto al dios del Trueno sino que se le imploró durante 365 días, como número de nichos que tiene este monumento, invocando el buen tiempo en cierta época del año, y la lluvia cuando es necesario fertilizar las tierras (“La casa del Trueno”, 2019).

El relato oral presente en Pantepec también guarda muchas similitudes con los textos antes mencionados, y tiene muchas variantes de igual forma. Según el señor Cristóbal Toribio, un niño huérfano fue llevado por uno de los Truenos para ayudar en su casa. Cuando llegó ahí, los Truenos se fueron a trabajar, es decir, a hacer la lluvia, pero dejaron encargado al niño las labores domésticas. Al estar solo, el niño

Empezó a ver, devisaba. Para donde quiera había cuartitos. Se metió. Le dijeron: “A este cuarto no vayas a abrir”, es que le dicen. Después, que anduvo ahí y dice “Bueno, ¿qué habrá aquí que no me dejan que abra yo?” Es que dice. Por fin, que abre la puerta. Y se metió adentro: están colgados los trajes como estos. Donde quiera están colgados. Las espadas donde quiera están colgadas. “¿Qué tal se ve uno con esto?” Es que dice. Que se lo embroca. Se lo embrocó el traje, pero cuando se lo puso, como se haya movido un espejo, reflejó luego adentro y, pues no se fijó. Que agarra la espada y dice “¡A ver qué tal se siente!”, es que dice. Que le hace aquí así, pero al moverlo aquí así, se oyó luego el estallido (Entrevista a Cristóbal Toribio).

Eso es lo que nos revela el testimonio mítico. Es importante advertir que los totonacos continuaron con el culto al trueno, que ya oficiaban los habitantes originarios de la región. Las referencias a la impresión que causa el trueno como fenómeno natural sigue presente en la oralidad. Según el testimonio de un danzante:

Y sí, una vez fuimos y ora sí que estaba así, que había nubes en el cielo. Estábamos bailando y ellos tenían ahí su San Antonio ahí le estaban bailando, le estaban haciendo costumbre. Quién sabe si fue mera coincidencia o no sé, nomás de un de repente estaba un palo de mango, ¡un palote de mango! No estaba muy lejos, como unos 20 metros o más lejitos; nomás de un trancazo ¡paaaf!, el rayo, hasta rajó el palo de mango, hasta volaron las hojas. Le cayó el rayo, y no estaba lloviendo, nada. Sí había nubes, pero no estaba ni lloviendo (Entrevista personal a Pío García María).

Aquí se ve la relación entre la danza y el trueno. Líneas adelante, el danzante ignora por qué cayó el rayo, pero sugiere que eso se debió a que en la población “estaban haciendo costumbre”, expresión coloquial para decir que se realizaba una ceremonia totonaca, de culto al trueno. Cuando los santiagueros se encuentran participando en la danza, se convierten en oficiantes del rito para pedir la lluvia, que al igual que los danzantes totonacos de Papantla, “traerá beneficios para toda la comunidad, y el más pequeño desliz puede ocasionar desastres para la comunidad y para él mismo, poniendo en peligro incluso su vida (Acosta, 1997, p. 2)”.

Por ello, para que los santiagueros puedan desenvolverse cabalmente, hay ritos que marcan el paso de la pubertad a la entrada al mundo de los adultos, y de estos a los iniciados

en la danza. Los ensayos y la ejecución de la danza propician el estado liminar (Van Gennep, 1989), mientras que la aparición en escena, aunadas la ingesta de alcohol y los ayunos, muestran que el joven que ya manipula bien el machete está llegando a la madurez. En el caso de las danzas de Papantla, se dice que:

El vestuario y la utilería son sagrados y por lo tanto son objeto de ritos dedicados especialmente a ellos. El usar el caballito de Santiago o los muñecos de los Tejoneros es algo que está reservado sólo para los iniciados, para aquellos que han demostrado durante años que los sabrán usar adecuadamente (Acosta, 1997, p. 3).

Los santiagueros de Pantepec interceden ante San Juan para que la lluvia llegue a quienes lo necesitan: “Muchos campesinos siembran su frijol, su calabaza, su maíz, muchas cosas. El ganadero dice: «Yo le vengo a pedir [a San Juan] que me eche poquita agua porque mi ganado no tiene» (Jesús Rodríguez Aparicio, entrevista semiestructurada)”. La danza es el arte por el cual los danzantes realizan acciones para beneficio de sus familias y de la sociedad en general. A esto Frazer le denomina el uso público de la magia (1981, p. 88). Además, la mayoría de los participantes de la danza son agricultores. Frazer menciona también que

los proveedores de alimentos, cazador, pescador, labrador, recurren todos a las prácticas mágicas en la consecución de sus variadas ocupaciones; mas ellos lo hacen sólo como individuos y para su beneficio y el de sus familias, y no como funcionarios públicos que actúan en interés general. Sigue lo contrario cuando los ritos no se ejecutan por los cazadores, pescadores y labriegos, sino por magos profesionales y para todos (1981, p. 8).

Sin embargo, los danzantes están conscientes de que pertenecen a una comunidad y al formar parte de ella, trabajan en beneficio general.

Ahora bien, la fusión entre elementos totonacos y católicos remite a la hipótesis de la continuidad mesoamericana, de López Austin, según la cual, en este territorio, se sucedieron civilizaciones en suelo anteriormente ocupado por otros pueblos. Así, muchos elementos de la civilización pervivieron en las manifestaciones de los que llegaban, tales como estilo arquitectónico, prácticas de agricultura, planeación urbana (López Austin y López Luján, 2003) y, por lo que vemos en este caso, los cultos también.

Dicha continuidad persiste. La tradición mesoamericana se fundió también con las prácticas religiosas de los evangelizadores españoles. A las creencias autóctonas de la región totonaca, se adhirieron las europeas. Así, resultó el sincretismo de ambas perspectivas. En las creencias religiosas actuales, sobrevive el catolicismo, con mucha influencia de las religiones mesoamericanas. Se puede ver en la danza de santiagueros, ya que muchos objetos que portan y visten los danzantes simbolizan la danza del relato de Tajín.

Las capas de algunos integrantes recuerdan, sin duda, a las capas de los siete Truenos. Además, los danzantes llevan pendientes de la cabeza muchos listones, que son, según el testimonio de ellos, la representación del arcoíris (Pío García María, entrevista semiestructurada).

De igual manera, la danza de santiagueros de la actualidad está emulando la danza de la lluvia de los Truenos. Para los integrantes de la danza, cuando la gente escucha el sonar del tambor, sabe que se invoca a la lluvia. Se hace la danza para llamar a la lluvia en el día de San Juan: “¡Seguro llueve! ¡Tiene que llover! Luego dicen «¡Ya viene el 24 de junio, ya va a llover!» Porque viene mayo, precisamente en mayo, pues hace calor, hace mucho calor. «¡Ya viene el 24 de junio, ya va a llover!» ¡Le tienen fe!” (Pío García María).

Los santiagueros tienen un gran reconocimiento entre los vecinos, pues sobresalen por enfrentarse con vigor y valor en la danza, pero creo que también se debe al respeto que se les guarda precisamente por pedir la lluvia para el pueblo, pues ellos son los representantes o intercesores de los hacedores de la lluvia en la tierra:

Entre las cosas de que el mago público se encargaba para el bien de la tribu, una de las principales era mandar sobre el clima y especialmente asegurar una caída de lluvia adecuada. El agua es esencial para la vida y en la mayoría de los países su provisión depende de los aguaceros. Sin llover, la vegetación se marchita y los animales y los hombres se extenuan y mueren. Por esta razón, en las sociedades salvajes, el “hacedor de lluvias” es un personaje muy importante y existe con frecuencia una clase especial de magos para regular el abastecimiento del agua celestial. Los métodos con que ellos intentan cumplir los deberes de su cargo, por lo común, aunque no siempre, están cimentados en las reglas de la magia homeopática o imitativa. Si desean hacer que llueva, lo imitan salpicando agua o remedando

las nubes; si su objeto es parar la lluvia y producir sequía, evitan el agua y recurren al calor y al fuego con el designio de enjugar la humedad demasiado abundante (Frazer, 1981, p. 90).

Es la performance de la lluvia precisamente porque los santiagueros provocan el viento al mover las capas, especialmente Santiago y Pilatos, los únicos personajes con capa; con los machetes provocan el relámpago y con los pasos los truenos. Asimismo, la danza en cuestión está representando la armonía y el caos del Cosmos, si se atienden sus formas de danzar. Una parte, la primera, tiene que ver con movimientos suaves de los danzantes, con armonía en los pasos y evoluciones uniformes; mientras que la segunda está relacionada con una trama de guerra: combaten los personajes principales, Gallinche y Santiago contra Pilato y sus capitanes. La unidad del baile se ve trastocada por correrías, persecuciones, caídas de los personajes. Santiago tiene que defenderse y defender a Gallinche de las acometidas furiosas de sus rivales, armados con machetes. Santiago ni Gallinche no portan escudos, pero sus rivales sí.

Finalmente, en la última parte de la danza, Santiago y Gallinche han de dar muerte a Pilato, el Pilato Viejo, que cubre su rostro con una máscara negra y porta un sombrero cubierto de ixtle (Véase Fotografía 16). Ambas piezas le dan un aspecto de anciano. Después de librarse de los capitanes, Santiago y Gallinche corren detrás de un Pilato que se escabulle entre la gente. El espacio dramático se vuelve flexible y hace que el escenario se extienda más allá del que marca la danza.

Fotografía 16. Poncio Pilato



La imagen muestra a Poncio Pilato con vestuario y caracterización: sombrero de ixtle, máscara negra con adornos metálicos, barbas y bigotes, capa y calzón rojos con cenefas amarillas y verdes, camisa y pantalón de manta, chimal y machete. Fotografía de Leopoldo Trejo (2017, p. 59).

Pilato corre entre la gente. Si es día de plaza o tianguis, se esconde detrás de los puestos de los comerciantes, simula ser un comprador, finge ser una estatua, se camufla entre las mujeres. Si sus captores lo descubren, se esconde entre las sillas o detrás de las mujeres. Al fin, le dan caza. Gallinche y Santiago lo degüellan, lo cercenan. Para mí, esa parte de la danza rememora la persecución de Tajín que hicieron los Truenos en los tiempos míticos. La danza de santiagueros, con todos sus elementos sincréticos, está dando continuidad a la tradición mesoamericana:

Pese a los siglos transcurridos desde la invasión europea, la tradición mesoamericana, difícil pero inexorablemente entrelazada con la cristiana, ha preservado su esfuerzo por comprender la antigua visión del mundo. No se trata, indudablemente, de un pensamiento anquilosado, sino de la reelaboración cultural constante que surge de una vida colonizada, en condiciones de opresión y en respuesta de resistencia. (López-Austin, 2015, p. 25)

La danza también es la representación del tiempo cíclico y espiral de los mesoamericanos, de esos habitantes que predecían una y otra vez la repetición de cataclismos. Cada año, la danza de santiagueros está rememorando la sucesión de fuerzas buenas y malas que se enfrentan y no se oprimen unas a otras, sino que continúan.

Según los relatos de los mismos danzantes, “Los trajes de los relámpagos son relumbrantes. Y la espada, cuando la blanden los Truenos, es la que provoca el relámpago y se oye fuerte. Se yergue la lumbre hasta arriba” (Cristóbal Toribio). En el relato de «Aktsini» que se cuenta en Pantepec, cuando este personaje, que da nombre al relato, toma la espada de los Truenos, desencadena los poderes del relámpago: “[El niño] se embrocó un traje, pero cuando se lo puso, como si se hubiese movido un espejo, reflejó luego adentro y, pues no se fijó. Agarró igualmente una espada: «¡A ver qué se siente!». Empezó a jugar con la espada en su mano y de pronto se escuchó un estallido (Cristóbal Toribio)”. En la danza se observa el mismo carácter lúdico.

Así, esta es una más de las historias que cuenta la danza. Por esta razón, insisto en que existe una base o sustrato que subyace a la representación de la danza de santiagueros. Aunque la danza nos esté emulando historias bíblicas, gracias a la oralidad, nos está transmitiendo de igual manera las antiguas leyendas totonacas. La danza de santiagueros

obedece a un guión que se va heredando de generación en generación, y los relatos totonacos también forman parte de él.

Ahora bien, como hemos visto en los relatos anteriores, los dioses del trueno para totonacos, huastecos y demás se representan en la tradición oral vestidos con trajes especiales y generalmente blandiendo espadas. En algunos textos, los Truenos danzan para hacer la lluvia, provocan el relámpago con espadas y los truenos con el zapateo de las botas. Los santiagueros ejecutan las mismas acciones, y la función de la danza es similar a la de los Truenos de los cuentos. Frazer al hablar sobre la magia homeopática o imitativa, ha propuesto que se fundamenta en el principio de que “lo semejante produce lo semejante (1981, p. 34)”. Sin embargo, entenderemos magia como la técnica de la religión (ceremonias, ritos, culto), mientras que la religión constituye la teoría (Van Gennep, 1989, p. 23).

La danza en su aspecto como performance, si bien incluye rituales y el lado religioso es más que notorio, tiene un propósito que no puede llamarse completamente mágico. Los integrantes imitan claramente los gestos de los Truenos, es decir, los hombres realizan lo que hicieron en el tiempo mítico los dioses para atraer la danza de la lluvia.³⁰

La vestimenta y la utilería de los danzantes son simbólicos. La danza de santiagueros en tanto ritual y performance adquiere esta dimensión simbólica porque los signos que connotan machetes, trajes y coreografía los entiende una comunidad. En torno al machete, metales y espejos, se tiene la creencia de que su uso no es bueno cuando ocurre una tormenta eléctrica porque atraen al rayo. Las personas colocan cortinas o telas para cubrir los espejos y vidrios por el mismo motivo. Asimismo, cuando los truenos, rayos y relámpagos se escuchan en aguaceros, las personas deben guardar completa calma y silencio (Véase Fotografía 17). Debemos permanecer sentados. Los hombres y niños deben ponerse un sombrero, mientras que las mujeres y niñas deben amarrarse un lienzo en la cabeza, al tiempo que los adultos rezan y sahúman con copal o incienso la mesa de los santos, altar familiar en donde se colocan imágenes de santos, palmas benditas y veladoras.

La razón de esto lo ofrece el “Mito del Dios del Maíz”, a los Truenos les disgusta la música (Ichon, 1973, p. 77). Entre los tepehuas de Pisaflores, hermanos nuestros, de los

³⁰ Agradezco las acertadas y amables observaciones del profesor Alejandro Ortiz Bullé Goyri.

totonacos, existen variantes casi idénticas a las ya conocidas por este trabajo. De acuerdo con el mismo mito del maíz, había unos hombres a quienes no les gustaba la música, “no querían oír la música [...] se enojaban porque nunca oían esa música (Williams, 1972, pp. 89-90)”. En la versión de ese mito, que relató el carricero, Sr. Francisco Rodríguez, no se ve a los rayos disgustados, sino a los grillos: “si vas a tocar, te van a matar. Por eso a tu papá lo mataron. La música molesta a los grillos; en donde hay una fiesta, ellos se enfadan, se molestan. También se enojan cuando hacemos mucho ruido, o cuando tocamos música” (Entrevista semiestructurada).³¹ La música es la de costumbre, sagrada. Desgraciadamente, el largo mito del dueño del maíz, un niño, se está perdiendo en Pantepec, pues se relataba en secuencias que tienen como unidad al niño del maíz. Los temas están presentes en toda Mesoamérica.³² Incluso el tema de la música recuerda al enano adivino Saiya Win Coob, a quien según el mito maya se le debe la pirámide de Uxmal.

Así, pues, los hombres portan el machete, pero se protegen porque podría caer la tormenta en plena ejecución de la danza. La relación simbólica machete/espada=rayo puede verse en el mito de «Aktsini» y en la mayoría de los relatos totonacos cuyo *leitmotiv* es el trueno. El símbolo en términos literarios:

se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto [...] Su carácter reside en el hecho de que existe la convención de que será interpretado como signo aunque nada establezca una conexión entre signo y objeto [...] El símbolo, pues, opera por contigüidad instituida o aprendida [...] El objeto designado por el símbolo es siempre general, es un tipo de objeto y no un objeto individual; el símbolo no lo reproduce, no lo señala de manera directa (Beristáin, 2006, *sub voce*: “signo”).

Por lo tanto, debido a la convención basada en creencias como la que se enunció antes, pueden verse referencias simbólicas en la utilería de la danza. Eso puede observarse en la esfera de trama que mantiene correspondencia con el argumento mítico de la danza. No

³¹ El mito fue relatado originalmente en totonaco. La traducción es de Miguel Rodríguez Susano.

³² Véase “El santo y espíritu del Maíz”, texto zoque, en *Agua, mundo, montaña. Narrativa nahua, mixe y popoluca del Sur de Veracruz*, 1985, pp. 19-26.

obstante, como puede observar en el Esquema 1, la danza también tiene relación con la esfera del ritual, y es de esta manera en la que tal intersección puede verse gracias a la *performance*. Tanto la danza como el ritual son performances de las que el símbolo es un elemento constitutivo.

Para la perspectiva de la antropología, “el símbolo es la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual; es la unidad última de estructura específica en un contexto ritual (Turner, 1980, p. 21)”,³³ además que están esencialmente implicados en el proceso social. El antropólogo continúa sus aportaciones y agrega las propiedades de los símbolos rituales:

La propiedad más simple es la de condensación: muchas cosas y acciones representadas en una sola formación. En segundo lugar, un símbolo dominante es una unificación de *significata* dispares, interconexos porque poseen en común cualidades análogas o porque están asociados de hecho o en el pensamiento (Turner, 1980, p. 30).

Tomemos el ejemplo del machete. A esta herramienta, una de las más útiles en el campo para el agricultor, se conectan muchos significados. Como arriba indiqué, son agricultores el grueso de participantes de la danza. Los niños y jóvenes que se integran sufren un cambio al participar en la danza: los que van adquiriendo experiencia, tienen la posibilidad de elegir los papeles principales, Caballito, Gallinche, Pilato o capitanes. Por los mitos y narraciones anteriores, el machete o la espada son los atributos de los dioses del Trueno para producir los rayos y es el símbolo del relámpago.³⁴ Además la espada es el arma del apóstol Santiago, de acuerdo con los relatos orales. De acuerdo con las creencias en la comunidad, cuando los leñadores regresan de la labor, deben guardar el machete o el hacha entre el haz de leña, o de lo contrario pueden sufrir un accidente.

Los santiagueros lo usan a veces en aguaceros o tormentas, pero se protegen por los ayunos que realizan, y por la intervención de un curandero que los purifica. Los machetes deben guardarse cuando se oyen los truenos. Existe la leyenda de un hombre necio que se

³³ Agradezco las sugerencias del Dr. Alejandro Vázquez Estrada para considerar el símbolo como parte importante del ritual.

³⁴ Véase el mito de «Aktsini'» en la p. 106.

burló del trueno. Sus compañeros de trabajo, cuando veían que se acercaban las nubes grises y relampagueaba

le tenían respeto al trueno, dejaron lejos las herramientas; o sea, el azadón y el machete porque según se decía en aquel tiempo, estar cerca de las herramientas o tener el machete en la cintura, es faltarle al respeto a los ángeles [...] Al acabar de llover, se quitaron todos el nylon y el hombre empezó a burlarse de sus compañeros porque no había pasado nada estando cerca de sus herramientas cuando estaba relampagueando; y en ese instante hasta sacó su machete diciendo:

—Les voy a enseñar cómo trabajan los ángeles.

Y se acercó a un gran árbol para azotarle el machete [...] Cuando dio el segundo y el tercer golpes, no le pasó nada; pero al azotar el cuarto golpe, le cayó el rayo [...] (“El hombre necio”, 1994, pp. 23-27).

Más allá de la mimesis

La danza de los santiagueros es una expresión artística comunitaria por numerosos elementos que la integran. Las acciones de los personajes son relevantes y esto es lo que configura el lenguaje kinésico de las artes escénicas. Dicho lenguaje también abarca movimientos, gestos, distancias (del danzante con su público), el espacio (físico y simbólico).

Existen momentos muy importantes dignos de atención respecto al leguaje kinésico. Por ejemplo, el personaje llamado Poncio Pilato se muestra aguerrido, despiadado y violento en sus enfrentamientos con Santiago. Sin embargo, no tiene una caracterización uniforme que se presente en todos los episodios de la danza. Cuando llega el momento en que Santiago y Gallinche deben ajusticarlo, las escenas tienden a lo cómico, cuando en las anteriores eran más bien trágicas. Además, para salvarse, realiza muchas acciones risibles: se esconde detrás de las mujeres, improvisa con el público o se esconde.

En estos movimientos podemos ver el movimiento y las acciones del personaje. Se aprecia el escenario, personajes, y demás elementos que conducen a pensar en teatralidad. Sin embargo, la mezcla de lo trágico con lo cómico y la abundancia de improvisaciones

rompen con la configuración de un escenario convencional. El teatro occidental, tradicionalmente entendido, tiene una fuerte raigambre aristotélica.

De acuerdo a muchos preceptos que se heredaron en Occidente gracias a la *Poética*, muchas artes se basan en la mímesis, esto es la imitación de la realidad. Sin embargo, los santiagueros no imitan los sucesos, no todo es mímesis en la danza. En el caso de la sangre, se trata de un hecho real, no de su representación o emulación. Lo mismo ocurre con los desmayos o heridas, ya que no hay una representación de las armas, sino los machetes mismos. No hay un fingimiento de las expresiones: el dolor es real. Cabe preguntarse si hay una relación entre la sangre derramada por los danzantes y la petición de lluvia, pues la sangre moja la tierra en una suerte de sacrificio: así como cae la sangre en la tierra, ha de caer la lluvia.

No obstante, los integrantes insisten en que la danza que ejecutan es un juego. Los accidentes ocurren, pero no es la intención de los danzantes. Esto ocurre en los episodios de gran intensidad bélica:

[Hay un momento cuando] los capitanes entran a guerrear conmigo, con machetes. Dan los planazos. Si no me pueden quitar al Gallinche, pues me avientan los planazos. Los accidentes ocurren, nos llegamos a cortar, pero las cortadas pasan no nomás por querer dar así los machetazos. También sabemos guerrear porque si ya nomás de querer dar los machetazos así, entonces ya tendríamos que suspender la danza, bueno, el baile en ese ratito y calmar a los señores. Pero nunca se ha dado eso. Solo la danza es como un juego nada más (Entrevista a Jonathan Díaz).

Los accidentes suceden imprevistamente, pues la intención no es herir al otro, y los santiagueros están conscientes de que se trata de un juego. Es por ello que a pesar de que los danzantes sufran heridas, cortadas en los brazos, en las manos o incluso en la cara, la danza se sigue ejecutando, hasta que la música la detenga. Uno de los santiagueros dice lo siguiente acerca de los accidentes que ocurren a menudo en la danza:

En donde quiera que uno trabaje va a tener algunos raspones. Si uno trabaja en la milpa, no falta qué pase y cuando nos damos cuenta, ya nos pasamos a arañar con algo. Igual los que trabajan en las fábricas o en las construcciones, se llegan a lastimar un dedo, un brazo. Nosotros aquí que bailamos pues también así pasa: nos llegamos a raspar con el machete, como en toda

labor que lleguemos a hacer. La gente se espanta, piensa que ya nos estamos dando feo, pero pues si nos llegamos a cortar, luego si hace calor, pues con más razón va a sangrar. Pero eso así siempre pasa porque uno trabaja con el machete (Luis Toribio, entrevista semiestructurada).

Es importante mencionar que la música es la que guía los cambios de las escenas de la danza. La flauta es la que marca el inicio, la que convoca, la que arenga y detiene a los santiagueros. Los primeros movimientos de la danza son armónicos: existe equilibrio en los pasos, los movimientos transcurren en un mismo espacio.

Sin embargo, existen otros movimientos sumamente diferenciados de los anteriores, identificables por su dinamismo contrastivo. Tales movimientos, motivados por la música, son bélicos y rápidos. Sones característicos son el de la guerra y el Quite de Gallinche, que implícitamente están aludiendo a escenas violentas. En el son de la guerra, los danzantes rompen con el espacio escénico, con el espacio dramático, a tal grado de que sus movimientos y ataques logran dispersar a la multitud expectante. Por lo tanto, se vuelve un movimiento de gran intensidad espectacular porque la gente también participa indirectamente.

En el son de la guerra, los movimientos entran en relación directa con lo que la música expresa. Las gestualidades en los rostros de los danzantes denotan fiereza, a lo que contribuyen los golpes que se dan con los chimales y con los planazos de los machetes. Es de igual manera en esa guerra, cuando ocurre la ruptura con la coreografía uniforme. Se alternan con los pasos establecidos, con las correrías, caminatas, vueltas. Se representa de este modo el caos de la tempestad. Los rayos y relámpagos se representan visualmente con el choque continuo de los machetes, mientras que el impacto de los machetes con los chimales, escudos de cuero bovino, emula la sonoridad de los truenos.

De acuerdo con la información que presentaron los colaboradores, la danza se hace para pedir la lluvia. No obstante, en la danza están presentes los que podrían llamarse dos aspectos de la lluvia: el benéfico y el torrencial, de un aguacero o un huracán. Ahí radica el significado profundo de la danza. Al provenir del pueblo totonaco, es posible esa interpretación dual, pues en la cosmovisión de los pueblos mesoamericanos existe la interpretación de las dos posibilidades de un tema: para que exista el bien, debe haber el mal, en la misma medida que hay día y noche, hombre y mujer, luz y oscuridad o sol y luna. Esto

no significa la concepción maniquea cristiana de que el bien triunfe siempre sobre el mal, sino que evidencia la idea de los pueblos mesoamericanos sobre la complementariedad de ambas fuerzas y también sobre la armonía y el caos: Santiago debe enfrentarse a Pilato. En cada festividad debe matarlo, pero al año siguiente nuevamente aparece el personaje de la máscara negra, se enfrenta a Santiago en el mismo combate año tras año. En el mito sobre Tajín y los siete Truenos, los dioses logran capturar al muchacho y lo lanzan al fondo del mar, pero el muchacho crece y recobra más fuerzas para aparecer más embravecido, y los Truenos deben enfrentarlo otra vez.

En los eventos bélicos de la danza, la gente se commociona. La danza logra llamar la atención de la gente, le hace sentir muchos estados de ánimo según lo que se esté representando en los distintos episodios de la danza. Los danzantes suelen salir lastimados, desde pequeños rasguños hasta sufrir desmayos. Las personas alrededor observan detenidamente lo que acontece, la historia que transmite la danza. Hay finalmente una catarsis.

Fotografía 17. El rayo



24 de junio de 2019. Mientras los santiagueros descansaban frente al hogar del casero, tuve la oportunidad de capturar el momento en que los rayos iluminan el cielo. A menudo en estas fechas pueden verse los relámpagos y escucharse los truenos.

Tiempo y ritmo

En este apartado, el objetivo es explicar la configuración espacial y temporal que crea la danza de santiagueros. Como se ha mencionado, esta danza forma parte de la fiesta en honor al santo patrón de Pantepec, San Juan Bautista. Esta celebración reúne características tanto de la religión católica (la misa, las procesiones y otras ceremonias litúrgicas) como de las creencias totonacas (tal es el caso de la danza misma y de sus ritos).

Para la comunidad, la fiesta de San Juan Bautista supone una pausa en las labores cotidianas de la gente. La danza de santiagueros, inmersa dentro de la celebración, es la representación de lo sagrado porque los habitantes dejan sus actividades y dedican ese tiempo a la veneración del santo patrón. Los pobladores están conscientes de ello, y participan llevando ofrendas y cooperando para la realización de la fiesta del pueblo. Este es el contexto en el que se inserta la danza.

Esta es una manifestación dramática hipertextual en la que se integran numerosos elementos culturales, que la han vuelto una expresión artística identitaria de la comunidad de Pantepec. Su denominación actual oscila entre ser totonaca y mestiza, pues, aunque es muy probable su origen en el teatro evangelizador, el pueblo ya se ha apropiado de esta danza, y en su evolución ha incluido muchos ritos totonacos y otros atributos propios de esta cultura.

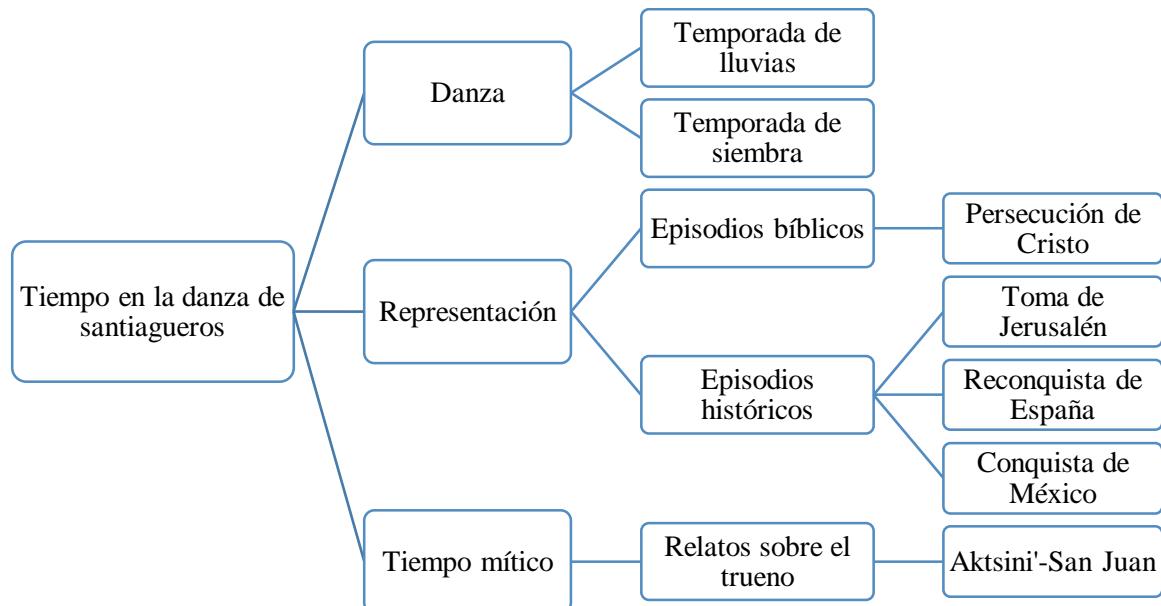
Para algunos Leopoldo Trejo, quien da una breve explicación en su artículo “Danza de santiagueros”,

Esta danza fue introducida en el Totonacapan durante la Colonia. En ella se conmemora la victoria del santo Santiago y el cristianismo sobre los moros y el Islam. Con el paso de los siglos, los campesinos adecuaron su sentido y su coreografía para representar la batalla anual de la planta de maíz frente a la canícula, el periodo en julio y agosto en el que disminuyen las lluvias. Las fiestas dedicadas a Santiago (el 25 de julio) se llevan a cabo en poblaciones de todo el país, en muchas de ellas con un sentido similar al que le han dado los totonacos (Trejo, 2017, p. 58).

No obstante el fragmento anterior, cabe destacar que los ritos que integra, es decir, aquellos relacionados con la velación del caballo y de los instrumentos, así como la función específica de ser una danza para pedir lluvia, son parte de la tradición totonaca. Además,

algunos de los componentes de este evento, como los trajes y la fecha específica en que se baila, están relacionados con aspectos culturales de este pueblo. Los trajes están presentes en numerosos relatos totonacos y de otros pueblos que comparten la misma región geográfica del Golfo de México. La abundancia de lluvias queda patente en la performance de la danza, que se explicará más adelante.

Esquema 6. El tiempo en la danza



Fuente: Elaboración propia.

El tiempo

En esta sección, me interesa explicar la complejidad en torno al tiempo en la danza de santiagueros. Cabe destacar que he identificado los siguientes: en un primer plano, se encuentra el tiempo de la danza por excelencia, en su situación de presente, y a la sazón el más visible, es decir, lo que el espectador observa, un momento efímero; además, la danza se baila en una temporada específica, pues se ejecuta en el mes de junio; después, en una capa más profunda, el tiempo de los episodios bíblicos y de los momentos históricos que se

representan en la danza; y, finalmente, el tiempo mítico totonaco, apenas perceptible y situado en un nivel más profundo (Véase Esquema 4).

Para tener un primer acercamiento sobre el tiempo en la danza propiamente dicha, el poeta Paul Valéry indica que, en efecto, el arte dancístico proviene de la misma corporalidad innata del ser humano, pero crea su propio espacio-tiempo:

[La danza es] un arte fundamental, como su universalidad, su inmemorial antigüedad, la utilización solemne que se le ha dado y las ideas y reflexiones que ha engendrado en todos los tiempos, lo sugieren y lo demuestran. Y es que la Danza es un arte que se deduce de la vida misma, ya que no es sino la acción del conjunto del cuerpo humano; pero acción trasladada a un mundo, a una especie de *espacio-tiempo*, que no es exactamente el mismo de la vida práctica (Valéry, 1990, p. 174; cursivas del autor).

Igualmente, en una entrevista, el bailarín español Andrés Corchero ha expresado lo siguiente sobre el tiempo, pues si bien los teóricos expresan sus opiniones sobre este arte, son los propios ejecutantes quienes pueden adentrarnos en los elementos de la danza, gracias a su experiencia de primera mano:

No buscamos dar al público un mensaje narrativo. En el teatro, hay una narración que tiene que ver con el tiempo. Las obras presentan un inicio, un desarrollo y un final. En la danza, el tiempo no se explica sino que es intrínseco a la actuación. El paso del tiempo se construye a partir de la composición de los movimientos en el espacio o de la relación entre los silencios y la música (Serrat, 2020).

Por ello, la danza tiene como uno de sus elementos privilegiados al tiempo. Con él, la danza transmite una totalidad, una complejidad estética en el presente gracias a la acción y a los movimientos del cuerpo humano, en un tiempo y espacio determinados. La danza crea una realidad artística autosuficiente, autogestiva, vuelta sobre sí misma. Podría pensarse, en el caso de la danza de santiagueros, el público espectador interviene animando a los bailadores, pero creo que más bien, en este caso el de la fiesta, no es así, porque esto evidencia lo que crea la danza, y el público reacciona. Para tal efecto, una de sus prioridades es la importancia de comunicar con el cuerpo. Por lo tanto, desde mi perspectiva, la danza de santiagueros es la expresión mediante el cuerpo y el movimiento de la lluvia y la tempestad.

La danza igualmente contribuye a crear, recordar y patentar otros tiempos míticos y tiempos sagrados; el antiguo, pero latente, tiempo mesoamericano y el tiempo bíblico que llegó con los españoles, todos estos imbricados en el presente continuo de la danza. Lo vemos, asimismo, en lo que nos representa: muchos momentos enlazados que vuelven muy complejo lo que se está transmitiendo. No se trata sólo de una línea temporal, sino de muchas, entre las que se encuentran episodios bíblicos e históricos, incluso míticos, de ambas tradiciones, la totonaca y la católica. Por ello es el tiempo y el momento de la danza en sí misma. Los santiagueros semejan guerreros antiguos; pareciera que reviven el tiempo del pasado bíblico. Por la fecha, se esperaría la figura de San Juan, pero el nombre de los danzantes evoca a otro santo.

Santiago se representa por un caballito blanco de madera con gamarritas³⁵ rojas. El Caballito es sagrado, y es también la metonimia del apóstol:

Su fiesta se celebra el 25 de julio. Patrono de España, de Querétaro y de los peregrinos y caballeros. Uno de los primeros apóstoles de Jesús, conocido como Jacobo el Mayor o Jaime el Mayor o Diego, hermano del apóstol San Juan (el Evangelista). Según la tradición, fue el evangelizador de España, de donde es patrono; presenció en Zaragoza la aparición de la Virgen del Pilar. Posteriormente, volvió a Jerusalén, donde murió martirizado. La tradición dice que sus discípulos regresaron su cuerpo a España y su sepultura está en Santiago de Compostela, Galicia. Se le representa como un apóstol descalzo con las escrituras en la mano, o montado sobre un caballo en actitud de lucha. En México se le veneró también desde la conquista como Santiago Matamoros (“Santiago el Mayor Apóstol”, 2018, p. 58).

Familiarmente en la comunidad se llama Caballito, y ese muchas veces pasa a ser la denominación de quien lo viste. En este año, correspondió al Sr. Leopoldo Rodríguez Domínguez representar al santo. Resulta interesante este rasgo. De acuerdo con algunos danzantes, no hay mucha relación entre el nombre de la danza y el día de San Juan, pues los

³⁵ Correa de poco más de un metro de longitud que, partiendo de la cincha, pasa por entre los brazos del caballo, se asegura en el pretal de la silla y llega a la muserola, donde se afianza. Se ha usado para afirmar la cabeza del caballo e impedir que este despare o picotear (RAE).

santiagueros se llaman así porque el caballito es la representación del apóstol Santiago. Su día es el 25 de julio. “Deberían llamarse sanjuaneros por bailar el día de su santo (Pío García María; Cristóbal Toribio)”.

Este es un aspecto que remite al teatro evangelizador. La presencia de la danza de santiagueros en muchas regiones del territorio mexicano, explica la persistencia y la carga religiosa e ideológica de esta danza. La figura simbólica del apóstol Santiago concibe la función que buscaba evangelizar a los habitantes de estas latitudes:

El ambiente de la Reconquista se encontró nuevamente en América, donde el Santiago Matamoros de la península se transforma en Santiago Mataindios. Para numerosos conquistadores, Santiago los ayuda combatiendo a su lado. Así, durante la batalla de Centla (1519), los conquistadores van a enfrentar a miles de guerreros y sólo serán salvados por la llegada de la caballería. Muchos soldados consideran esta victoria como un milagro divino y esto ilustra bien el sentimiento de los españoles de haber sido investidos para una misión y escogidos por Dios para llevar a cabo ésta empresa. Bernardino Vázquez de Tapia atestigua que fue un milagro porque vio surgir un caballo blanco, salido de no se sabe dónde, que causó la derrota de los indios. Más realista, Bernal Díaz del Castillo desecha esta explicación señalando que la victoria se debió, en efecto, a Dios, pero que el caballo que surgió fue uno de los conquistadores de Cortés (Grunberg, 2019, p. 76).

Santiago es el apóstol milagroso, el que ayuda a combatir el mal; los pueblos originarios se apropiaron de su imagen y la adaptaron a sus creencias, como es el caso de la región de Totonacapan. Además, la imaginería en torno al apóstol se debe a los españoles:

Muñoz Camargo equipará la batalla de Cholula al combate entre Quetzalcóatl y Santiago. Vemos aquí la elaboración de la historia de la lucha entre el bien y el mal, de Dios contra el demonio.

Convencidos de estar protegidos por el apóstol, los conquistadores se lanzan a los combates al grito de “Santiago”. Para estos hombres, más allá de Santiago, están también Dios y la Virgen que los protegen, principalmente en la llamada Noche Triste. Así, cuando Tenochtitlan cae, según Bernal Díaz, un signo parece indicar la suerte funesta de los mexicanos: “Llovió y tronó y relampagueó y tronó aquella noche y hasta medianoche mucho más agua que otras veces”. Seis años después de la caída de México-Tenochtitlan,

encontramos en las crónicas que una larga espada (¿un cometa?) apareció en el cielo por la noche y que los indios lo interpretaron como signo de epidemias que se manifestaron algunos días después y causaron muchas víctimas. Hubo otros casos parecidos, tanto en México como en Guatemala (Grunberg, 2019, p. 77).

En Pantepec, existen relatos en los que precisamente se habla de la lucha entre Santiago y serpientes monstruosas:

Dicen que allá en *Nak Talhaqeni* bajaba el *Xtikat Lūwa'*.³⁶ Era una víbora muy grande, que cuando bajaba, su sombra abarcaba mucho, y dicen que pedía una muchacha. Así había dicho que se la dieran, porque si no, se iba a meter al pueblo. Una vez, entonces, llevaron a una muchacha. La amarraron en un palo y ahí la dejaron hasta que llegara el *Xtikat Lūwa'*. Dicen que gritaba porque se iba a espantar cuando bajara la víbora. Pero entonces iba pasando por ahí el Señor Santiago, montado en un caballo blanco. Llevaba su espada y que iba con sus perros. Le preguntó a la muchacha por qué estaba ahí, qué había hecho. Ella le explicó y le dijo que no había hecho nada. Y Santiago le dijo que le iba a ayudar, la bajó y esperó al *Xtikat Lūwa'*.

Cuando llegó, ahí se dieron los dos, pero Santiago tenía el poder del rayo y le ganó a esa víbora de siete cabezas. Entonces acompañó a la muchacha a la casa de sus padres, pero cuando los vieron llegar, a los papás de la muchacha no les pareció, se molestaron, y más porque iba con el muchacho. La muchacha les dijo que él la había salvado, y ya les dijo cómo fue todo. Le dijeron al muchacho que tenía que casarse con su hija, pero les dijo que él no podía hacer eso, y les reveló que él era Santo Santiago (Esperanza Márquez).

Es muy probable que Santiago haya reemplazado a los dioses totonacos del Trueno. Es interesante la mención al atributo del elemento del rayo que está en poder del santo. Sin embargo, aunque se trate de un santo diferente, el atributo sigue siendo el rayo. Así, pues, aunque no se esté representando a San Juan, la idea misma del rayo mantiene la armonía y unidad. Es por ello que insisto en la presencia del tiempo mítico, y como podemos observar,

³⁶ Literalmente, víbora petate. Se trata del petatillo, serpiente mítica.

tanto la tradición oral como la danza han adoptado elementos de las creencias totonacas y españolas.

Ahora bien, respecto a los tiempos que transmite la danza, podemos encontrar los que interpretan los estudiosos y los que dicen los integrantes. Entre los primeros está Ichon, para quien la danza es

[...] la fusión de tres tradiciones históricas, al menos: la Pasión de Cristo, perseguido por los romanos (o por los judíos), bajo las órdenes de Poncio Pilatos; las luchas de la Reconquista entre moros y españoles, bajo el estandarte de Santo Santiago; en fin, la Conquista de México, indicada aquí discretamente por la presencia de Gallinche, que personifica a la Malinche, compañera e intérprete de Cortés (1973, p. 401).

Sin embargo, para la comunidad, y más específicamente para los bailadores, la danza representa el combate del bien contra el mal, representado por la figura de Pilato, ataviado con un sombrero, con barbas y una máscara negra. Por eso los santiagueros se visten de atuendos en los que predomina el rojo porque “El traje rojo significa maldad, o sea, es el malo que da autorización, el presidente [Poncio Pilato] los anima para que se planaceen, se corten [...] Por eso es rojo, significa sangre (Pío García María)”.

La danza de santiagueros es la representación del tiempo de acuerdo con el relato que le da sustento: el enfrentamiento entre Pilato y Santiago por el caballo blanco: “[...] El caballito es blanco; significa el Señor Santiago. Según, que bajó del cielo a defenderse del mal (Pío García María)”. Esta es la capa más visible, es decir, la que representa el combate entre el bien y el mal. En un nivel más profundo se encuentran los discursos presentes en el teatro evangelizador, el que emplearon los misioneros para convertir a la población indígena. Para lograr cierta eficacia, se representó el combate entre las dos fuerzas antagónicas.

El trasfondo quizás menos evidente es el que está vinculado con la danza para hacer llover. Por su naturaleza, la danza de santiagueros bien puede ser la performance de la lluvia. De esta manera, es aquí en donde se encuentra el significado profundo de nuestra danza: se vive año con año y se reinterpreta, se recrea continuamente. Si atendemos a la noción del tiempo cíclico mesoamericano, en espiral, es decir, a la repetición de catástrofes y otros, tenemos una característica ligada con la danza.

Además, la repetición de los eventos de la danza en cada representación pone de manifiesto la dualidad, aspecto muy conocido de la gran tradición mesoamericana, y estos son los episodios armónicos de la danza, cuando los integrantes bailan en concordia, y después llegan los sones de los capitanes, Quite de Gallinche y Guerra de cuatro. Es importante tomar en cuenta la importancia de la concepción mesoamericana acerca del tiempo en espiral. Luis Guillermo Vasco comenta lo siguiente acerca de la concepción del tiempo es espiral de los pueblos amerindios:

La idea del tiempo en espiral es que es cíclico, pero nunca se vuelve a la posición inicial, siempre se vuelve a una posición que avanza. Si yo miro una espiral desde arriba, la veo como un círculo, sobre todo lo que la encierra, porque no puedo ver la profundidad, la otra dimensión, no puedo ver el avance histórico, que sí hay un movimiento en el espacio. No se trata de dar y dar vueltas en un círculo volviendo siempre al mismo sitio; nunca se vuelve al mismo sitio. Se vuelve a pasar por la misma posición a otro nivel de mayor conocimiento y de profundidad histórica, de hecho no es volver al mismo lugar ni a la misma posición.

Una espiral, geométricamente, es una combinación de movimiento circular con movimiento rectilíneo. Lo que está errado es la explicación de que eso fue resultado de la confluencia de una circularidad del pensamiento indígena con la linealidad del pensamiento occidental (2004, p. 155).

Es por esta razón que en el pensamiento mesoamericano hay sucesos o eventos catastróficos que pueden repetirse y escapan al entendimiento del hombre, a diferencia de la concepción occidental del tiempo, a menudo representado por una línea recta. Así, para los nahuas, el mundo había existido en cuatro edades o eras, que finalizaban con catástrofes y daba paso a otra (Códice Chimalpopoca, 1992). La danza de santiagueros también presenta ese pensamiento acerca del tiempo en espiral.

De la misma manera que el relato acerca de los Truenos y Tajín indica la constante persecución del joven travieso por los dioses o dueños del trueno, así ocurre con nuestro objeto de interés. De Tajín se dice que, una vez vestido la capa y las botas del Trueno Mayor y blandido su espada, el muchacho escaló la pirámide de los nichos y subió al cielo. Allí empezó a bailar como los siete Truenos, pero en cuanto ellos notaron que estaba ocasionando una tempestad, lo persiguieron. Después:

En cuanto Tajín vio venir a los Truenos salió corriendo entre las nubes. Trepaba, se escondía, saltaba, se escabullía, burlaba a sus perseguidores. Los seis Truenos se afanaban por alcanzarlo; se separaban para cortarle las salidas; procuraban acorralarlo. Pero el chamaco los esquivaba, los dejaba atrás, salía disparado en otra dirección.

Y con tanto movimiento, con tanto taconeo, con tanto agitar las espadas y las capas, la tormenta arreciaba más y más (Garrido, 2006, p. 49).

Así, la danza se representa año con año porque, si bien se pide para que llueva, hay probabilidades de tormentas, debido a que la zona de asiento totonaco está muy cerca del Golfo de México. El tiempo queda de esta forma representado con sus dos atributos: bueno y malo. Todos los años la danza se realiza, pero, aunque se repitan los mismos pasos, la misma coreografía cada ejecución será diferente. Así,

La danza es efímera. Puedes bailar la misma coreografía cada día, pero la vivirás de forma diferente. El público de hoy tampoco sentirá lo mismo que el público que vendrá mañana. Siempre se baila en el eterno presente. Puedes hacer una filmación de video pero nunca será lo mismo. No conseguirá transmitir la energía del directo (Serrat, 2020).

Al igual que muchas obras artísticas, la danza construye un micro-universo en torno al cual confluyen energías y percepciones. Resulta de gran interés la evocación del tiempo mítico con sustento en los relatos del Dios del Trueno, así como en otros soportes —el *tapún*, *quechquemitl*—. Lo que conduce a interpretar la danza de este modo es gracias al movimiento y las acciones de los santiagueros. Destacan la coreografía, los machetes, las capas, los listones de siete colores y los chimailes (escudos de cuero bovino).

Estos elementos se unen en un ritmo que crea armonía. El paso que más resalta consiste en zapatear en las cuatro direcciones, alternando los pies. De igual manera, en el momento en que los danzantes van a ejecutar una vuelta, indican la acción azotando los escudos con el machete, lo que produce un sonido seco, en canon. Además, en los sones previos al de la guerra, suceden saludos entre Santiago y el capitán, cada quien con sus columnas. Ambos chocan sus machetes, luego se dan la vuelta y continúan bailando. Tales acciones recuerdan a las del trueno (zapateado y chimailes), el relámpago y el rayo (choque de machetes).

Los azotes en los chimales, los choques de los machetes y los pasos de la coreografía son instrumentos que se integran a la armonía de la danza. En las partes de la danza que se relacionan con la lluvia benéfica, el ritmo es equilibrado y suave. Sin embargo, la danza se vuelve caótica cuando llega el son de la guerra, emulación de la tempestad, de las tormentas de sumo conocidas en la región donde se ejecuta la danza. Los pasos se vuelven violentos, y pareciera que entran en correspondencia con el tono fúnebre y bélico de la música. Se puede apreciar así la dualidad que representa la danza.

Lo anterior no es fortuito. En numerosos mitos y relatos totonacos, y de otros pueblos, “Tajín y los Siete Truenos” (Garrido, 2006), “El hombre de las tormentas” (Relatos huastecos, 1994), los dioses del trueno danzan armoniosamente y con ello ocasionan las lluvias benéficas. No obstante, la presencia de Tajín, el muchacho travieso, ocasiona una persecución que desata una tormenta, ya que la danza de los Truenos se vuelve caótica porque persiguen al joven, quien lleva una espada y ha vestido la capa y las botas. La espada es el atributo del trueno, la capa lo es del aire y las botas del trueno. Con esto tenemos la evocación de la lluvia y la tormenta, gracias a que:

La danza elabora su universo con acciones; el momento en que se realiza crea también a los bailarines que, en tanto agentes, no solo repiten una coreografía, sino que la construyen [...] La danza se crea a sí misma, a quienes la construyen y a la sociedad en que ésta se realiza, todo lo cual permite sostener que, a diferencia de lo que suele señalarse, la danza [...] no es un reflejo de la sociedad que lo practica, sino parte constitutiva de la misma: el arte como agente y con sus agentes también construye a las sociedades (Guzmán, 2014, p. 43).

En la danza de santiagueros, existen algunos danzantes que se adornan con listones: los capitanes y los soldados; Gallinche, Santiago y Pilato no los llevan. Aunque los listones van en pares de siete colores, y por la sugerente asociación con el arcoíris, uno de los danzantes más experimentados comentó que no había relación con el fenómeno meteorológico; uno más dijo que los listones eran solamente objetos ornamentales.

Así, con el empleo que hacen los santiagueros de esos objetos crean un efecto metonímico, pues invocan a los fenómenos antes mencionados. De acuerdo con las creencias en el pueblo, el rayo sigue a los machetes, y no es bueno tenerlos a la mano cuando se desata

una tormenta. Vemos, de esta manera, todo un mundo evocado gracias a los trajes y demás objetos. El movimiento y los pasos ayudan en su constitución, puesto que:

Todo montaje dancístico, una coreografía, crea su propio tiempo, no sólo en términos de duración, sino en cuanto a las cualidades que le otorga el mismo —como puede ser en una danza ritual el tiempo de la creación del universo, que sería un tiempo sagrado con todo lo que ello implica— (Guzmán, 2014, pp. 41-42).

Con la danza, se está representando en el plano del ser humano lo que ocurre en el cielo. Es una manera de que el público sea parte de la lluvia, gracias a la estética de la danza. El ritmo armónico de los primeros sones, de entrada, sones cruzados y de saludo al Caballito, se rompe cuando aparecen los sones bélicos. En la batalla entre Santiago y los capitanes, aquél va marcando a su contrincante. Todavía hay un equilibrio en los pasos; hay un ritmo que se mantiene, pero en el momento de sentenciar a Pilato, cuyos agentes son Santiago y Gallinche, es cuando aquél improvisa y rompe con el ritmo, pues ha de huir velozmente. Pilato emite entonces quejas y sonidos lastimeros, se escabulle entre el público, se esconde entre las mujeres y detrás de los niños, juega con ellos. Después, con el machete rasando el pavimento, emprende la carrera con Santiago y Gallinche pisándole los talones y lanzando tajos al aire para amedrentarlo.

La persecución de Pilato y su captura según la danza es la misma que sucede con Tajín y los Truenos:

Pasaron muchas horas antes de que los seis Truenos lograran atrapar a Tajín. Cuando finalmente lo consiguieron, estaban sofocados y sudorosos. Bajaron con tiento, cuidando dónde ponían los pies [...] Llegaron rendidos a su casa.

—¿Dónde está ese bribón? ¡Déjenme ponerle las manos encima! —gritó el Trueno Mayor, furioso porque Tajín se había llevado sus cosas [...]

Pero no recibió respuesta. Nadie podía hablar. Los seis hombrecitos resoplaban penosamente para recuperar el aliento.

—¡Entréguenme a ese granuja! Quiero azotarlo, triturarlo, machacarlo, picarlo, aporrearlo, molerlo, macerarlo, pulverizarlo... Ya después le pondremos un buen castigo [...]

Tras discutir un buen rato los Truenos llegaron a una decisión. Ataron fuertemente a Tajín y lo llevaron al mar para tirarlo al agua (Garrido, 2006, pp. 49-50).

Santiago y Gallinche lo persiguen y le dan caza a Pilato. Han de darle muerte al poco tiempo; bailan triunfalmente, llevándolo de los hombros ante los gritos de júbilo del resto de los santiagueros. Es la justicia poética en la danza del episodio bíblico. Al año siguiente, aparecerá nuevamente Pilato, con más bríos, de la misma manera que Tajín se libra de su prisión en el mar y regresa a la tierra; los Truenos han de perseguirlo nuevamente:

Bien dentro del mar lo tiraron. No querían los Truenos que Tajín pudiese regresar. Y desde entonces allí vive Tajín. Ha crecido el muchacho; ha cobrado fuerzas. Y de vez en cuando recuerda sus aventuras aéreas. Abandona entonces las profundidades marinas. Surge entonces cabalgando el viento desatado y hace galopar las nubes enloquecidas y los cielos repentinamente sombríos se desbaratan en una lluvia incontenible, mientras los relámpagos y los truenos se suceden sin conceder respiro.

Los ríos se desbordan, los árboles se desploman, los caminos se desmoronan, las cosechas se pierden, sufren los pueblos. Deben entonces los Siete Truenos trepar de nuevo las nubes de tormenta para capturar a Tajín —al Huracán, como también llaman al muchacho—, para lanzarlo una vez más al fondo del mar (Garrido, 2006, p. 50).

Santiago y Gallinche deberán ajusticiar a Pilato otra vez. Ese es el tiempo mesoamericano, con sus eventos funestos repetitivos. El ritmo que se ve representado en la danza está asociado con los rituales y creencias de los santiagueros. El tiempo de la danza tiene un ritmo de cada año.

Finalmente, cabe agregar que las danzas totonacas tienen un trasfondo mítico. Para nuestros parientes culturales, los tepehuas, las danzas contribuyen a alegrar a las divinidades. Existe un relato que indica lo siguiente:

Al Sol lo andaban buscando. Una lagartija que era topil vino a dar cuenta a la autoridad que detrás de una piedra que no podría mover alumbraba mucho. Llevaron al pájaro carpintero y de un picotazo abrió la piedra. Ahí estaba acurrucado el Sol, y fueron todos los danzantes a bailarle. El Sol dijo que iba a salir, con la condición de que siempre hubiera danzas como esta vez. El Sol salió y parece que le pusieron como un vidrio en el corazón para que no quemara tanto. Así es ahora el Sol (Williams, 1972, p. 92).

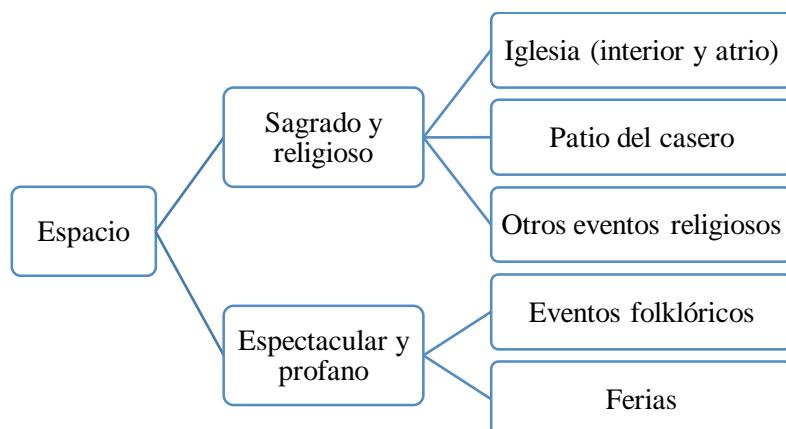
La lagartija es un personaje recurrente en la narrativa totonaca, y por lo que se ve, podría especularse que también en la tepehua. Lo interesante que puede apreciarse es el motivo festivo y de compañía de los danzantes en torno a los fenómenos sagrados.

El espacio

En este apartado, me interesa hacer un acercamiento a los dos aspectos de la danza: lo sagrado o religioso y lo profano o espectacular, bajo el supuesto de que las características del espacio los determina. El ambiente comunitario predomina en ambos, pero llega un momento, después de la celebración al santo, en que la danza atrae a mucho público sólo por el espectáculo.

La interpretación de la totalidad de los sones, en orden estricto, corresponde a la primera modalidad, mientras que la selección, a cargo de los danzantes de dos o tres bloques, y a la vez, los más impresionantes para la multitud expectante, configura la segunda. Ahora bien, a partir de esta división, puede hacerse la siguiente estructura. Dentro del primer ámbito, cuando la danza adquiere el atributo sagrado, se desarrolla en el espacio religioso de la celebración, es decir, desde la víspera hasta el 24; en el segundo, cuando predomina lo espectacular, y los espacios en los que se desarrolla son públicos, como en auditorios y plazas públicas.

Esquema 7. Espacio



Fuente: Elaboración propia.

El gran escenario de la comunidad corresponde al lugar en donde se ejecuta la danza. Los habitantes cumplen un rol dentro del contexto, la celebración de San Juan Bautista. Las funciones principales los desempeñan el casero y sus familiares, anfitriones de la celebración, así como también compadres y amistades, quienes se encargan de auxiliarle en las actividades. Los protagonistas del evento son, por supuesto, los danzantes y los músicos; estos últimos cumplen roles muy importantes para el desarrollo de lo que ha de realizarse previamente al festejo del santo de la comunidad: “Cuando se va a matar el puerco para los tamales, le toca un son” (Carolina Márquez, entrevista informal).

Los miembros de nuestra danza bailan “con fe, con devoción y con el corazón” (Luis Toribio), y estas son características que se adhieren a lo sagrado. La promesa que los integrantes hacen con San Juan Bautista es la de bailar por siete años (Entrevista semiestructurada a Jonathan Díaz). Los danzantes más experimentados comentaron que al acercarse la fecha, sueñan con la danza:

Yo sueño al Caballito, antes de participar o antes de la fiesta, lo sueño porque me dice que yo tengo que estar. Si no es el Caballito, sueño que ya andamos bailando. Cuando sueño eso, es porque hay una participación. No sé qué será, pero me avisan con tiempo de que tengo que participar y tengo que ir. He estado en México, he estado en Puebla, ya cerca de ese día de la fiesta de San Juan y cuando digo «Ya viene faltando una semana», pues yo ya no trabajo, yo ya me voy. Así dejo mi trabajo y me vengo a participar. No lo puedo dejar, yo me vengo corriendo; mi trabajo allá que se quede (Luis Toribio).

Este es uno de los casos más representativos y muestra el compromiso del integrante con la danza, al grado de ser más importante que una ocupación laboral. Los sones “para abrir puertas” se refieren a los de entrada. Estos se ejecutan al principio de la danza y al final (Véase Fotografía 18). El rasgo peculiar de la coreografía es la imitación que hacen los santiagueros de la postura de descanso del caballo. Estos sones son solemnes y se ejecutan cuando los santiagueros acuden a la iglesia a hacer labor de presentación ante el altar y al final, en la casa de la madrina de adorno.

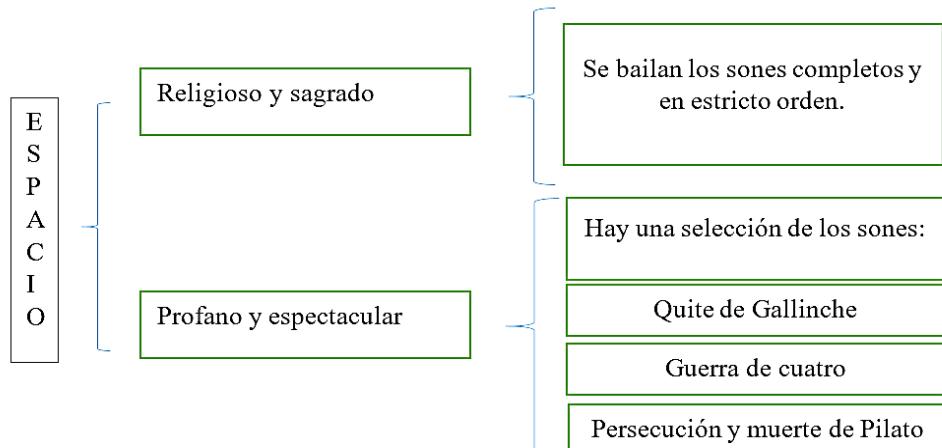
Fotografía 18. Son de salida o despedida



25 de junio. El son de salida es similar al de entrada. Se repiten algunos movimientos de la coreografía, como el caso de los pies que emulan la postura de descanso de un caballo, como puede distinguirse en el pie del niño de la columna derecha. Además, hacen otro movimiento con las extremidades inferiores, en forma de equis, pero no tuve información sobre éste. Calle, domicilio del Sr. Gil Castro Olivares, otro anfitrión.

El siguiente esquema muestra los sones que se contemplan en ambas modalidades, de acuerdo con la propuesta que indiqué arriba:

Esquema 8. Sones en cada espacio



Fuente: Elaboración propia.

En la identificación de los bloques, la música desempeña una función importante, puesto que la flauta y el tambor los reúnen cuando suenan. Igualmente, la música es un rasgo muy importante, ya que, para llamar al espíritu del caballo, se reúnen el carricero y el tamborilero, generalmente en un lugar o cuarto cerrado, esto es antes de la velación del caballito, el 22 de junio y se le da de beber, es decir, se le riega refino en las cuatro esquinas donde está colocado. En esto, los sones guardan mucha similitud con la música de costumbre, es decir, la especial que acompaña a los ritos y ceremonias totonacas.³⁷ Esta música ritual es un regalo de una deidad civilizadora, el Dios del Maíz, y los instrumentos que la interpretan son un violín de tres cuerdas —templado dos semitonos por debajo de la afinación estándar de sol—, y un arpa. La similitud existe porque, de igual manera que los sones de *Tapaxuwan* acompañan a la ceremonia en momentos rituales específicos, como para llevar las ofrendas por ejemplo, así también sucede con los sones previos a la danza de santiagueros (Véase Fotografía 19).

³⁷ En el siguiente enlace puede apreciarse la hermosa música totonaca de mi pueblo: <https://www.youtube.com/watch?v=wcmSaVvE2gE>. En la siguiente una cápsula de video, puede verse el momento cuando se realiza una ceremonia de ofrenda de una curandera, grabada en la comunidad de Ceiba Chica, Pantepec, Puebla. Los sones de costumbre son llamados *Tapaxuwan*. Esta palabra significa alegría porque “todos debemos estar contentos para que las cosas salgan bien (Juana María Márquez)”: <https://www.youtube.com/watch?v=Ohq56ethmw0&t=12s>.

Fotografía 19. Ofrendas del Caballito



22 de junio de 2019. Se aprecia el espacio sagrado que ha configurado la figura del Caballito. En la imagen, José Luis Díaz, quien representó a Santiago, riega refino en las cuatro esquinas. Ya ha echado sahumerio y copal al xochijarro, que provocó el humo. Domicilio del Sr. Juan Hernández Santillán.

Si bien la función sagrada de la danza se manifiesta por excelencia en la celebración patronal, su independencia de este marco provoca algunas particularidades. Una de ellas conserva la religiosidad, pero en lugares diferentes, cuando los santiagueros acompañan a santos de otros pueblos, ya que se les solicita para asistir a eventos religiosos de otros municipios de la región, principalmente en Tantoyuca, Veracruz, para acompañar al Señor Santiago en su día, 25 de julio; a San Francisco, en el poblado del mismo nombre, Ixhuatlán, Veracruz; y también el día de San Antonio, en el poblado homónimo del mismo municipio de Pantepec, 12 de junio. Aunque se trata del santo de esa comunidad, los santiagueros acuden en agradecimiento al carricero, Don Francisco:

Como el señor que toca ahí, don Chico, es el que viene de San Antonio, y él no nos cobra. Dice «si les voy a apoyar con la flauta, también quiero que cuando hagan la fiesta de San Antonio también me apoyen allá». Y sí, una vez fuimos y ora sí que estaba así, que había nubes en el cielo. Estábamos bailando y ellos tenían ahí su San Antonio; ahí le estaban bailando, le estaban haciendo costumbre (Entrevista a Pío García María).

La espectacularidad de la danza que atrae a la multitud y que se explota en eventos culturales, por decirlo así, es el otro ámbito. Los santiagueros suelen ser invitados a participar en la procesión de los santos patrones de otras comunidades. Dentro de los días de la celebración de San Juan Bautista, los danzantes suelen bailar en el patio o calle de alguna persona que los invite. A cambio, el anfitrión debe darles de comer y beber, y, en esta ocasión, junio de 2019, a los asistentes también se nos atendió.

Es interesante detenerse a observar este caso, ya que los sones que más se interpretaron fueron el son de los capitanes, la guerra de cuatro, el quite de Gallinche, y la ejecución de Pilato. Cuando esto ocurre, la gente corre la voz y dice que “Ya van a matar al Pilato”, lo que provoca que la gente acuda a donde los santiagueros van a bailar. Los santiagueros hacen selección de los sones que más atraen a la gente. Las personas llegaban para ver la danza y se sentaban o acomodaban de modo que tuvieran la mejor perspectiva de la danza. Los anfitriones debieron invitarles una comida a los danzantes. Les ofrecieron zacahuil, cervezas para los adultos y refrescos para los niños. A las personas que estaban cerca también les daban refrescos y comida. Estos son dos aspectos de la danza en su dimensión comunitaria.

La espectacularidad también atrae a los ajenos al pueblo. Los santiagueros seleccionan los sones que han de bailar, generalmente los que se mencionaron en el párrafo anterior. En la Feria de la tinaja de Pantepec, sin embargo, bailaron casi todos los sones, pero de manera abreviada. Cuando se presentaron en el auditorio en Semana Santa de 2019, tardaron alrededor de cuatro horas danzando. Se reunieron en casa del capitán venerable, y salieron en marcha rumbo al recinto. Para tal efecto, presentaron los sones de manera rápida para terminar pronto. Es muy probable que presentaran la danza de esa manera porque estaban cumpliendo con un horario establecido en el programa. Los santiagueros han recibido invitaciones para presentarse en eventos culturales pasados por ejemplo en el encuentro de danzas de Zihuateutla, en el Festival Atlíxcayotl, entre otros. Sin embargo, “La tradición que se vacía de contenido y se comercializa se convierte en folclorismo o *kitsch*. Tal y como se canaliza por la industria, el folclorismo es tradición presentada como espectáculo”, dice Anthony Giddens (2007, p. 22).

Fotografía 20. La espectacularidad atrae a la gente



24 de junio de 2019. Se observan a los santiagueros y la gente que los acompaña. Los patios de las casas, la calle, las banquetas y demás sirven para que los espectadores estén en lugares donde puedan apreciar la danza. Al fondo se ve más gente, y en la esquina inferior derecha, una vecina trae su banquito para sentarse y ver cómodamente la danza. Al lugar también llegan vendedores de golosinas, helados, paletas de hielo, quienes se quedan a platicar con los asistentes.

La naturaleza sagrada de la danza ocurre en el pueblo de Pantepec, específicamente en la víspera de San Juan Bautista; es el momento en que se observa la danza en su completitud. Es capaz de sacralizar el territorio de la comunidad porque

[...] la danza tiene la peculiaridad de construir su propio contexto [...] de ser una totalidad. Dondequiera que una danza se realice, lo primero en suceder es la delimitación de un espacio que involucra todas las partes en los que ésta se desarrolla, incluido el lugar donde se encuentran quienes no ejecutan propiamente la danza, puesto que, de manera indirecta, también forman parte de ella. Se acotan el espacio y el tiempo, desde el ingreso al ámbito en donde la danza se desarrollará, hasta salir de él. Ésta es una primera construcción del tiempo-espacio que, simultáneamente, va acompañada de una serie de comportamientos y actitudes asumidos por todos los involucrados. Es decir, se crea un espacio-tiempo específico donde reina una forma de ser igualmente específica. Se ingresa a un mundo que es en sí mismo otro mundo y donde se crearán, a su vez, otros mundos (Guzmán, 2014, p. 41).

No obstante, cuando los santiagueros acuden a eventos culturales, la danza pierde su carácter sagrado e impresa lo espectacular. En su contexto festivo, es decir, en la fiesta de San Juan, la danza provoca muchas emociones en los espectadores: se asustan, se conmueven, se alegran. Es una danza muy intensa, pues de acuerdo a lo que comentan los bailadores, existe un momento, principalmente en el Son de la guerra, que los danzantes se animan a bailar, y se dan planazos para divertirse y para divertir a los que están viendo. Algunos que han guardado el día, y que han bailado en años anteriores, se les permite bailar para que saquen las ganas (Luis Toribio). De acuerdo con el testimonio de Andrés Corchero, bailarín español, “Lo más importante es despertar emociones al público. El espacio entre el bailarín y los espectadores debe estar lleno de energía. El objetivo es conseguir que se mueva algo en el interior de los espectadores. La emoción es movimiento (Serrat, 2020)”.

Los santiagueros, especialmente Pilato, usan todos los recursos del espacio en el que se desenvuelven. Pilato se esconde en las alcantarillas, corre a la farmacia y se hace pasar por el dependiente, y se arroja finalmente desde el balcón de la presidencia municipal, para no ser capturado. Este evento, es decir, la ejecución de Pilato, suele dar fin tanto a la danza como a la celebración de San Juan Bautista.

Es en estos momentos cuando Pilato, Gallinche y Santiago transgreden el escenario dramático. Para huir de sus captores, Pilato se mete en la alcantarilla, se trepa al palacio municipal para después arrojarse de un balcón, se mete en los locales comerciales, mientras Gallinche y Santiago danzan. Lentamente Pilato se aleja de ellos, se pierde de vista. Los personajes cuando empieza la persecución, extienden los límites del escenario hasta donde capturen a Pilato.

En el teatro tradicional, hay un espacio convencionalizado para el desenvolvimiento de las acciones, pero el espacio dramático en la danza de santiagueros logra flexibilizarse. Las escenas se desarrollan más allá de ese espacio convencionalizado al grado de que el del público lo es también de los personajes. El Pilato se escapa hasta donde los espectadores ya no ven. Sin embargo, los personajes son vistos por otro público, por otras personas que transitan por las calles del pueblo. La gente del pueblo no se asusta, aunque vea la persecución de los personajes armados con machetes.

Así se construye la improvisación que se adecua a las características del espacio en la que se desarrolla la danza. Aunque se repiten los mismos bloques cada año, así como también las acciones, el resultado es una representación diferente gracias al espacio. Los espacios también contribuyen a que haya más diferencias en cada representación de la danza. En el caso de los parlamentos, si bien es cierto que, de acuerdo a los comentarios de los santiagueros, están en náhuatl y totonaco (Jesús Aparicio Rodríguez), los danzantes improvisan, por lo que no resultan las mismas palabras o sonidos según la representación. El siguiente testimonio da constancia de un fragmento en lengua náhuatl, pero que no pude transcribir debido a que los danzantes lo cuidan celosamente:

Aquí estaba un profesor, y como él domina la lengua náhuatl, le preguntamos qué significan esas palabras que decimos y unas contestaba y otras no. “Esas son palabras muy antiguas”, dice, “no le doy bien. ¿Cómo se lo aprendieron ustedes?” “Fíjese que nosotros como los pericos. Nomás escuchamos, pero no sabemos qué es bien realmente su significado” (Pío García María).

Otra característica que no debe pasar inadvertida es el desplazamiento del público, la extensión del escenario de los danzantes. El escenario se vuelve flexible, dispuesto por la coreografía de los santiagueros; es la que crea el espacio sagrado, al que se agrega la música: “[...] una coreografía construye su propio tiempo, acotado por definición. Igual ocurre con el espacio porque, además del “escenario” [...] la coreografía diseña su espacio, al que también dota de cualidades específicas (Guzmán, 2014, p. 42)”. Sin embargo, lo sagrado empieza desde el momento en que la gente se organiza para hacer la fiesta de San Juan Bautista, incluso desde mayo, temporada de mucho calor, los habitantes ya están pensando en que llegaré el 24 de junio.

Amén del lenguaje proxémico muy intenso, los santiagueros, especialmente Santiago y Gallinche cuando combaten contra Pilato y su capitán, invaden el espacio de los espectadores a tal grado que el público debe desplazarse de su lugar por temor a los machetes en alto que van moviendo los danzantes. El escenario se extiende, y gracias a su ejecución en el pueblo, es flexible. La danza mueve y desplaza, pero a la vez patenta el escenario comunitario de la celebración y de la petición de lluvias para la siembra.

Los relatos

Por último, me queda hablar de los relatos, ya que resultaron muchos en el trabajo de campo; la mayoría se han intercalado en los capítulos de esta tesis. Pude lograr la documentación de algunas narraciones, entre cuentos, anécdotas, descripciones y mitos. La danza de santiagueros, entre otras habilidades, incentiva el gusto por narrar historias, sean estas de acontecimientos pasados sobre los integrantes viejos, aparecidos, truenos y sucesos inexplicables. En la velación del caballito es el momento cuando los adultos aprovechan para relatar desde su perspectiva narraciones afines a los temas señalados. Generalmente, ocurren entre conversaciones de los danzantes más experimentados, pero los niños y jóvenes escuchan porque se encuentran en la velación. Ellos son partícipes de los ritos que hacen el capitán, el curandero, los músicos y los bailadores, y en esta atmósfera se impregnan del conocimiento que estos eventos contienen.

Los niños y jóvenes inician sus primeras narraciones con timidez, y suelen ser de corta extensión, como la siguiente:

En la danza se ven accidentes, cortadas. [En la fiesta de San Juan] dan de comer a la gente que llega. Llueve, se va la luz. Nos tocó un día ver que en la noche salió un arcoíris. Estábamos bailando y se había ido la luz, pero con mucho viento. Estábamos ahí con don Juan Hernández, cuando todos decían que había salido un arcoíris en la noche. Yo creo que salió porque estábamos bailando por gusto (Entrevista a Carlos Halcón Rodríguez Baños).

El tema principal gira en torno a la danza y su función. Se observa la impresión de algunos fenómenos, como el arcoíris, asociado a la lluvia y a los truenos. De igual manera, el mismo joven de 14 años comentó que:

El caballito se enoja si no se le ofrenda bien o si no se baila con respeto. Una vez mi abuelito me contó que se emborrachó y no pudo velar al caballito. Pero entonces, en las noches escuchaba que tocaban a su puerta, que oía como si un caballo rascara en la tierra, y como si fuera a tumbar la puerta.

Así, gracias a la difusión de anécdotas, los santiagueros jóvenes aprenden sobre el respeto a la danza y sus objetos sagrados. La flauta, el tambor, la máscara, los trajes, incluso los aires o sones, también son sagrados y no pueden ejecutarse en otra actividad que no sea la danza:

Si la remedas, la flauta, ahora sí con chiflidos, así, no te deja (hace una seña). Tienes ese sonido de la flauta en tu mente cada que te duermes. Igual, lo que es el tambor. Haz de cuenta, como en los ensayos, estás arremede y arremede eso, te sigue el sonido, y lo estás escuches y escuche como suena. A mí así me ha pasado. A veces escucho la flauta y el tambor, y me da cosa por ir a ensayar. Y cuando llego ahí donde hacemos los ensayos no hay nadie (Entrevista a Jonathan Díaz Francisco).

Los santiagueros adultos han desarrollado más el arte de la narración oral, aunque abundan también las largas descripciones acerca de la celebración patronal:

Un muchacho decía, porque él nada más entró a bailar por bailar, él nos platicaba ya después que él ya no podía dormir porque soñaba la máscara. Por eso creo que cuando vamos a bailar, lo vamos a hacer con devoción porque no debemos tomarlo como un juego.

Y el muchacho pues no bailaba anteriormente. Pero después tuvo que entrarle porque le hizo promesa que le iba a cumplir los siete años porque en la noche ya no podía dormir. Se le revelaba la máscara del Pilato. Después el muchacho se fue de aquí, ya nunca regresó. Tuvieron que rezarle para que lo dejara más o menos ya dormir. Pero de acuerdo al rezadero le tuvo que decir “Ahora tú le vas a cumplir porque ya te pusiste la máscara y nomás lo tomaste como juego y ahora debes de cumplir con los años que tienes que bailar”. Ya tuvo que hacer una promesa para bailar cada año y solamente así dejó de soñar la máscara (Entrevista a Leopoldo Rodríguez Domínguez).

Sin embargo, la escultura del caballito es el que más respeto merece. Los abuelos narran una historia relacionada con la ira del animalito blanco y su posterior huida del pueblo. El mismo narrador comentó el siguiente relato que va adquiriendo dimensiones legendarias:

Antes platicaba con un señor que ya falleció, fue don Pedro Francisco. Él me contó hace años que tuvieron algo que ya pasa a la historia porque, pues no sé si él lo vio también... pero él me contó sobre eso, lo del caballo, el caballito.

Hace años que sucedió lo que voy a contar. Nosotros los santiagueros ofrendamos al caballo antes de y después de bailar. Y según, ellos anteriormente pues no le hicieron eso al caballito. Y como volvemos a decir, todo el caballo cobra vida, pues según, lo que ellos platicaban que al caballo no le ofrendaron, lo dejaron como cualquier madera, vamos a decir. Pues sí, porque es una madera. Pero también esos señores cometieron un error porque se pusieron a tomar y no le hicieron caso. No le ofrendaron, no le rezaron. Entonces el caballo sí se molestó. Y cuando ellos despertaron de una buena cruda, ya no estaba el caballo. Se fue. Eso es lo que ellos comentaban como una historia de parte de la danza.

Y hay un camino que va para Mecapalapa. Ya es “camino viejo”, le decimos, aquí por la Cruz. Estaba [más adelante, por el mirador] un deshuesadero de caballos que morían y allá los tiraban, y según en esa parte, ahí lo fueron a encontrar. Cuando lo encontraron, tuvieron que rezarle, ofrendarle, encontentar al caballito para que volviera a regresar. Y solamente así lo trajeron de vuelta otra vez aquí a Pantepec.

Lo reconocieron porque era un caballo blanco. Andaba caminando como un caballo normal. Pero ya cuando le rezaron, volvió a lo que es el caballo de madera. Pero con eso lo encontentaron porque le tuvieron que rezar nuevamente. Le hablaron, porque le tienen que hablar, y ahí tiene que ser un rezandero que hace todo eso. Esto es lo que decían, esto es lo que comentaban los más viejanos. Y pues ellos ahorita ya fallecieron, que en paz descansen. Es la palabra de los más viejos.

Es importante advertir que los integrantes monolingües son quienes difunden narraciones cuyos temas son la danza. En las preguntas de la guía de entrevistas les pregunté si conocían historias relacionadas con el paisaje, pero la gran mayoría negó conocerlas. En cambio, solamente dos integrantes, los más ancianos, relataron detalladamente los grandes mitos del pueblo totonaco: el de Aktsini' y el del Dios del Maíz. Ellos eran los únicos cuya lengua materna es el totonaco. Ellos mismos describieron con detalle la historia de la pelea de Santiago y Pilato por el caballo. Resultaron otras narraciones relacionadas con historias de espantos y sucesos increíbles acerca de los santiagueros y el trueno. Estas últimas son las que aparecen en los capítulos anteriores.

CONCLUSIONES

La presente investigación ha querido dar un acercamiento a la danza de santiagueros, manifestación compleja en cuanto a líneas temporales y temáticas se refiere. Por todo lo anterior, se ha visto que esta danza dramática es una expresión hipertextual, de profundo significado para la comunidad, pues se trata también del performance de la lluvia.

El objetivo de la investigación, identificar una relación entre la danza de santiagueros y los relatos y ritos en torno al trueno, resultó en una propuesta según la cual la danza es un hipertexto, lo que resume muchas expresiones de las que se nutrió en el tiempo. Son reconocibles como hipotextos el teatro de evangelización y los relatos totonacos de la tormenta y el trueno, lo que responde a la pregunta hacer de si existe una relación entre el teatro de evangelización y nuestra danza dramática. Resultados valiosos fueron los testimonios de los santiagueros acerca de los relatos que dan origen a la danza y sobre los objetos sagrados, lo que da prueba de fe y también de un gusto por el contar que el mismo entorno de los integrantes propicia a los miembros más jóvenes, niños y adolescentes, hasta los más viejos, quienes maduran el arte de la narración.

Una de las funciones principales de la danza es pedir lluvia para la temporada de siembras que empieza en junio. Por lo cual este sería un sustrato totonaco, que fue revestido por numerosos elementos del teatro evangelizador, como puede verse en los episodios bíblicos que, con probabilidad, los misioneros se encargaron de seleccionar para dejar un mensaje en los habitantes nativos que no podían transmitirles por medio de la lengua, pero sí había más efectividad al buscar el recurso de lo escénico y espectacular.

Otro de los resultados que confirmarían la investidura española de las manifestaciones escénicas totonacas es a partir de la observación de uno de los personajes principales: Santiago. Como patrón de España, era lógico suponer que los misioneros emplearan la figura del apóstol para que los habitantes totonacos, en este caso, desplazaran sus creencias en torno a las divinidades auctóctonas. Sin embargo, aún persisten los cultos antiquísimos, de estirpe

totonaca, en torno a las deidades más importantes, como el Dios del Maíz y el de los dueños del agua, del aire y del Trueno. Se realizan de forma paralela a los católicos y de las religiones protestantes.

Los relatos que narraron los santiagueros hablan más de Santiago, pero numerosos elementos me persuadieron para reconocer huellas de las figuras sagradas y creencias de los totonacos. San Juan y Santiago han revestido a los Truenos, así como también San Miguel y San Antonio.

La danza une a la gente, a pesar de las fisuras que han hecho los partidos políticos. El ayuntamiento ha contribuido de igual modo a la politización de los santiagueros, pues anteriormente el pueblo sufragaba los gastos, pero el alcalde de un periodo atrás dio muchos beneficios a los danzantes de Barrio Chico, el suyo. Debido a que se les da una retribución económica, algunas ocasiones ya no quieren bailar si no les pagan.

La comunidad se une a la celebración de San Juan Bautista para participar en los eventos religiosos, especialmente bautizos, comuniones y confirmaciones, y es a partir de esta perspectiva, es decir, la católica, mediante la cual vislumbran las temporalidades bíblicas. Los estímulos que ofrece la espectacularidad son los que aglomeran a la gente, que no teme estar cerca de los sablazos de los danzantes. Para los santiagueros es más evidente la identificación del motivo de la danza para pedir agua, pues ellos heredan las narraciones de sus padres, abuelos y familiares que dan sustento a la actividad que realizan.

Considero que una de las líneas temáticas que será necesario explorar en un futuro es la relacionada con las actividades reservadas para las mujeres, pues ellas se dedican a preparar los tamales, el atole y toda la comida dispuesta para la celebración. Igualmente, para tal efecto, realizan una serie de ritos, por ejemplo, regar refino en el tenamaztle y echarse un traguito.

Ritual y repetición definen el carácter tradicional y rítmico de la danza. El ritmo viene dado por la sucesión de la fiesta patronal y la danza, por la cotidianidad y celebración, pero también puede verse en la sucesión de los eventos festivos comunitarios y familiares. No obstante, es la danza la que marca la pausa en las labores habituales de los pobladores y la que indica que nos tenemos que reunir como pueblo.

El escenario que ocupan los danzantes, sagrado y espectacular, se vuelve flexible gracias a las acciones de los santiagueros, quienes corren y saben hasta qué momento detenerse; esto ocurre cuando capturan al Pilato. Sin embargo, el escenario abarca todo el pueblo junto con las personas que participan.

Además, los motivos iconográficos y simbólicos de los mitos, narraciones y cuentos —orales y escritos— en torno al trueno están presentes en los elementos visuales de la danza. Por ejemplo, las capas, los trajes, los machetes. Todo esto contribuye a crear un performance de la lluvia. La danza contiene dramatizaciones de los momentos históricos referentes a las guerras que se representan por medio de evoluciones de vueltas en círculos y de encuentros cruzados, simulación del enfrentamiento de un bando contra otro.

Se ha explicado que la danza es un hipertexto de los mitos y relatos totonacos sobre el trueno y del teatro de evangelización. Ambas expresiones constituirían los hipertextos que se han sedimentado. Quizás una de las mayores complejidades sea los momentos históricos y temporalidades míticas. Es muy probable que estén fundidos en la danza los combates entre cruzados y musulmanes por la conquista de Jerusalén, españoles y moros por la toma de Granada y españoles contra mesoamericanos por la conquista de su territorio, pero la función más evidente es el motivo edificante de la lucha contra el bien y el mal, y el castigo del mal, representado por Pilato, por el bien, a cargo de Santiago y Gallinche. Los misioneros con esto buscaron que el mensaje fuera más explícito y sin los rodeos que presenta la *Biblia*, pues entre muchos de los obstáculos que encontraron para evangelizar, la lengua fue uno de los principales, además de las creencias y la compleja religión mesoamericana.

Las figuras de San Juan Bautista y Santiago son otro problema. San Juan Bautista puede ser el revestimiento del dios del Trueno. Es evidente que Santiago también pudo ser introducido por los misioneros, santo milagroso que ayuda a los españoles a ganar batallas, según las leyendas, contra los moros y aztecas (en Tenochtitlan), mayas (en Centla), otomíes (en Querétaro). Sobre su aparición en la danza de santiagueros obedece al mismo objetivo, y por ello no es San Juan el personaje del caballito.

Ahora bien, sobre los estudios y monografías, es pionero Ichon de abrir muchos temas. Otros investigadores, más recientes, son Trejo y Enríquez. Sin embargo, hemos visto los prejuicios de aquellos investigadores franceses del siglo pasado, para quienes las danzas

son sencillas (Stresser Pean), o bien, la música sagrada parece al oído una monotonía fatigante (Ichon). Enríquez en sus obras se dedica a copiar muchos temas de los investigadores predecesores, y solo son pocas sus aportaciones; Trejo da una interpretación sobre la danza de santiagueros, pero todos ellos no relacionaron danza con mitos ni con los relatos de tradición oral. En el caso de los extranjeros, sus perspectivas y prejuicios se deben a que no crecieron en el entorno y no pueden ver los problemas que alguien de la comunidad sí. Ellos desconocen el sentir y pensar de la danza en la comunidad, y por ello no pueden entender nuestras prácticas; incluso en mi condición de integrante de la comunidad, vecino y familiar de los danzantes, me quedo con muchas dudas. No obstante, gracias a las aportaciones de los mencionados, he podido interesarme en los temas aquí presentes, y mi contribución deja también temas abiertos en espera de otro enfoque de algún integrante de la comunidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, F. (1997). “Experiencia Escénica tradicional en cinco danzas totonacas de la región de Papantla, Veracruz”, en Franco, I. *Teatro comunitario*. México: CITRU-INBA.
- Araiza, E. (2016). *El arte de actuar identidades y rituales: hacia una antropología del teatro indígena en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Arias, A. (s.f.). “Tramas y dramas de la descolonización: un escritor indígena problematiza su otredad indígena”. 199-223.
- Barfield, T. (Ed.). (2000). *Diccionario de antropología*. México: Siglo XXI.
- Barriga, O. y Henríquez, G. (2003). “La presentación del objeto de estudio. Reflexiones desde la práctica docente”. *Cinta Moebio*, 17, 77-85.
- Bautista, I. (Recopilador). (1985). “El cazador y el chaneque”. En Técnicos bilingües de la Unidad Regional de Acayucan. *Agua, mundo, montaña. Narrativa nahua, mixe y popoluca del Sur de Veracruz*. 50-54. México: Premiá.
- Beristáin, H. (2006). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Cruz, H. (2018) “Aspectos éticos”. En C. Montaño (Coord.). *¿Qué hacer para registrar y preservar una lengua? Aproximaciones a la documentación lingüística*. (pp. 31-46). México: Ediciones del Lirio-UAQ.
- Denzin, N. y Lincoln, Y. (Eds.). (2005). *The sage handbook of qualitative research*. California: Sage Publications Inc.
- Díaz, R. (julio-diciembre 2008). “La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance”, en *Nueva Antropología*, 21, pp. 33.59.

- Díaz del Castillo, B. (1795). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid: Imprenta de Benito Cano.
- Duchesne, J. (2015). *Caribe, Caribana: cosmografías literarias*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Callejón.
- Duverger, C. (1999). *Mesoamérica. Arte y antropología*. México: CONACULTA-Landucci-Flammarion.
- Eliade, M. (2000). *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós.
- Enríquez, H. (2013). *La jerarquía de los dioses totonacos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Enríquez, H. (2018). *Vocabulario relativo a las danzas totonacas*. México: INAH.
- Espinosa, M. (2008). *Tlikqoy litutunakunin. Cantan los totonacos*. México: CDI.
- Ferro, G. (2011). “Guía de observación etnográfica y valoración cultural: fiestas y semana santa”. *Apuntes* 24 (2): 222-241.
- Frazer, J. (1981). *La rama dorada. Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García, A. y R. Rosas (2011). *Xkgakga wa tutunaku. Amanecer/es totonaca*. México: Edición de Autor.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La escritura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- . (1990). “Fronteras del relato”. En VV. AA. *Ánálisis estructural del relato* (196-209). México: Premiá.
- Giddens, A. (2007). *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. México: Taurus.
- Guzmán, A. (2014). “Danza: creación de tiempos”. *Alteridades*, 24, núm. 48. 35-45.

- Hani, J. (1999). *Mitos, ritos y símbolos. Los caminos hacia lo invisible*. Barcelona: José J. de Olañeta.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2006). *Metodología de la investigación cualitativa*. México: McGraw Hill.
- Ichon, A. (1973). *La religión de los totonacas de la sierra*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- INEGI. (2017). Anuario estadístico y geográfico de Puebla 2017. México: INEGI.
- Ivelic, R. (2008). “El lenguaje de la danza”. *Aisthesis*, 43, 27-33.
- Jáuregui, J. (2002). “La danza de moros y cristianos como proceso mítico”. En Y. Jiménez. (Ed.). *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*. 131-143. México: COLMEX.
- Jáuregui, J. y C. Bonfiglioli. (Coords.). (1996). *Las danzas de conquista. I. México contemporáneo*. México: CONACULTA-FCE.
- Jiménez, Y. (Ed.). (2002). *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*. 13-21. México: COLMEX.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Lázaro, R. (Recopilador). (1985). “Muchachas viento”. En Técnicos bilingües de la Unidad Regional de Acatlán. *Agua, mundo, montaña. Narrativa nahua, mixe y popoluca del Sur de Veracruz*. 36-38. México: Premiá.
- León-Portilla, M. (1978). *Literatura del México antiguo: los textos en náhuatl*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Levi Strauss, C. (1979). *Antropología estructural*. México: Siglo XXI.

- “Leyenda de los soles”. (1992). *Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los soles*. México: UNAM.
- López Austin, A. (2015). *Las razones del mito. La cosmovisión mesoamericana*. México: Era.
- López-Austin, A. (1998). *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*. México: UNAM.
- López Austin, A. y L. López Luján. (2003). *El pasado indígena*. México: FCE.
- Lorenzana, A. (1994). “El huasteco que se puso las ropas del Dios Rayo”. En *An t'ilabti tenek. Relatos huastecos*. 9-11. México: CONACULTA.
- Malinowski, B. (1982). *Estudios de psicología primitiva*. Barcelona: Paidós.
- Montemayor, C. (1998). *Arte y trama en el cuento indígena*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nietzsche, F. (2010a). *Así habló Zaratustra*. T. II. Madrid: Gredos.
- . (2010b). *El nacimiento de la tragedia*. T. 1. Madrid: Gredos.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Sherp. México: FCE.
- Ortiz, A. (2006). “Aproximaciones a los Tecuanes, danza-drama de origen náhuatl del Estado de Guerrero”. En *América Sin Nombre*, 8. 93-99.
- Páramo, G., et al. (2004). *Chamanismo. El otro hombre, la otra selva, el otro mundo*. A. J. James y D. A. Jiménez (Comps.). Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Partida, A. (1992). *Teatro de evangelización en náhuatl*. México: CONACULTA.

- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Platas, A. (2007). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe.
- Popol vuh. Las antiguas historias del Quiché*. (1993). México: FCE.
- Propp, V. (1985). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.
- . (2008) *Raíces históricas del cuento*. México: Colofón.
- Rosas, R. y A. García. (2011). *Xkgakga wa tutunaku. Amanecer es totonaca*. México: Edición de Autor.
- Rubio, M. (1996). “El caballito blanco: una interpretación no verbal de la victoria española”. En J. Jáuregui y C. Bonfiglioli (Eds.). *Las danzas de conquista. I. México contemporáneo*. pp. 229-253. México: CONACULTA-FCE.
- S. A. (2013). “482 años de la fundación de Querétaro”. 6 de diciembre de 2019, de *El Universal Querétaro*. Sitio web: <http://www.eluniversalqueretaro.mx/metropoli/25-07-2013/482-anos-de-la-fundacion-de-queretaro>
- Sahagún, B. de. (2016). *Historia general de las cosas de Nueva España*. Ed. Ángel Ma. Garibay K. México: Porrúa.
- SEDESOL. (2010). Informe Anual sobre la situación de Pobreza y rezago social. En línea <https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/40692/Puebla_111.pdf>
- SEDESOL. (2010). Programa para el Desarrollo de Zonas Prioritarias (PDZP). En <<http://www.microrregiones.gob.mx/catloc/LocdeMun.aspx?tipo=clave&campo=loc&ent=21&mun=111>>
- Stresser Pean, G. (2011). *El Sol-Dios y Cristo. La cristianización de los indios de México desde la sierra de Puebla*. México: FCE-CONACULTA-CEMCA.
- Taylor, D. (2005). “Hacia una definición de «performance»”. *Revista Picadero*, 15, pp. 3-5.

- Taylor, D. (2011). “Performance, teoría y práctica”. En D. Taylor y M. Fuentes. (Eds.). (2011). *Estudios avanzados de performance*. (pp. 7-30). México: FCE.
- Torquemada, J. de (1979). *Monarquía india*. México: UNAM.
- . (2017). “Danza de los santiagueros”. *Arqueología Mexicana*, 77, pp. 58-59.
- Turner, V. (1980). *La selva de los símbolos*. México: Siglo XXI.
- Universidad de Jaén. (2014). “Metodología cualitativa”. 19 de febrero de 2019, de Investigación primaria. Enfoque cualitativo Sitio web: http://www.ujaen.es/investiga/tics_tfg/enfo_cuali.html
- Valiñas, L. (2010). “Historia lingüística: migraciones y asentamientos. Relaciones entre pueblos y lenguas”, en Rebeca Barriga y Pedro M. Butragueño (Drs.), *Historia sociolingüística de México*, T. I, México: El Colegio de México.
- Van Gennep, A. (1989). *Los ritos de paso*. Madrid: Taurus.
- VV. AA. (1985). *Agua, mundo, montaña. Narrativa nahua, mixe y popoluca del Sur de Veracruz*. México: Premia.
- VV. AA. (1994). *Lakgmaikan talakapastakni' xla litutunaku. Relatos totonacos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- VV. AA. (2000). *Cuentos totonacos. Antología*. México: CONACULTA.
- Williams, R. (1972) *Mitos tepehuas*. México: SEP.
- Zepeda, N. (2003). *San Miguel Tzinacapan: representación y rito*. Tesis de licenciatura, UNAM.

Anexos

Evidencia de entrevistas

Durante el trabajo de campo, comprendido entre febrero y marzo de 2019, se realizaron doce entrevistas, de las cuales nueve se seleccionaron. Los participantes son integrantes de la danza, ocho danzantes y un músico. En la Entrevista 6, participó un guía y traductor totonaco, pues el carricero es monolingüe totonaco. Una entrevista, la última, se realizó fuera del periodo, y el colaborador aceptó participar en la investigación.



Entrevista 1. Sr. Cristóbal Toribio, Capitán (Retirado)

Fecha: 24 de febrero de 2019

Lugar: Domicilio conocido, Barrio Grande, Pantepec, Puebla.



Entrevista 2. Jonathan Díaz Francisco (Caballito)

Fecha: 24 de febrero de 2019

Lugar: Hogar del investigador, Domicilio conocido, Barrio Grande, Pantepec, Puebla.



Entrevista 3. José Luis Díaz Francisco (Gallinche, Caballito)

Fecha: 26 de febrero de 2019

Lugar: Hogar del investigador, Domicilio conocido, Barrio Grande, Pantepec, Puebla.



Entrevista 4. Carlos Halcón Rodríguez Baños (Gallinche, Capitán, Pilato)

Fecha: 26 de febrero de 2019

Lugar: Hogar del investigador, Domicilio conocido, Barrio Grande, Pantepec, Puebla.



Entrevista 5. Sr. Pío García María (Capitán de lanza)

Fecha: 27 de febrero de 2019

Lugar: Domicilio conocido, Barrio Grande, Pantepec, Puebla.



Entrevista 6. Sr. Francisco Rodríguez Rodríguez (Carricero)

Fecha: 28 de febrero de 2019

Lugar: Hogar del danzante, Domicilio conocido, San Antonio, Pantepec, Puebla.



Entrevista 7. Sr. Jesús Rodríguez Aparicio (Capitán, Pilato)

Fecha: 28 de febrero de 2019

Lugar: Hogar del danzante, Calle del Pozo Hondo, Barrio Grande, Pantepec, Puebla.



Entrevista 8. Sr. Luis Toribio Francisco (Capitán, Pilato)

Fecha: 3 de marzo de 2019

Lugar: Hogar del danzante, Calle Principal, Santa Cruz, Pantepec, Puebla.



Entrevista 9. Sr. Leopoldo Rodríguez Domínguez (Caballito)

Fecha: 14 de julio de 2019

Lugar: Hogar del danzante, Calle E. Vaquier, Barrio Grande, Pantepec, Puebla.

Ejemplos de tabla de sistematización de datos

Solamente se anota una tabla, pues la entrevista que sistematicé es una de las más breves en cuanto a duración. En total resultaron 9 tablas de sistematización en las que detecté información sobre la danza (azul), referencias sobre rituales (verde), y narraciones (beige).

Entrevista 3. Colaborador: Jonathan Díaz Francisco

Ocupación: estudiante, herrero, danzante

Edad: 18 años

Fecha entrevista: 24 de febrero de 2019

Hora de inicio: 20:00 hrs. Término: 20:32 hrs.

Minuto	Descripción	Observaciones
2:34- 3:56	Cuando se festeja aquí lo de la fiesta patronal, un mes antes, todos los de la danza nos reunimos en la casa del capitán, ahí donde ensayamos, toda la noche hasta el amanecer. Ya cuando se llega el día 22 de junio, es cuando velamos al Caballito. Es cuando al chavo, muchacho o señor le toque de Caballito, pues él pone la ofrenda del Caballito. Los dos ponemos ofrenda, el Gallinche y el Caballito, y pues ahí le estamos bailando toda la noche, lo velamos toda la noche el Caballito, o lo que es la imagen. Le ponemos variedad de ofrendas, pero tiene dos pollos [...] de preferencia blancos por su color del Caballo	
3:57	El Caballo es, bueno, es una... no vamos a decir que, no le vamos a faltar al respeto, una rueda donde tiene que caber el cuerpo de algún danzante y sus patitas están así (hace una señal con las manos) y las de atrás están así (vuelve a señalar) y tiene su cabecita en forma de caballo	
4:48- 5:04	E: ¿Por qué te interesó? J: Pues porque es un gusto y pues porque tenemos que rescatar las raíces de aquí de nuestro pueblo. Ahora sí que dicen los antepasados que es la herencia que nos van dejando ellos.	
5:05- 5:33	E: ¿Qué sientes cuando estás bailando, danzando? J: Pues me siento a gusto, siento que me estoy sanando, ahora sí que el Caballito me está dando una	

	buena bendición, y todo eso. En el momento de bailar, siento una alegría, con ganas de brincar más para el Señor Santiago.	
5:33- 6:12	E: ¿Se puede decir que lo haces con fe? J: Sí, porque ahí yo le guardo un cierto respeto a nuestros santitos, bueno, al Caballito-Santo Santiago. Le guardo un cierto respeto, ¿por qué? Porque él no da. Así como él no da, también nosotros tenemos que dar. Eso es a lo que yo me refiero con fe. Nos da salud, nos da agua, ahora sí que todo nos da. Lo que nace de la tierra eso nos lo da también. Hasta el señor San Juan también.	Culto al agua. Cultos sobre la fertilidad. Rituales. Correspondencia entre ser humano-mundo.
6:55- 7:34	Cada quién tiene su papel del capitán. Hay dos de sobrero morado y dos de negro. Ese ya no le entiendo su significado. Son los que cubren al parecer al Señor Presidente Poncio Pilato, el que tiene su sombrero grandote y su chimalote grande	La descripción sobre el vestuario permite hacer reconocible o identificar al Pilato, por sus atributos. Sombrero y chimal grande.
7:35- 8:20	E: ¿Qué es un chimal? J: Un chimal es un cuero de vaca hecho como si fuera un escudo, ya bien disecada al sol. Con el machete ahí encuentra un sonido. Lo llevan los puros capitanes y el señor presidente Poncio Pilato. El Gallinche lleva una banderita roja y el Caballito puro machete	
9:54	La guerra, las cortadas y los planazos como algo para llamar la atención de la gente	
11:00- 11:38	Como dicen los antepasados, cuando tienes al Caballito, no es bueno acercarte con una muchacha, porque el Caballito te empieza a, aunque no lo crean, empieza a apretar de aquí (señala la región abdominal), y nos deja una marca. Yo aquí tenía una marca, pero ya se me borró. Me dio miedo a mi porque era una amiga. Me acerqué a ella y me apretó bien [el Caballo] y pues ya. Dicen que porque es falta de respeto, por eso hay que atenernos a las consecuencias, dicen. Así también me contaba mi papá.	
12:13- 13:13	Terminando de bailar, nos vamos a casa del mayordomo, ya sea del Capitán o algún casero, el Gallinche tiene que ir al monte o al potrero a buscar su pasto, un pasto chiquito, así (hace una seña con las manos). Le tiene que poner doce a un Caballito, doce	

	<p>pastitos. Le está dando de comer; su vela prendida, su agua, su refino, y así, con eso, para el otro día volver a bailar. Pero aquí la costumbre, bueno, lo de San Juan Bautista, empezamos el 22 al 26 [de junio], así seguimos bailando. Es lo que a mí me había contado mi papá, que el día que llegue yo a ser Gallinche, pues tengo que hacer eso.</p>	
13:18- 13:50	<p>E: Eso que le dices que le das al Caballito es antes... J: Es después, porque, haga de cuenta, es como si en la danza el Caballito estuviera trabajando, estuviera acarreando leña, y ya llega a la casa, ahora sí que a su casa, a descansar, es cuando el que lo ocupa le da de comer, ahora sí que le da agua, le da todo, como si fuera de verdad. Es como si nosotros le hubiéramos puesto una ofrenda pero muy chica.</p>	
14:00- 16:38	<p>Llevo mi calzón de manta blanco, mi short de cabello de ángel rojo, una camisa de manga larga blanca y una pañoleta, ese tiene listones, como así (señala un vértice con las manos) triangulado, y en medio tiene una cruz. En la cabeza usamos un pañuelo de verdad, una cabellera, pero es cabello de, ya sea de una mujer o de cola de caballo también, es lo que llevamos. [...] El Gallinche significa que ese es el hijo del Señor Santiago, el ángel de la guarda del Caballito, es el que le ayuda [...] Cuando hacen el “quite de Gallinche”, era lo que me contó mi papá, que cuando están bailando, y dan fila el Gallinche y el Caballo, y los capitanes así en dos filas, y hasta el último está el Pilato, están bailando, ya cuando quieren matar al Gallinche, porque dicen que quiere decir que no quiere que San Pedro quiere que cumpla años en tal fecha, porque el día que cumpla años San Pedro, el que se entere que cumpla años en esa fecha, va a llover mucho, va a haber terremotos, va a caer cualquier desastre. Y por eso el Pilato, el Señor Presidente, se enoja, por eso manda a sus capitanes. En una ocasión, en un son, cuando el Gallinche bajan, enreda a cada Capitán, y llega a guerrear con el Pilato, para decirle que no ha dicho nada.</p>	
17:31- 18:02	<p>El “Quite de Gallinche” es cuando ya el Pilato manda a sus capitanes, ya cuando se le amontonan al Caballito varios capitanes, entonces el Caballito ya no se da abasto de defender a su Gallinche, y el Gallinche ya no tiene de otra, tiene que escapar. Busca una</p>	

	<p>manera de escaparse, pero ahí es donde ya lo agarran. También tienen sus sones los capitanes. Tienen que andar igual así como bajó, pero tienen que agarrarle su mano y jalarlo, lo jalan en cada esquina, son cuatro esquinas.</p> <p>El son lo pide el mero capitán, el que va enfrente el primero que pasa a guerrear, el que llama a sus compañeros.</p>	
18:15-19:56	<p>Nosotros [sabemos si la danza se hizo bien] por lo que bailamos aquí del Señor San Juan. Cuando le bailamos, aunque esté tronando, aunque esté lloviendo, nosotros tenemos los machetes de fierro, dicen que cuando está tronando y tienes fierro, te cae un rayo, y a nosotros no nos pasa eso, porque nosotros estamos protegidos. Ya cuando hicimos algo bien, el santito Señor San Juan nos manda agua. Llueve y manda relámpagos de gusto. Así pasó una ocasión, de hace tres, cuatro años, cuando estuvimos bailando, aquí en la iglesia, había un palo volador, vinieron los voladores de Cuetzalan o Papantla, algo así. Ellos vinieron y ahí dejaron su palo. Cuando terminamos de bailar, nos fuimos allá con el casero, allá arriba, y pues ya escuchamos el trueno, bien feo. El palo volador estaba hecho pedazos, nomás la pura punta, ahora sí como este tanto (señala una medida aproximadamente 2 metros). Las astillas habían caído lejos, hasta la cancha, y otras cerca de la iglesia. Pasó eso porque, como dice mi papá, mi abuelo, porque está contento el Señor San Juanito. Nos manda agua, nos manda todo.</p>	
21:23-22:17	<p>Nos protege el Señor Santiago.</p> <p>Agradecimiento mutuo: Él nos agradece a nosotros, y nosotros a él. Nosotros por bailarle y él por mandarnos agua, más que nada por regar los plantíos verdes, las milpas, como aquí siembran mucho el chile, muchos árboles frutales y verduras, y pues aquí riega todas las plantas y es lo que nos da, las hace crecer también. Aunque a veces hay un poco de desastre con los truenos porque a veces nos manda aire, pero las milpas están bien tristes, bien agachadas. No hay de otra más que aceptar eso.</p>	

Índice de esquemas, tablas y fotografías

Tablas

Tabla 1. Calendario local de Pantepec y comunidades vecinas	21
Tabla 2. Lenguas indígenas habladas en el municipio, 2010	49

Mapa

Mapa 1. Estado de Puebla, Región Sierra Norte y municipio de Pantepec.	50
---	----

Fotografías

Fotografía 1. Músicos	69
Fotografía 2. Procesión	70
Fotografía 3. Detalle de la decoración de San Juan Bautista en su altar	78
Fotografía 4. Patio de madrina de adornos.....	79
Fotografía 5. Celebración de la fiesta en la víspera del día de San Juan Bautista.....	82
Fotografía 6. Velación del Caballito.....	89
Fotografía 7. Baile en círculo	90
Fotografía 8. Los santiagueros danzan en las calles	92
Fotografía 9. Los santiagueros bailan en el interior de la iglesia	95
Fotografía 10. Son cruzado	96
Fotografía 11. Son de los capitanes	97
Fotografía 12. Quite de Gallinche	99
Fotografía 13. Guerra de cuatro.....	100
Fotografía 14. Persecución de Pilato	102
Fotografía 15. Santiago y Gallinche	110
Fotografía 16. Poncio Pilato.....	123
Fotografía 17. El rayo	131
Fotografía 18. Son de salida o despedida.....	146
Fotografía 19. Ofrendas del Caballito.....	148
Fotografía 20. La espectacularidad atrae a la gente.....	150

Esquemas

Esquema 1. Diagrama de Venn sobre los conceptos teóricos	13
Esquema 2. La danza de santiagueros como hipertexto.....	31
Esquema 3. Performance, danza dramática y ritual.....	32
Esquema 4. Trabajo de campo.....	34
Esquema 5. Ejecución estricta de la danza y sones flexibles	103
Esquema 6. El tiempo en la danza	133
Esquema 7. Espacio	144
Esquema 8. Sones en cada espacio	146