

Estimado lector/a:

Gracias por descargar este artículo. El texto que está a punto de consultar es de acceso libre y gratuito gracias al trabajo y la colaboración desinteresada de un amplio colectivo de profesionales de nuestra disciplina.

Usted puede ayudarnos a incrementar la calidad y a mantener la libre difusión de los contenidos de esta revista a través de su afiliación a la asociación AIBR:

<http://www.aibr.org/antropologia/aibr/socios.php>

La asociación a AIBR le proporcionará una serie de ventajas y privilegios, entre otros:

- 1 *Recibir en su domicilio la revista en papel, en Europa y América (tres números anuales).*
- 2 *Acceso a consulta de los artículos en proceso de evaluación en la revista, así como a otros documentos de interés en la Intranet de socios.*
- 3 *Derecho a voto en las asambleas de socios, así como a presentarse como candidato a la elección de su Junta Directiva.*
- 4 *Recibir el Boletín de socios (tres números anuales), así como la información económica relativa a cuentas anuales de la asociación.*
- 5 *Reducción de precios en congresos, cursos, libros y todos aquellos convenios a los que a nivel corporativo AIBR llegue con otras entidades (incluidos los congresos trianuales de la FAAEE).*
- 6 *Promoción gratuita, tanto a través de la revista electrónica como de la revista impresa, de aquellas publicaciones de las que sea autor y que estén registradas con ISBN. La difusión se realiza entre más de 6.400 antropólogos suscritos a la revista.*
- 7 *Cuenta de correo electrónico ilimitada de la forma socio@aibr.org, para consultar a través de webmail o cualquier programa externo.*
- 8 *Promoción de los eventos que organice usted o su institución.*
- 9 *Opción a formar parte como miembro evaluador del consejo de la revista.*

IMPORTE DE LA CUOTA ANUAL: Actualmente, la cuota anual es de 34 euros para miembros personales.

Su validez es de un año a partir del pago de la cuota. Por favor, revise la actualización de cuotas en nuestra web.

<http://www.aibr.org/antropologia/aibr/socios.php>



YÚMARI / TUTUBURI: DANZAR PARA NO MORIR

Ángel Acuña Delgado

Universidad de Granada

Resumen

Los rarámuri, habitantes de la sierra Tarahumara, al norte de México, tienen en su diversidad dancística una de sus más genuinas formas de expresión y comunicación, danza orientada tanto hacia el culto divino como hacia las relaciones humanas. Apoyado en los datos obtenidos durante los once meses de trabajo de campo entre 2001 y 2005 en varias comunidades rarámuris de la Alta y Baja Tarahumara, centraremos aquí la atención en el *yúmari / tutuburi*, ritual festivo a la vez que modalidad de danza desarrollada en su transcurso. Tras las referencias históricas iniciales, se describe a continuación el proceso festivo en general y la danza en particular identificada como *yúmari / tutuburi*; para situarnos finalmente en torno al sentido, tanto en un plano funcional como estructural. Con todo ello destacaremos la importancia que esta manifestación cultural posee para seguir siendo rarámuri dentro del contexto actual.

Palabras clave

Danza rarámuri, Yúmari/Tutuburi, Cultura, Contexto, Símbolos.

YÚMARI / TUTUBURI: DANCE LEST YOU DIE

Abstract

The Rarámuri are people who live in the Tarahumara Mountains, North of Mexico. They held in the diversity of their dance one of their most genuine forms of expression and communication. Their dance is oriented towards divine worship but also towards human relationship. This paper is based on a field work conducted during eleven months between 2001 and 2005 in several Rarámuri communities at the Highland and the Lowland Tarahumara region. The paper focuses the attention on the *yúmari / tutuburi*, festive ritual, as well as its meaning as a dance. The paper first describes the historical framework of the Rarámuri, second it explains the festival process, with particular attention to the *yúmari / tutuburi* dance. Finally, the paper explores the functional and structural aspect of the whole ritual. The main target is to outline the importance of this cultural process for being considered a Rarámuri in today's context.

Key words

Rarámuri Dance, Yúmari/Tutuburi, Culture, Context, Symbols.

Recibido: 28 de Abril de 2009
Aceptado: 7 de Enero de 2010

Introducción

Ubicado en la sierra Tarahumara, al suroeste del estado de Chihuahua (México), en una región dura y difícil para la vida se encuentra el grupo étnico rarámuri. Los rarámuri, también conocidos como tarahumara, repartidos entre la sierra y la barranca, tienen una demografía que va en aumento, cifrada en 84.086, según el censo del 2000 (INEGI, 2000); un patrón de asentamiento muy disperso y una economía de subsistencia basada en el cultivo del maíz y la cría de chivas, especialmente. La danza constituye una de sus más genuinas formas de expresión y comunicación, danza que en sus diversas manifestaciones (*matachines*, *pintos*, *pascol*, *yúmari/tutuburi*, *jícuri*, *bacánowa*) se hallan orientadas tanto hacia el culto divino como hacia las relaciones humanas, demostrando poseer en cualquier caso un elevado sentido práctico en donde incluimos el componente simbólico.

En el presente trabajo, apoyado en los datos obtenidos durante los once meses de experiencia de campo llevados a cabo en estancias sucesivas entre 2001 y 2005, en varias comunidades rarámuris de la Alta y Baja Tarahumara, centraremos la atención en el *yúmari/tutuburi*, manifestación cultural rarámuri de carácter multifuncional, a través de cuyo término se entiende, bien la totalidad del acontecimiento ritual y festivo, o bien el tipo especial de danza que tiene lugar en su transcurso y cuya puesta en escena ocupa un papel esencial en el mismo.

Ofreceremos, pues, en primer lugar, algunas referencias históricas sobre el asunto en cuestión, para describir seguidamente el proceso festivo en general, la danza en particular identificada como *yúmari*, y llegar así a interpretar los sentidos que de todo ello se desprende.

1. Referencias históricas

Entre las seis clases de danzas practicadas por los rarámuris que tiene conocimiento Lumholtz (1994 [1902]: 329), cita y describe el *rutuburi* y el *yúmari* como las más importantes y frecuentes en la parte de la sierra.

El *rutuburi* cuenta que fue enseñado a los rarámuris por el guajolote. Para ello se alineaban todos los danzantes delante de las tres cruces clavadas en el suelo, mirando al este, con los oficiantes en el centro, y desde esa posición sacudían las

sonajas ruidosamente durante dos o tres minutos, a fin de llamar la atención de los dioses (Ibid., 1994 [1902]: 329-330).

El *yúmarí* por su parte fue enseñado por los venados, y con sus cantos, ininteligibles desde fuera, cuenta Lumholtz, expresan que el grillo quiere bailar, la rana brincar, y la garza pescar, etc. (Ibid., 1994 [1902]: 333-334).

El *rutuburí* es danza más seria y tiene mayor eficacia que el *yumari*, aunque éste, por ejemplo, no carece de su valor especial, pues expresa, por ejemplo, una súplica para que el doctor disponga de fuerzas para curar. En el *yumari*, todos cantan y bailan muy frecuentemente borrachos, mientras que en la otra danza se observa absoluto decoro. Ambas se ejecutan para el sol y la luna: el *rutuburí* para llamarlos; el *yumari*, para despedirlos. [...] Bailan también el *rutuburí* para dar gracias por la cosecha, y en tales ocasiones el *yumari* tiene por objeto pedir que el año siguiente sea bueno. (Lumholtz, 1994 [1902]: 334).

Bennett y Zingg (1978 [1935]) en su monografía sobre los tarahumara refieren el sacrificio animal y el baile del *dutuburí*: presentes en las fiestas nativas con motivo de curas ceremoniales para personas, animales y campos, prevención de enfermedades, fertilidad del maíz, etc. (Ibid., 1978 [1935]: 417).

En casi todas las casas observan la existencia de un patio de danza (*awirachi*) en sus proximidades; la colocación de tres cruces para la ceremonia y la asociación de la central con Tata Dios. El sacrificio de animales se supone únicamente con motivo de fiestas, así como la dedicación de éstos a Dios (*Onorúame*) antes de consumirlos, y la presencia esencial del *tesgüino* (Ibid., 1978 [1935]: 418-421).

Según la descripción de estos autores, el *dutuburí* es una danza que realizan las mujeres alineadas al lado derecho del cantador (*sawémame*). Tomadas por la mano y en pareja, atraviesan el patio (*awirachi*) en línea recta en recorrido de ida y vuelta, ejecutando un paso al unísono que consiste en adelantar un poco un pie y aproximar el otro alternativamente con un leve brinco. Este baile lo realizan toda la noche durante tres o cuatro periodos de media hora a tres cuartos, con intervalos de descanso.

A diferencia del *dutuburí*, el *yúmarí* lo identifican con el baile ceremonial realizado al final de la fiesta, definido como “el cruce del patio”. En esta ceremonia los hombres se colocan alineados a la izquierda y las mujeres a la derecha del cantador de cara a las cruces. Una vez el casero retira la carne del altar, repartiéndola entre varios familiares, y mientras el cantador entona cantos, los

hombres marchan al lado del cantador en su desplazamiento lineal adelante y atrás, y las mujeres van a saltitos. Al principio todos van al centro, desde allí hacen tres desplazamientos de avance hacia la cruz y retroceso a la posición inicial; a continuación el cantador describe un arco hacia el sur acompañado de hombres y mujeres sin perder la alineación, y en esa posición se aproximan al centro para realizar tres desplazamientos de avance y retroceso norte-sur, luego cambian la orientación y lo hacen sur-norte; regresan a la posición oeste frente a la cruz y el cantador hace tres circunvoluciones al patio, hacia la derecha, con los hombres detrás y las mujeres por el exterior. Todos se alinean finalmente como al principio cuando el casero o fiestero vuelve a colocar la carne en el poste junto al altar (Ibid., 1978 [1935]: 424-427). Es con esta danza como termina, según Bennett y Zingg, toda ceremonia de curación o propiciatoria.

Entre las constantes de las fiestas nativas observadas por Bennett y Zingg, destacan las siguientes: 1. Preparación del patio como espacio esencial para su desarrollo; 2. Colocación de las cruces representativas de su religiosidad; 3. Presencia de los cuatro puntos cardinales en las dedicatorias; 4. Sacrificio animal; 5. El sentido religioso y no sólo lúdico que la danza entraña como deber cumplido; 6. El humo del incienso para sahumar animales sacrificados y alimentos ofrecidos; 7. El cuchillo junto a la cruz o mesa ceremonial usado por el *owirúame* (curandero-chamán) para cortar el aire con cruces y hacer signos alrededor de la persona. Ocampo (1966 [1950]) en su relato manifiesta también diferencias, sobre todo de sentido, entre el *tutuburi* y el *yúmari*. Del *tutuburi* dice lo siguiente:

[...] danza triste, monótona, muy seria, sin arte ni atractivo, lúgubre y cansada, limitándose a unos saltos pequeños que van dando, ya acercándose a las cruces o separándose de ellas, en ir y venir continuos, agitando en la mano con movimiento rítmico una pequeña sonaja, al mismo tiempo que dejan oír una especie de canto sin palabras, lento, quejumbroso, y triste, imitando más bien el canto del buho, por cuyo motivo llaman los indios a este baile, el *tutuguri* (es decir, buho). [...]

Según la mente de los indios, su *tutuguri* (buhu), es un sacrificio impetratorio, y lo hacen cuando quieren alcanzar de Dios remedio en alguna necesidad, ya sea para que aparte de ellos las enfermedades, ya sea pidiendo la lluvia. (Ibid., 1966 [1950]: 52-53).

Y más adelante continua diciendo:

Hay otra danza, que es esencialmente mortuoria, y que llaman *yúmari*. [...] Muere un tarahumara y lo llevan a enterrar; [...] Dejan pasar un año, al cabo del cual organizan su fiesta, pues ya se llegó el tiempo, según dicen, de subir al cielo el alma del difunto. [...] Preparan una buena cantidad de *shuhiqui*, o sea, *tesgüino*, sacrifican una cabra o carnero

para las navidades, y al caer de la tarde, al abrigo de las tinieblas de la noche, algún tanto disipadas por las hogueras puestas en varios sitios, empiezan el baile del *yúmari*; las libaciones son cada vez más frecuentes, y ya cuando se ha bailado y bebido suficientemente, se forma un grupo, toman la manta o cobija que había sido del muerto, un indio la toma de cada esquina, y teniéndola todos bien sujeta, la agitan o sacuden con fuerza, haciendo impulsos hacia arriba. Una vez hecho esto, ya quedan bien contentos, pues acaban de enviar al cielo una alma más. (Ibid., 1966 [1950]: 53).

Deimel (1981: 123), señala una vez más el distinto origen del *yúmari* respecto al *tutuburi*: “Les animaux sauvages étaient les professeurs de dance. Chomari, le cerf, enseignait le yumari; guajolote o su tecolote, le dindon sauvage enseignant la tutuguri”.

Lumholtz (1994 [1902]: 329-337) diferenciaba el *rutuburi* del *yúmari*, no sólo porque el primero fuera enseñado, según la tradición, por el guajolote y el segundo por el venado, sino también porque el *rutuburi* era bailado alineados todos frente a la cruz, al ritmo de cantos que hacían alusión al conejo, al carpintero gigante, al tordo, en actitud solemne; mientras que en el *yúmari* giraban alrededor de la cruz, con los cantos que hablaban del grillo, la rana, la lechuza, la garza azul, la zorra, etc., y en actitud menos seria que llegaba a la embriaguez.

De otro modo, un interlocutor rarámuri de Rosánachi, diferencia el *yúmari* del *tutuburi* fundamentalmente en base a la importancia y envergadura del evento:

La hora de comienzo depende de qué se trate, si es una comunidad pequeña se comienza en la mañana asistiendo toda la raza (gente rarámuri) y se termina en la tarde, pero si se trata de *tutuburi*, esta fiesta es más grande, abarca más zona. Eso depende mucho si es una fiesta familiar se hace el *yúmari*, para por ejemplo dar gracias porque levanté la cosecha, verdad, o porque sané de una enfermedad, por cosas sencillas, pues; el *tutuburi* es más amplio, como subir un alma al cielo, que siempre va acompañado con matachines, por el día también se puede bailar matachín un rato, pero el de la noche es el que va acompañado con matachines. El *yúmari* es ordinario cuando es familiar y los matachines cuando se hace *tutuburi*, que reúne a más gente. (Entrevista a J.G., 9/10/02).

López Chacón (1991: 196-197) describe un *yúmari*, asociado al cortejo del macho del guajolote en su empeño por enamorar a la hembra, que nos resulta totalmente desconocido en la actualidad. Según él, en el pasado danzaba una pareja de hombre y mujer en el centro de un círculo, ella iba desnuda adornando con plumas su espalda al objeto de enardecer a su acompañante, moviéndose con contorsiones voluptuosas al ritmo de un tambor para terminar seduciéndolo, todo ello bajo el efecto del *tesgüino*.

El Dr. González Rodríguez (1994: 114-115), de acuerdo con Lumholtz, señala la siguiente diferencia entre bailar *yúmari* y bailar *rutuburi*:

[...] el *tutuguri* o *rutuburi* [...] puede ser individual, aunque más frecuentemente es familiar o colectivo. Se baila en un patio o explanada, ante tres cruces encollaradas y con ofrendas. Los que dirigen el baile, uno, dos o más, con su indumentaria habitual y sonajas en las manos, puestos en línea hacia el oriente, agitan sus sonajas a un lado y otro hacia arriba, en medio y abajo. Luego cantan también con palabras no muy distinguibles, acercándose a saltos a las cruces y retornando a donde estaban.

A continuación, alineados, a la derecha se ponen los hombres, y a la izquierda las mujeres. Vuelven a saltar los dirigentes de la danza, y los que se han incorporado les siguen, así en línea, pero sin saltar, caminando. En el *yúmari*, además de estos movimientos, sigue otro en el que los danzantes forman círculos concéntricos en torno a las ofrendas, los hombres en un sentido y las mujeres en otro, corriendo rítmicamente primero hacia un lado y luego hacia el opuesto.

Wheeler (1992), al relatar las danzas realizadas en Surichiki con motivo de una carrera de bola, encontramos que diferencia, sin entrar en descripciones, el *tutuburi* del *rutuburi*. Sólo en él lo encontramos, aunque lo más probable es que uno de ellos fuera el que comúnmente se denomina *yúmari*: “[...] Los tres grupos: matachines, *tutuburi* y *rutuburi* bailan uno cerca del otro, pero no juntos, danzando al compás de diferentes músicos hasta el atardecer o toda la noche”. (Ibid., 1992: 135).

Según un interlocutor rarámuri de Gomárachi:

El *tutuburi* es sencillo, el *yúmari* es mucho más variado, se baila lo mismo, pero es mucho más sencillo el *tutuburi*, pues también es la misma cosa de la ofrenda, así como gallina, animalitos que matan, el *yúmari*, matan vaca, chiva, venao, el *tutuburi* es nada más ir pa allá pa acá, el *yúmari* ese es el que corre alrededor de la cruz, quiere decir la danza de las carreras, “*jumari*” quiere decir “correr”. Siempre se corre pensando en Dios. El *tutuburi* se puede hacer en una casa, no más que con pocas personas, en *yúmari* se junta mucha gente, siempre tiene que tener la cruz y un cantador. En *tutuburi* se está un rato no más, en *yúmari* ese sí amanece, amanece. (Entrevista a E.P., 11/11/03).

En nuestro trabajo de campo, realizado un siglo más tarde que el de Lumholtz, no podemos constatar que las diferencias de aquella época, y aún más recientes, sean apreciadas por los propios rarámuris. Si bien en el pasado las diferencias fueran como las presenta Lumholtz, lo que actualmente constatamos como versión más generalizada, de acuerdo también con Velasco (1987: 132), es que el *yúmari* y el *tutuburi* o *rutuburi* es la misma cosa, extendiéndose el término al conjunto del baile, canto, ofrenda, comida y bebida, que constituye la celebración religiosa más característica y frecuente entre los rarámuri. En unos lugares de la Tarahumara dicen que van a bailar *tutuburi*, y en otros *yúmari*, tratándose en ambos

de la misma cosa. También hay quienes dicen que el *yúmari* se baila de día y el *tutuburi* de noche, pero no hemos apreciado tampoco connotaciones de horario en la forma de bailar.

2. Descripción del contexto etnográfico: la fiesta y la danza

Básicamente la estructura del *yúmari* o *tutuburi* posee en la actualidad dos partes: el sacrificio y la ofrenda continuadas con la danza y el canto, y el posterior comensalismo y libación de *tesgüino*. No obstante, antes de comenzar la ceremonia o fiesta propiamente dicha es preciso preparar el escenario donde se va a desarrollar: el patio (*awirachi*).

De acuerdo a los motivos que llevan a su realización (expresión de júbilo, curación, subida al cielo, etc.) y al contexto preciso (comunitario o familiar), el *siríame* (gobernador), el *owirúame* (curandero), el casero u otras personas relevantes para la ocasión, anuncian el evento, bien de manera extensiva a todos o restringida a unos pocos. Mientras tanto, hay que preparar *tesgüino* (bebida de maíz fermentada), tortillas de maíz, hacer acopio de leña y preparar el patio, tareas que le corresponde hacer al casero y su esposa (si es familiar) o al fiestero y sus ayudantes (si es comunitario).

El patio (*awirachi*) puede instalarse en un lugar público como el atrio exterior de la iglesia, una explanada céntrica de la comunidad, o las proximidades del *comerachi* (lugar de reunión comunitaria); o privado, próximo al espacio de la propia vivienda. En cualquier caso, el patio o lugar donde se va a danzar (*awirachi*) consiste en una superficie rectangular de dimensiones variables (el más reducido que vimos medía unos 5 m. de ancho por 8 m. de largo y el más grande 30 m. por 20 m.) y a veces circular¹, que es preciso barrer y limpiar bien, para luego colocar de una a tres cruces de aproximadamente 1.20 m. de altura, en la parte que mira al este, y junto a ella, en la parte oeste una mesa o tablero como altar para colocar las ofrendas. La cruz se cubre con una tela habitualmente blanca, aunque a veces puede ser estampada de colores, y encima le cuelgan algunos collares; la mesa por su parte es cubierta por un mantel. En el extremo oeste del rectángulo (o círculo en su caso), frente a la cruz se suele colocar un banco corrido, o algunas piedras,

¹ En Carichí el círculo medía 15 m. de diámetro.

troncos o sillas, para que se siente el *wakiráame* o cantador, uno o varios, y los músicos, si los hay. Con el patio así dispuesto, la fiesta puede empezar.

El comienzo tiene lugar con el sacrificio animal. El más venerado para estas ocasiones es el venado, pero por su escasez y la dificultad para capturarlo, se usan animales domésticos entre los que destacan la chiva, y si la ocasión lo merece y el organizador dispone de recursos, la vaca. Otros animales sacrificables son conejos, chigüires, ardillas, gallinas, incluso pescado; pero nunca hay que hacerlo con el cerdo, la liebre, la serpiente o el borrego², por considerarse animales impuros, ni tampoco con el asno o el caballo por ser animales de trabajo. A “*Onorúame* (Dios) no le gusta la carne maltratada o sudada”, como dice Ventura Chávez, rarámuri de 51 años de Wasárachi (cfr. Gardea y Chávez, 1998: 92). Con frecuencia se sacrifica más de un animal: dos o tres chivas, una chiva y dos gallinas, tres gallinas, dos vacas, etc. En función de la importancia del *yúmari* se sacrificarán también uno u otro animal, de modo que si es un *yúmari* comunitario se hace con una vaca al menos, y si es familiar lo normal es que sea una chiva. Una familia puede también hacer un sencillo *yúmari* por el gusto de comerse una gallina, ya que para comer la carne de un animal es preciso ofrecerlo antes a *Onorúame* mediante este acto ritual. Si por el contrario es toda la comunidad la que participa, cada familia se encargará de un cometido para, entre todos reunir el maíz, frijol, animales, leña, y contribuir con el trabajo para que salga adelante la fiesta; o bien es el fiestero o fiesteros los que aportan los animales a sacrificar y varios ayudantes (mujeres y hombres) trabajan en la preparación del evento.

En Rosánachi, un rarámuri nos apunta, no obstante, que el tipo y cantidad de animales que se sacrifiquen marca la diferencia también de si se trata de un *yúmari* o de un *tutuburi*:

[...] para un *yúmari* se sacrifican animales menores como puede ser la ardilla de los pinos, el conejo, y animales domésticos como pueden ser gallinas, chivas; ya cuando es *tutuburi* son animales más grandes como el venado que es animal del campo, alguna res o varias chivas, pues. (Entrevista a J.G., 9/10/02).

² Curiosamente, como nos decía un instruido mestizo de Norogachi, los rarámuris le atribuyen una función simbólica al borrego y al chivo que es inversa a la que aparece en el texto bíblico, en donde Jesucristo dice que el día del juicio final Dios llevará y sentará a los corderos (borregos) a su derecha (el lado bueno) y a los cabritos (chivos) a su izquierda (el lado malo). Los rarámuris consideran que son los chivos los animales benéficos dignos de ser ofrecidos a Dios, y no así los borregos que, aún siendo muy útiles por su carne y lana, no son dignos de ofrenda. En la práctica, las familias tienen rebaños de 70 o más chivas y sin embargo los borregos son escasos en número, cinco o seis como mucho.

En otra parte de su relato nuestro interlocutor nos ofrecía una interesante versión del sacrificio y la ofrenda de animales:

El cerdo en el *yúmari* sí se come lo que pasa es que no se ofrenda, en la tradición rarámuri se dice que el cerdo es un animal inmundo, pues, que no puede ofrecerse al Creador, pero también hay otros animales que no se ofrecen, como los animales domésticos. El asno, el caballo, son animales de trabajo y el Creador lo dio na más para que lo usaran en el trabajo, pero ha dado otros animales que sí se pueden ofrendar como es la res, como es la chiva, las gallinas, algunos animales del campo, el que se considera animal sagrado es el venado, se puede decir que es la máxima ofrenda que se le puede hacer al Creador en un *yúmari*. Ahora ya casi no se ofrenda porque está escaso, ya casi no hay, antiguamente todavía me acuerdo que cuando era nuevo los ancianos organizaban cacerías de venado, pero nada más se cazaba el que se iba a ofrendar, podía ser uno o dos pero ya nada más, y ya en los últimos años tenían que ser venados machos, no hembras, porque la hembra se la reserva para seguir produciendo. Si alguien cazaba algún venado tenía la necesidad de hacerle un *tutuburi* y era todo el tiempo fiesta nocturna y se buscaba que fuera noche de luna llena, se le ponía al cantador que estuviera en las partes altas o donde se viera la salida de la luna, todo el tiempo el cantador está volteado hacia el oriente, por ese lado viene la luna saliendo cuando se empieza a bailar el *yúmari* y al otro día cuando el sol viene asomándose era cuando se terminaba. Eso se hacía en la zona que menos contacto tenían con el occidental, la zona de Naráachi, Tehuerichi un poco. Los ancianos se acuerdan todavía y nos lo cuentan, a mí me tocó ver todavía de eso.

Cuando era niño veía cómo se ponía una cruz donde se sacrificaba al animal y cuando le brotaba la sangre le hacía el ofrecimiento de la sangre y le hablaban al Creador dándole las gracias por ese animal y pidiéndole perdón al animal también por lo que le estaban haciendo pero que entendiera que era para una ofrenda al Creador. (Entrevista a J. G., 9/10/02).

Es preceptivo dentro del ritual que el sacrificio se realice junto a una cruz, ya existente o colocada para tal acto, ya sea dentro o fuera del patio de *yúmari*. En el caso de los animales mayores, como la vaca, se les traba y amarra suficientemente hasta dejarlos totalmente inmóviles, y luego se les degüella cortándole la yugular, recogiendo toda la sangre en un recipiente, para posteriormente desollarlo, quitarle las vísceras y limpiarlas y trocearlo en partes³. En menos de una hora lo que era una vaca de 300 o 400 kg. queda reducida a un puro cuero sobre el suelo, que también se aprovechará con su curtido. Las chivas se suelen colgar por los cuernos para su

³ En relación con el respeto y consideración que se le tiene a los animales sacrificados en el *yúmari* que, según nos contaban algunos rarámuris, antes se le hablaba durante su sacrificio pidiéndoles comprensión por lo que estaban haciendo; los hechos observados en Cieneguita en octubre de 2001 no se corresponden exactamente con tal idea, habida cuenta que los chivos fueron despellejados, algunos de ellos vivos, sin consideración alguna. El desuello fue magistral al extremo de desprender la piel de la cara del animal sin romper nada de carne, pero ya el animal sin piel en el cuerpo y cabeza seguía vivo, convulsionándose en la agonía. En uno de los comentarios pude escuchar que alguien dijo sobre uno de estos animales que no quería morir porque tenía cría. Lo observado en Cieneguita contradice lo escuchado en algunos relatos y por ello cabe preguntarse si la compasión con el sacrificio animal es un falso mito, o, la sensibilidad de los actuales rarámuris se ha vuelto más fría y distante con los animales en relación a los antepasados.

sacrificio, desuelle, limpieza y despiece⁴. Con el animal despiezado y el *tesgüino* preparado, todos se dirigen al patio de *yúmari* para proceder con la ofrenda⁵.

Antes de ello, el *wakiráame* recibe del casero la sonaja o *sáuraka*, acuerda con él el número de piezas que bailará, y entra en el patio (*awirachi*) saludando a la cruz, dando las preceptivas vueltas a su alrededor (con carácter variable), deteniéndose en cada uno de los puntos cardinales por el orden: este, oeste, norte, sur; para girar sobre sí 360⁰ de una a tres veces, agitando la sonaja en alto en uno y otro sentido.

Colocado el *wakiráame* en la posición que le corresponde: en el extremo oeste del patio, frente a la cruz, estático, puesto en pie y agitando la sonaja de manera ininterrumpida, va recibiendo la entrada en el patio de las personas que llevan las primeras ofrendas consistentes en la sangre del animal ya hervida, las vísceras principales como son el corazón, los pulmones y el hígado, todos ellos órganos vitales del animal. Más tarde irán pasando los miembros de la casa, o las familias de la comunidad, según el caso, todas ellas cargadas con diversidad de ofrendas: *wares* (cestas) con tortillas, cuartos traseros del animal sacrificado, tambos de *tesgüino*, así como parte del guisado de carne. Todas estas personas, tras hacer también el respectivo saludo a la cruz con vueltas en torno a ella, giros sobre sí mismo, levantando y girando las ofrendas en alto, depositan cuidadosamente los alimentos en la mesa convertida en altar, para que *Onorúame* sea el primero en degustarlo, nutriéndose con el aroma que desprenden, con el *ariwá* (el espíritu) del animal.

Coincidiendo con lo señalado por Virgilio Nava, rarámuri de 67 años y gobernador de Panalachi:

La ofrenda siempre se hace siguiendo la guía de los cuatro puntos cardinales. Se empieza ofreciéndolo por el lado donde sale el sol (oriente), luego se gira al ocaso, luego hacia el lado izquierdo y finalmente a la derecha de la cruz del patio del *yúmari* o *tutuburi*. (cfr. Gardea y Chávez, 1998: 89).

⁴ Si el *yúmari* tiene lugar por la noche, el sacrificio es normal hacerlo entre el medio día y el atardecer, mientras que si tiene lugar por el día, el sacrificio se hace a partir del alba, sin que exista un horario fijo y establecido.

⁵ Wheeler, en relación con los *yúmari* observados en Munérachi, dice lo siguiente: "El sacrificio del chivo capón es la señal para comenzar la danza. Los danzantes del *tutuburi* llegan dos horas antes de la puesta del sol para empezar sus danzas enfrente de las tres cruces". (1992: 124).

Antes incluso de la ofrenda, suele dar comienzo la danza y el canto. Los hombres que entran en el patio (*awirachi*) dispuestos a bailar lo hacen primero saludando a la cruz, dando, como siempre, las correspondientes vueltas y giros, persignándose muchos de ellos en cada punto cardinal, y saludando igualmente a todos los que se hallan dentro, comenzando por el *wakiráame*. En este saludo, colocados frente a frente, se tocan mutuamente el hombro izquierdo con la mano derecha, rozándose levemente luego ambas manos.

Independientemente del número de personas que están dentro del patio para bailar, el *wakiráame* comienza su actuación, muchas veces en solitario, mediante desplazamientos de aproximación y alejamiento de la cruz. El recorrido es lineal en el eje este-oeste, y en función de la distancia puede situarse entre 5 y 10 m. cada tramo. Lo más frecuente es que la aproximación se haga de frente a la cruz y el alejamiento de espalda a ésta, pero en algunos momentos el avance y retroceso se hace sin perder de vista a la cruz o bien teniéndola a la espalda. El paso se caracteriza por la ligera genuflexión de una pierna al apoyar el pie, de modo que aparenta un leve cojeo o amago, todo ello al son de la sonaja que, con el brazo flexionado delante del cuerpo, se mueve en un compás de dos tiempos, marcando el paso. Una vez se llega a cualquiera de los extremos del desplazamiento y antes de iniciar un nuevo recorrido, el *wakiráame* eleva la sonaja y la agita repicando en alto.

Al mismo tiempo que el *wakiráame* hace sonar su sonaja, emite sonidos con la boca a modo de sonsonete un tanto ininteligible. Al decir de alguno, en el pasado sí existía un canto propiamente dicho con mensaje distinguible, sin embargo la falta de habilidad de muchos para improvisar letras, y la necesidad de disponer de cantadores hizo que los menos diestros empezaran a hacer una sola melodía con un leve canturreo poco exigente técnicamente, aunque sí cargado de intencionalidad. Son pocos los *wakiráames* que entonan cantos con letra clara y no todo el tiempo, aunque alguno todavía queda.

Un interlocutor rarámuri en Rosánachi afirmaba igualmente:

Antes había canto, era como alabanzas al Creador, era cantado, dicho pues, se decía lo que se cantaba, ahorita es nada más que el sonsonete, hay algunos cantadores que sí, que sí lo hablan pues, pero no es de la idea de cada quien, de lo que dé de sí refiriéndose al Creador. (Entrevista a J.G., 9/10/02).

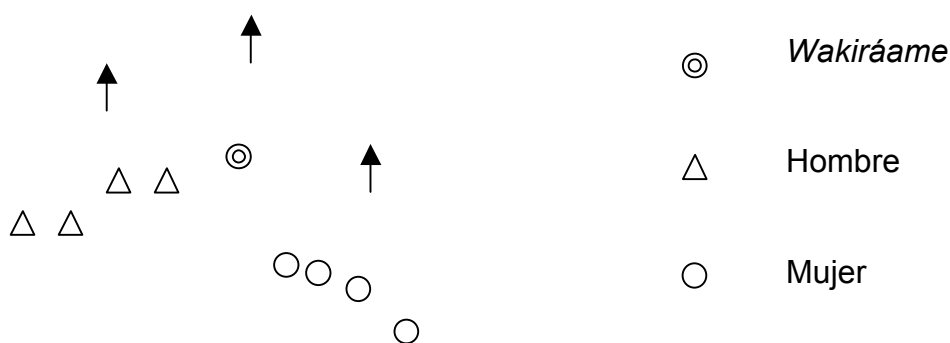
Otro interlocutor rarámuri de Gomárachi expresa, sin embargo, que en el pasado, cuando era niño hace 60 años, el *wakiráame* movía su sonaja y hacía su canturreo sin letra, aunque con una clara intención:

El cantador solamente está pensando en Dios, con ese canto está como pidiéndole a Dios que se haga esa cosa, lo que se necesita o buena cosecha, o que haya buena lluvia, porque a veces no hay humedad y no puede hacer nada en la tierra y no se puede trabajar, entonces a veces cuando ya hay milpas, ya grandecitas torciéndose, le piden a Dios agua. (Entrevista a E.P., 25/10/02).

A medida que transcurre el tiempo, hombres y mujeres, niños y niñas se van incorporando a la danza, sin participar en el canto, que es tarea exclusiva del *wakiráame*. Los hombres se colocan a la izquierda de éste mirando a la cruz y las mujeres a la derecha, formando así una hilera de danzantes se sigue los desplazamientos lineales del cantador, aunque sin necesidad de marcar el característico paso de genuflexión de una pierna. Los pasos lo suelen realizar como en el sencillo andar cotidiano. Siempre el cantador lleva la iniciativa en el desplazamiento, y en cada inicio del recorrido, los hombres salen ligeramente antes que las mujeres que se retrasan unos pasos, de modo que la hilera se mueve en una formación algo oblicua.

Desde la posición inicial se avanza hacia la cruz y al llegar junto a ella se da la vuelta, manteniéndose ahí unos momentos estáticos, escuchando el canto y la sonaja del *wakiráame*, para seguidamente alejarse de la cruz hasta la posición de partida. Ese desplazamiento de aproximación y alejamiento de la cruz se ve alterado ligeramente con movimientos de avance y retroceso, tanto de frente como de espalda a la cruz, manteniendo la formación lineal.

ESQUEMA NORMAL EN LOS DESPLAZAMIENTOS



Tras un largo rato de ir y venir a la cruz, la danza cambia de esquema para, conducidos siempre por el *wakiráame*, dar una y otra vuelta alrededor de la cruz, tanto en uno como en otro sentido, cambiando continuamente. Los hombres van detrás del cantador siguiéndolo en su desplazamiento, mientras que las mujeres giran siempre en sentido inverso al de los hombres, y generalmente por la parte exterior, aunque también se puede observar en algunos casos cómo unas veces van por la parte exterior y otras por la parte interior a los hombres, alternándose en cada cambio. El *wakiráame*, marca aquí también el paso con genuflexión de una pierna en su apoyo, pero acelerando habitualmente más el ritmo, realizándose un ligero trote que poco a poco va en aumento, hasta producirse un cierto desconcierto en los cambios inesperados del sentido del giro, al que hay que estar muy atento; por tal motivo aparecen risas y la acción más parece un juego⁶. El sentido circular de desplazamiento se puede ver bruscamente cortado por el sentido lineal, cuando el *wikaráame* lo inicia, y del lineal se puede pasar al circular seguidamente, creándose así una acción aún más desconcertante para los danzantes. Después de esta cadencia de movimientos concluye la danza y se descansa unos momentos para comenzar de nuevo más tarde.

Sea como sea, el *yúmari* posee distintas modalidades, cada *wakiráame* y cada comunidad impone su estilo propio, de modo que, incluso se pueden ver dar vueltas a la cruz a hombres y mujeres en dos grupos pero en el mismo sentido, o a alguna mujer en la hilera del lado de los hombres, o a algún hombre en el lado de la mujer en los desplazamientos lineales. También es costumbre en algunos lugares que la mujer intente quitarle la sonaja al cantador y lo consiga a veces, antes o después de levantar la ofrenda del altar, aprovechando el momento de cruce con el cantador en las vueltas alrededor de la cruz. Será entonces ella quien tome la iniciativa y la haga sonar un rato hasta que se la entregue de nuevo al cantador para que termine la actuación, que en esta parte se desarrolla en un tono jocoso.

⁶ Irigoyen califica el *yúmari* como danza deprecatoria y describe el observado en Cerocahui de la siguiente manera:

“El jefe de la danza, el viejo Osé Runkilimo, inicia el canturreo al ritmo de la sonaja los tres corifeos marchan hacia la cruz en carrera rítmica, a pie cojito, y danzan así en círculo en torno. Tras ellos se hilvanan los hombres siguiendo el ritmo y el paso. En círculo concéntrico y exterior, danzan las mujeres en sentido contrario. Después de algunos giros, los jefes de danza dan media vuelta y giran en sentido contrario. Todo el círculo de hombres y el de mujeres, dan vuelta también e invierten el movimiento”. (Irigoyen, 1995 [1974]: 125)

En los *yúmari* de curación es normal ofrecer al final de la danza y la ofrenda unas cucharaditas de bebidas medicinales, maceraciones de agua con palo hediondo, *meke*, o el mismo *tesgüino*, son utilizadas para tal fin. Tres cucharaditas se le administra al hombre y cuatro a la mujer, siendo menester para ello que el oficiante sea *owirúame* (curandero), condición que puede compaginarse con la de *wakiráame* (cantador); de lo contrario, junto al cantador, esta parte de la ceremonia debe estar dirigida por un *owirúame* capacitado para ello. Además de la libación medicinal, se puede pasar el incienso por cada persona, así como marcar cruces en el aire y en torno al cuerpo.

Cada acto de curación tiene su esquema y ritmo propio. Normalmente el enfermo o su familia acuden al *owirúame* y le dicen: “necesitamos tu ayuda”, entonces éste les pregunta todo aquello que estime relevante y les pide que le dejen tres o cuatro días para soñar, según sea hombre o mujer, al cabo de ese tiempo les da su interpretación del mal que le aqueja y queda de acuerdo para, en el plazo de una semana o en tal fecha, sacrifiquen determinado animal y hagan *yúmari* con o sin matachines, acompañado de comida y *tesgüino*; las posibilidades son muchas, y así se hará para que el/la enfermo/a recobre la salud. Siempre es el *owirúame* la persona competente para hablar de enfermedad y el que determina el remedio. El *wakiráame* se dedica a dirigir la danza y entonar los cantos en el *yúmari* pero no interviene en la curación, que la puede estar efectuando el *owirúame* en otro lugar fuera del patio, a menos que tenga también esa condición.

Para la curación de campos y animales se realiza un *yúmari* normal en el patio (*awirachi*) preparado para ello, y sólo se retiran de él en la ceremonia precisa de curación, dirigiéndose al lugar elegido, para regresar de nuevo al patio y continuar la danza.

En Rosánachi, un rarámuri, no obstante, nos matiza la diferencia que, según él, existe entre el acto de curación y el *yúmari* propiamente dicho:

Cuando hay curaciones de campos o animales eso es después de un *yúmari*, pero puede haber curaciones más sencillas como es el caso de la curación de un niño, ahí no es *yúmari* aunque también puede ser después de un *yúmari*. Se puede decir: vamos a curar la milpa, o las semillas que voy a sembrar, o los animales que se me están enfermando, eso se puede hacer en un *yúmari*, pero no es el cantador del *yúmari* quien lo hace, hay otro curandero especial, el *owirúame*. El cantador solo tiene que hacer bien su trabajo de cantar y conducir el baile, las curaciones las tiene que hacer otra persona que sepa, un *owirúame*, no el cantador.

En un *yúmari* se puede de repente dar gracias por la cosecha que estoy en ese momento levantando y al mismo tiempo curar el campo, solo que el cantador se limita a cantar y guiar el baile y la cura la hace el *owirúame*.

También se pueden curar a las personas después de un *yúmari*, consiste en que te dan tu bebida de palo hediondo, le dicen, o palo de Brasil, también combinado con maguey, el agua que no puede faltar, agua natural de alguna fuente. (Entrevista a J.G., 9/10/02).

Terminado el canto y la danza, retirada la ofrenda de la mesa frente a la cruz, y concluido el acto de curación en su caso, acaba la parte ceremonial del *yúmari* con el traspaso de *tenanche* o fiestero y con el saludo de despedida. En los *yúmari* comunitarios, con motivo de alguna ocasión festiva, para que la tradición continúe y se repita el próximo año, el fiestero saliente, u organizador del evento presente, propietario del animal sacrificado, entrega un cuarto trasero del mismo al fiestero entrante, que con su recogida queda comprometido con la comunidad para entregar otro animal en sacrificio la próxima ocasión y así tenga lugar la fiesta. En función de la importancia o magnitud del acontecimiento se pueden sacrificar más o menos animales y haber más o menos fiesteros, lo normal es que sean de uno a tres por *yúmari*.

En cuanto al saludo final de despedida, colocados en círculo o en línea, los asistentes van pasando uno a uno, frente por frente, tocándose mutuamente el hombro izquierdo y estrechándose levemente la mano la elevan arriba dirigiéndose palabras de congratulación y buenos deseos: “la fiesta ha estado bonita, esperemos que la próxima vez nos encontremos igual que ahora”.

Es a partir de aquí cuando comienza la parte más social del *yúmari*, consistente en el reparto de comida y la toma de *tesgüino*. La carne y grasa del animal o animales sacrificados habrá sido colocada por las mujeres en grandes ollas puestas al fuego, resultando un guisado de presas desmenuzadas y sin sal⁷, es el *tónare*, que si se le incorpora frijoles pasa a ser *shucuri*. Mientras que las vísceras, panza, intestinos, se mezclan con maíz nixtamal, hirviéndolo en lo que será el *oríbusi* (pozole). En los *yúmari* nocturnos, las ollas permanecerán cociendo toda la

⁷ Una interpretación simbólica y práctica sobre la ausencia de sal en la preparación de la comida nos la ofrece nuestro interlocutor rarámuri de Rosánachi:

Se dice que cuando es fiesta para difuntos y todo eso, el difunto no consume sal, la gente que ya no es de este mundo, ya no come sal y entonces hay que prepararse la comida sin sal. Pero también es que la comida sin sal se hecha menos a perder, porque al final de la fiesta los excedentes que no se han comido y hay que guardar para otro día y el *tesgüino* está cerca, el puro olor del *tesgüino* lo fermenta y lo hecha a perder, entonces dura más sin sal, y también porque cada quien se regula distintos niveles de sal. (Entrevista a J. G., 9/10/02).

noche para comer por la mañana. Las tortillas de maíz formarán parte también del comensalismo.

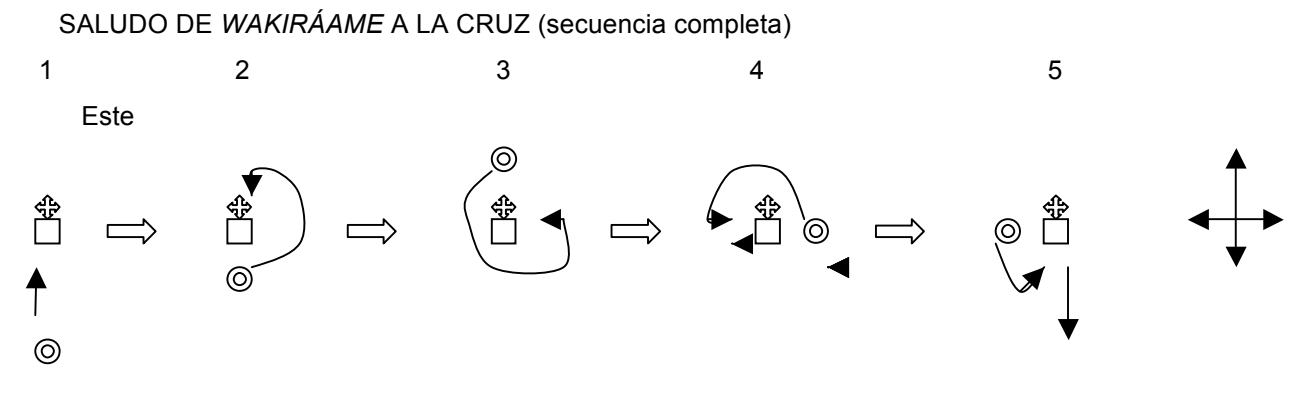
Generalmente son tres los tipos de comida que se ofrecen y consumen en una fiesta: En primer lugar está la *mari*, que consiste en un cocido con los principales órganos o vísceras del animal (corazón, pulmones, tráquea, hígado, riñones) acompañado con esquiate; ésta es la primera comida que se hace y se toma una vez que el *wakiráame* comenzó su trabajo y concluye los primeros tres bailes; la toman sólo unas cuantas personas próximas al cantador. La sangre se suele hervir en recipiente aparte. Luego viene el *oríbusi*, que serán los intestinos y estómago (menudo) del animal cocido con maíz nixtamal a modo de pozole. Y por último está el *tónare*, cocido de carne y grasa animal. Son tres comidas distintas todas ellas preparadas sin sal, siendo flexible el horario de administración. En algunas comunidades, como Tehuerichi, si el *yúmari* comenzó a media noche, la *mari* se toma sobre las 2:00 h. o 3:00 h. de la madrugada; el *oríbusi* al amanecer, sobre las 6:00 h. o 7:00 h. de la mañana; y el *tónare* al medio día, sobre las 12:00 h. o 13:00 h., al final de la ceremonia. No obstante, el esquema puede ser alterable, la *mari* se podría tomar al amanecer y el *oríbusi* y *tónare* al mismo tiempo algunas horas más tarde.

Si el *tónare* y el *oríbusi* se han terminado de preparar antes de que entre en escena el *wakiráame* para danzar, una parte de éste se colocará en el altar de ofrenda. Si por el contrario, como ocurre ordinariamente en las fiestas mayores, es preciso prepararlo durante el acto de danza, en el altar se ofrecerá la parte del animal que no se ha cocinado por el momento: cuartos traseros, vísceras principales, algunas costillas, además de las tortillas y el *tesgüino*, siempre presentes.

En lo que respecta al *tesgüino*, el casero podrá ofrecer un tambo a algunos de los presentes para que puedan repartir a todos. En caso de no haber un repartidor único, cada cual llevará la *jíkara* o *güeja* (recipiente de calabaza cortada por la mitad) para ofrecer al compañero o compañera, ya que está fuera de lugar tomar uno mismo de la *güeja* que llena. Al *wakiráame* el casero o fiestero puede entregarle una olla de *tesgüino* durante el tiempo de ofrenda, para que tenga el privilegio de

repartir entre los asistentes. Terminada la ofrenda, una vez que se retiran a la casa a tomar y comer, puede recibir otra más, para que siga repartiendo⁸.

Si bien el acto de comensalismo con el *tónare*, el *oribusí* y las tortillas puede acabarse en una o dos horas, llevándose algunas personas para sus casas una o varias raciones de comida para quienes no han podido asistir; la libación de *tesgüino* puede prolongarse por más de un día, en función de la cantidad preparada. En cualquier caso es el *tesgüino* el que marcará el final de la fiesta (segunda parte del *yúmari*). Es éste un acto social en donde se produce una fuerte interacción, en donde los comportamientos se desinhiben como consecuencia de la embriaguez y en donde se estrechan los vínculos, al tiempo que surgen, en muchos casos, conflictos latentes⁹.

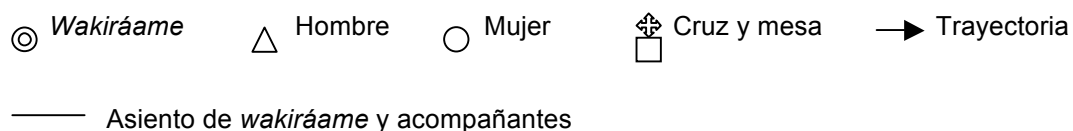


⁸ A la pregunta ¿cómo se hace uno *wakiráame*? Nuestro interlocutor de Rosánachi responde lo siguiente:

“Dependiendo del muchacho que tiene interés y poco a poco va participando ahí, participa en la fiesta del *yúmari* como observador, vas a bailar ahí y después poco a poco va subiendo de escalón, a lo mejor ayudando al *owirúame* a administrar las medicinas, participa ayudando a los fiesteros a hacer la ofrenda de las comidas, poco a poco participas ayudando a cantar al cantador y el cantador le dice qué debe hacer, y así poco a poco aprende pero se lleva tiempo, se lleva tiempo porque necesita el apoyo de la comunidad también y es mucho del comportamiento de la persona también, si es una persona muy agresiva ese no va a ser admitido por la comunidad, verdad. Todas estas cosas son mas bien comunales, la comunidad es siempre la que te va a empujar y animar. El cantador te puede invitar a que cantes pero para eso se puede llevar años, varios años para que se vea el comportamiento. Ha habido casos que la comunidad ha rechazado a alguien que pretendía ser cantador, porque como digo el comportamiento es lo que valora la comunidad, la agresividad se valora negativamente, el no compartir, en el caso de un interesado no reparte el *tesgüino* entonces se dice que ese no va a servir para cantador, el cantador tiene que saber compartir y aguantar bromas porque el *rarámuri* es muy bromista”. (Entrevista a J.G., 9/10/02).

⁹ Un ilustre *rarámuri* se manifestaba muy crítico con el desarrollo de los *yúmari* en la actualidad debido a la falta de respeto que se produce a veces, motivada por la poca vergüenza de los jóvenes y por el mal desempeño de la función que hacen algunos gobernadores. Por ello decía que:

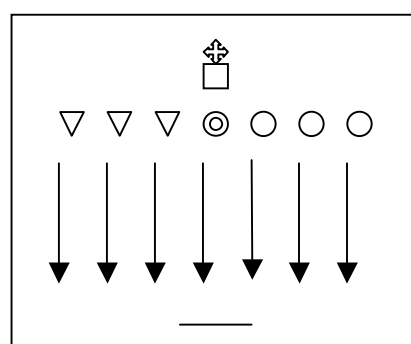
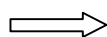
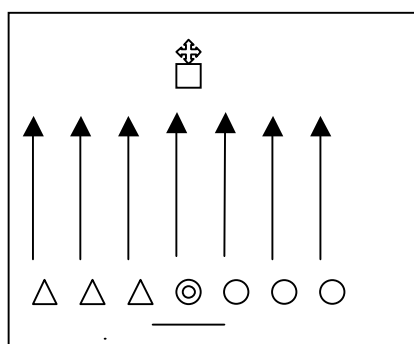
“[...] antes no había borrachos hasta que no se levantara la cruz y ahora empezando ya están tomando *tesgüino*, ya no hay tanto respeto, [...] en mi tiempo fue muy respetado, muy bonito, [...]” (Entrevista a E.P., 25/10/02).



ESTRUCTURA COREOGÁFICA DEL YÚMARI

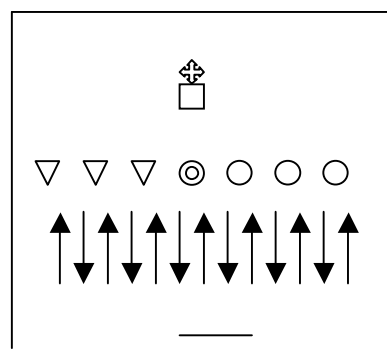
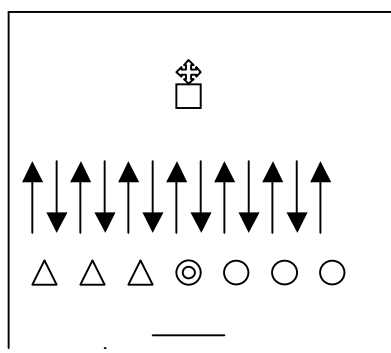
Figura 1a

Figura 1b



Variante 1a

Variante 1b



Variante 2

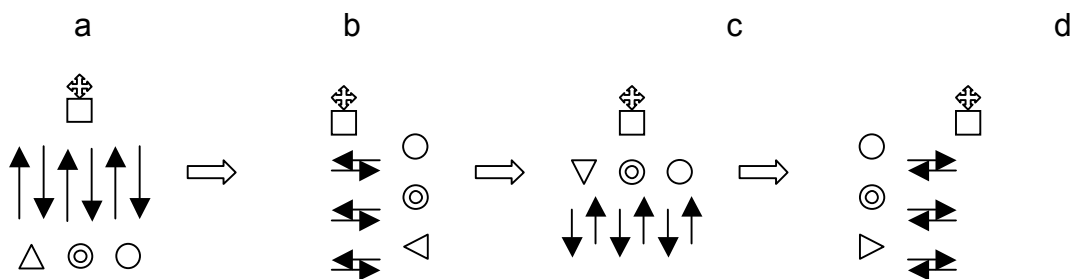


FIGURA 1.- “Desplazamiento lineal”. La línea de danzantes compuesta por el *wakiráame* en el centro, los hombres a su izquierda y las mujeres a su derecha, dentro del patio de frente a la cruz a unos 5 o 10 m. de separación, avanzan al unísono en formación lineal aproximándose a la cruz, parando al llegar junto a ella

(FIGURA 1a). En ese punto giran 180° para darle la espalda a la cruz y marcar el paso sobre el lugar.

A continuación, al repique de sonaja del *wakiráame*, como ocurrió anteriormente, la línea de danzantes avanza de nuevo, esta vez de espalda a la cruz, alejándose de ella hasta llegar a la posición de partida (FIGURA 1b), en donde giran 180° y quedan nuevamente mirando a la cruz.

Durante los desplazamientos de ida y vuelta, es el *wakiráame* quien invariablemente camina marcando el paso de danza al ritmo de la sonaja, mientras que el resto de danzantes, tanto hombres como mujeres, se desplazan marcando también el paso de danza o bien caminando normalmente como es más habitual.

Una variante del desplazamiento lineal consiste en la aproximación y alejamiento de la cruz repetidas veces en movimiento de vaivén dando siempre el frente a la cruz (variante 1a), o bien dándole siempre la espalda a la misma (FIGURA 1b).

De otro modo, como variante de los desplazamientos lineales la hilera de danzantes se desplaza en recorrido de ida y vuelta desde cuatro posiciones diferentes (variante 2):

- a. Desde el lado oeste, frente a la cruz y separado de ésta, hasta el punto central del patio.
- b. Desde el lado sur, lateral a la cruz, hasta el punto central del patio.
- c. Desde el lado este, de espalda a la cruz, hasta el punto central del patio.
- d. Desde el lado norte, lateral a la cruz, hasta el punto central del patio.

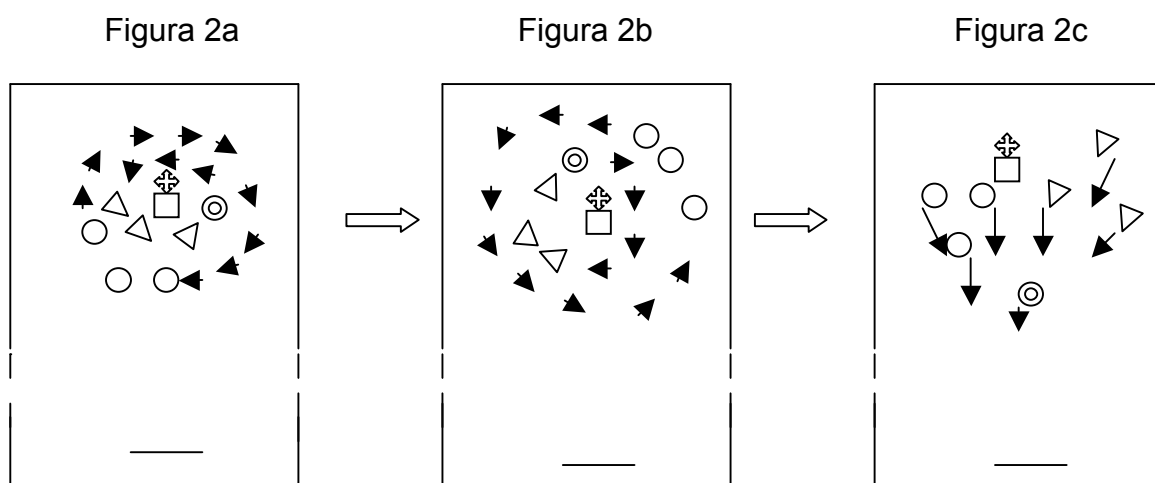
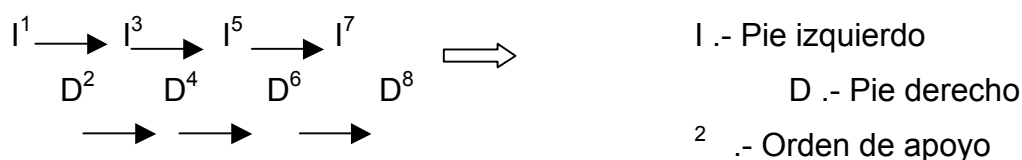


FIGURA 2.- “Desplazamiento circular”. El *wakiráame* seguido en fila de los hombres danzantes realizan un recorrido circular envolviendo a la cruz, mientras que el grupo de mujeres también en fila se desplazan circularmente en torno a la cruz pero en sentido contrario a los hombres (figura 2a). A la señal del *wakiráame* los hombres cambian el sentido del desplazamiento, al igual que las mujeres, manteniendo siempre oposición en los recorridos (figura 2b). Generalmente los hombres ocupan la parte interior del recorrido circular y las mujeres la parte exterior; realizando todos un paso rápido que desemboca en carrera. El número de vueltas a dar en torno a la cruz es siempre variable en función de lo que libremente decida el *wakiráame* que es quien lleva la iniciativa.

Las figuras 1 y 2 suelen alternarse en el desarrollo del *yúmarí*, pasando de la 1 a la 2 y viceversa. El final de la danza es frecuente que termine con carreras apresuradas hasta el lugar inicial de donde partieron, siempre a la señal del *wakiráame* que es el primero en correr y ocupar su posición. Todos y todas corren para llegar de los/as primeros/as y evitar hacerlo el/la último/a (figura 2c).

PASO DEL WAKIRÁAME



- I .- Pie izquierdo
- D .- Pie derecho
- ² .- Orden de apoyo

El paso normal de la figura 1 es corto, alternando un pie tras otro, produciendo una ligera genuflexión de una pierna a modo de cojeo o amago, tanto en el avance como en el retroceso. Mientras que el paso normal en la figura 2 comienza siendo como el anterior pero se va acelerando progresivamente hasta convertirse en pura carrera.

De otro modo, en la variante 2 el paso normal citado para la figura 1 se alterna con pequeños saltitos adelante y atrás colocado en cuclillas.

El paso del resto de danzantes, hombres o mujeres, puede imitar al del *wakiráame* o bien producirse como simple marcha o carrera sin ritmo alguno, reconociéndose, no obstante, como danzantes por acompañar al *wakiráame* en sus evoluciones.

3. *Los sentidos*

A lo largo de la historia, los distintos investigadores que han pasado por la Tarahumara han atribuido diferentes interpretaciones a la fiesta rarámuri y concretamente al *yúmari*, entendida invariablemente como ceremonia autóctona de este pueblo. Si hacemos tan sólo referencia a los más clásicos, Lumholtz (1994 [1902]: 329-334) relaciona el *yúmari* con un acto rogatorio para llamar a la lluvia, para pedir prosperidad, dar gracias y atraer la atención de Tata Dios. Bennett y Zingg (1978 [1935]: 417) afirman que las fiestas nativas se realizaban para curar personas, animales, campos, prevenir enfermedades, lograr una mayor fertilidad del maíz, etc. Basauri (1990 [1940]: 278) lo define como un baile deprecatorio practicado desde el ocaso hasta el alba para pedir al sol alguna gracia. Kennedy (1970: 46-47) centra la atención en el complejo del *tesgüino* que acompaña a toda fiesta nativa, en la importante función societaria que posee de cara a mantener lazos familiares y comunitarios, así como en las disfunciones que también trae consigo para la continuidad social. Todos apuntan la importancia que tiene comer carne, así como ofrecerla primero a Dios, y el hecho de estar juntos para hacerlo. Velasco (1987) pone especial énfasis en la función que posee el *yúmari* para armonizar las relaciones con Dios y entre los mismos hombres, sirviendo de antídoto contra el ateísmo y el individualismo: “Es una manera de expresar la dependencia de un ser trascendente; de relativizar la situación humana, de reafirmar los sentidos más profundos de la vida de la comunidad, su concepción de la realidad, su esperanza, etc.” (Velasco, 1987: 149).

Sin entrar a interpretar los poéticos y fantásticos testimonios que algunos autores, como Artaud, han ofrecido sobre el *yúmari* o el *tutuburi*, tales como que el “*Tutuguri* es un rito negro dedicado a la gloria externa del sol. El rito de la noche negra y de la muerte eterna del sol” (1972 [1947]: 59), vamos a interpretar las funciones que el ritual tiene en su conjunto y los sentidos simbólicos que se desprenden de los elementos que forman su estructura y dinámica, de acuerdo a lo expresado por los propios rarámuris, y a las impresiones obtenidas a través de la experiencia de campo.

En torno a la visión nativa sobre el sentido y razón de ser que posee el *yúmari* o *tutuburi* para sus vidas, Gardea y Chávez (1998) han registrado algunos

importantes testimonios que nos ayudan a entender el cuerpo de creencias que existe sobre estas expresiones culturales. José Felipe Ramiro, de 45 años, gobernador de Tehuerichi dice:

En ese tiempo fue que Onorúame les dio a la gente los animales, chivas, reses, etc., para que bailaran Yúmari y ya no se comieran a sus hermanos. Así les dijo a los pocos que quedaron y así fue como nació la danza del Yúmari o Tutuburi, por mandato de Onorúame. [...]

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

La tierra se había salvado, había luz de vuelta. Este fue el último castigo que mandó Onorúame a los rarámuri por no hacer caso de bailar el Yúmari. Desde entonces siempre bailamos, porque si no lo hacemos se vuelve a apagar el sol y se acaba el mundo. Ahora sí ha aguantado porque sí hemos seguido bailando. (cfr. Gardea y Chávez, 1998: 21-22).

Bautista Moreno Nachácachi, de 59 años, residente en Pahuichique, dice a su vez: “Nosotros bailamos Tutuburi para pedir perdón al que vive arriba porque los antiguos así nos lo inculcaron”. (Ibid., 1998: 82).

Samuel Cruz Francisco, anciano gobernador de Huajurama, declara: “El Tutuburi es la manera que usamos para agradecer, pedir perdón y ponernos en paz con el creador”. (Ibid., 1998: 87).

Semejante testimonio ofrece Tranquilino Cruz Sinaloa, de 54 años, residente en Huetosákachi: “El Yúmari y el Tutuburi, los bailamos para dar gracias al creador, lo hacemos frente a una cruz”. (Ibid., 1998: 97).

Mauricio Batista Bustillos, capitán de Tatahuichi, sentencia a su vez: “Si no vivimos así ahora, haciendo Tutuguri, no va a tener fuerza el mundo, así, haciendo Tutuguri alargamos nuestra vida, porque hacemos que Dios esté contento con nosotros”. (Ibid., 1998: 100).

Otro rarámuri asocia el baile *yúmari* con la imitación de algunos animales:

Antiguamente el baile del *yumari* era como una imitación de algunos animales, algunos le atribuyen la imitación de la danza del venado, otros dicen que es la danza del pavo, pero otros ancianos dicen que se trata del oso, pues de ahí viene el *yumari*. Ahora el significado dicen que es que hasta los animales del campo hacen su ceremonia, dan vueltas y todo después de comer, cuando se ve al zopilote dando vueltas quiere como decir ya me satisface, y a alguien tengo que agradecer, entonces los rarámuris también van dando vueltas. La danza es como una manera de rezar, de estar alegre, de comunicarle al Creador que estás alegre porque te ha dado la oportunidad de comer, de estar en la fiesta, de estar en el día que estás. (Entrevista a J.G., 9/10/02)

De acuerdo a lo observado y escuchado de los propios rarámuris, el *yúmari* o *tutuburi* (*tutuguri* o *rutuburi*) constituye un “ritual con múltiples propósitos”: solicitar

ayuda para subir un alma al cielo; para que el recién nacido se críe bien; para atraer la lluvia; para calmar tempestades; para procurar buena cosecha; para curar enfermedades de personas, animales, campos; para alejar espíritus maléficos que dañan a una familia o a la comunidad; para tener a Dios contento, para agradecerle algún don recibido; etc. El sentido religioso pues, está fuera de duda, sin necesidad de categorizar el grado de importancia de las distintas funciones que cumple, la “función religiosa” del *yúmarí*, encargada de re-ligar, de dar sentido al mundo, a la propia existencia, es innegable y primordial, afirmado de manera explícita por los propios protagonistas. En tal sentido, es preciso añadir que lo realmente importante para conseguir los fines pretendidos, más que el dispositivo técnico, lo es la intencionalidad perseguida, la motivación de los actores. Aunque la fórmula de saludo a la cruz, el modo de vestirla, el número de cruces, la colocación de ofrendas en la mesa, el número de piezas danzadas y la forma de hacerlo, el momento para tomar *tesgüino* y *tónare*, se ajuste a un esquema más o menos similar al descrito en páginas anteriores, las diferencias son a veces notables, cada *wakiráame* interpreta la ceremonia a su modo, imprime su sello personal, así como también hacen el resto de participantes en la fiesta. De ese modo, no resulta tan relevante el número de vueltas que se le dé a la cruz, o la forma de hacerlo, porque cada quien lo hará a su manera, lo más relevante es la intención que tiene, la motivación que lo acompaña.

Pero no es única o exclusiva la función religiosa del *yúmarí*, por ser la más explícita entre los rarámurí; sin que se llegue a nombrar, aunque a veces se insinúe en los propios discursos, no hay que perder de vista otras importantes funciones. Una de ellas apunta hacia el “sentido económico”. El *yúmarí* cobra valor no tanto por el hecho de comer carne, alimento extraordinario en la dieta, sólo consumido, salvo excepciones, a través de esta ceremonia, sino por compartirla con los demás. La función de compartir se pone de manifiesto sobre todo cuando la fiesta es comunitaria. La res sacrificada es repartida entre todos los presentes, así como entre los que no asistieron por algún impedimento, a los que se les lleva su parte a la casa; es ésta una manera de redistribuir un bien preciado entre la población, de reequilibrar algo más el orden económico, de satisfacer las necesidades proteínicas del grupo, y, también de ofrecer una muestra de generosidad por parte del anfitrión, el casero o fiestero, que así cobra prestigio como buen rarámurí, capaz de repartir y compartir con el resto. Es fundamental ser percibido como generoso, que da

*kórima*¹⁰, que interviene de fiestero o casero en el *yúmari* sufragando los gastos para el beneficio de todos, sobre todo si uno tiene aspiración de ostentar algún cargo de responsabilidad, lo cual nos conecta con la dimensión política del evento.

En los *yúmari* familiares de curación, circunscrito generalmente al ámbito privado de la familia, no debe pasar desapercibido el rendimiento económico que le reporta al *owirúame*, responsable del acto, persona que prescribe qué tipo de animal sacrificar y cuántas veces hacerlo. El hecho de quedarse con una parte del animal sacrificado, así como de las tortillas de maíz y el *tesgüino*, como pago por su trabajo, pone de manifiesto que no se trata de un oficio gratuito sino que tiene su interés material. También al *wakiráame* el casero le ofrece una porción de comida y *tesgüino* en agradecimiento por su servicio como cantador.

De otro modo, aunque conectado con todo lo anterior, la “función social” es igualmente importante. Comer se hace a diario pero no todos juntos. El *yúmari* es una ocasión para estar juntos, para reunirse, cambiar impresiones, transmitirse noticias, dialogar, para estrechar vínculos. Recordemos que tras el sacrificio animal, la ofrenda, el canto y la danza viene la libación de *tesgüino* y el comensalismo con el *tónare*. Todos toman de la misma olla, en un acto de hermanamiento, de confraternización que estrecha los vínculos, interviniendo como factor de socialización¹¹, contrapunto a la vida independiente que se mantiene a diario. Así, el *yúmari* recuerda al rarámuri que su sentido de independencia y libertad, hecho posible por el patrón de asentamiento disperso que mantienen ordinariamente, no está reñido con el sentido de solidaridad, solidaridad que los hace fuerte ante la presión y agresión exterior, como antídoto contra el individualismo, para mantener la continuidad social y cultural.

En cuanto a los “elementos simbólicos presentes en el ritual”, podemos inferir de ellos algunos significados. Comencemos por el espacio: el *yúmari* se puede realizar en muchos lugares, no hay un espacio fijo, cada anfitrión o fiestero elige uno particular, aunque por regla general, si es familiar, suele hacerse en la explanada exterior de la casa, y si es comunitario en una explanada mayor, que puede ser delante del atrio exterior de la iglesia, la plazoleta junto al *comerachi*, o en la propia

¹⁰ Sistema de dones para asegurar el bienestar social y la propia supervivencia en caso de extrema necesidad.

¹¹ Como parte del proceso de socialización, en los *yúmari*, y sobre todo en las *tesgüinadas* que los acompaña no deja de estar presente también el conflicto.

milpa (maizal), una vez recogida. Sea cual sea el lugar elegido, lo invariable es su delimitación y limpieza. El patio del *yúmari* debe ser un lugar bien barrido y expedito de obstáculos, marcándose así los límites del espacio en donde se va a llevar a cabo una ceremonia sagrada. La limpieza pues, es una manera de marcar límites entre lo sagrado y lo que no lo es, y este espacio, con dimensiones variables en función del número de participantes, es ordinariamente rectangular, salvo en algunos lugares que, como Tehuerichi o Carichí, es circular. La forma rectangular encontramos que tiene sobre todo sentido práctico, de acuerdo a la disposición y al tipo de movimientos que generalmente realizan los danzantes, desplazamientos lineales de ida y vuelta en primer lugar y circulares en segundo lugar. La forma circular por su parte encontramos que posee una posible asociación simbólica con la forma que posee el espacio donde se realiza el *jícuri* y el *bacánowa*, rituales curativos y de subida al cielo en donde la idea del sol y la luna se hallan presentes.

La limpieza del “patio (*awirachi*)” expresa la delimitación de un espacio ritual, pero éste no adopta realmente la condición de sagrado hasta que no se implanta dentro de él un signo definitivo: la “cruz”. Es la cruz o cruces que se colocan dentro del patio lo que inviste a éste de sagrado, pero no se trata de una cruz cualquiera, es una cruz rarámuri, no católica, que posee un significado especial. Con dimensiones que van de 80 cm. a 130 cm. de altura aproximadamente, la cruz rarámuri debe estar vestida, generalmente por una tela blanca y limpia, empleada en lo cotidiano para otros usos; excepcionalmente puede vestirse también con tela de otros colores; en la cruceta se le cuelgan un número variable de collares de chaquira, u otro tipo de cuentas o semillas, incluidos aquellos que llevan un “sucristo” (crucifijo) en su extremo. De este modo la cruz se personaliza, se transforma en la imagen de Dios humanizado, o del hombre a imagen de Dios¹². Unos hablan que representa al casero, o al fiestero, luciendo los collares que eran habitualmente usados por los hombres en la antigüedad. Otros dicen que se trata del mismo “Dios” o del “camino hasta el cielo” donde él está. De otro modo, cuando son tres las cruces colocadas, los más influidos por el catolicismo las asocian con la Trinidad: El Padre en el centro,

¹² El interlocutor rarámuri de Rosánachi nos decía:

“A un anciano si le preguntas si cree en Dios te va a decir, pues claro que creo en Dios, pero si le preguntas ¿quién es Dios? te puede decir, pues puedes ser tú, porque es la representación de la humanidad. [...] creemos en Dios, pero en un Dios sin figura ni rostro, nos imaginamos que es como el ser humano, y eso representa la cruz, es el símbolo del ser humano”. (Entrevista a J.G., 9/10/02)

El Hijo a su derecha y El Espíritu Santo a su izquierda. Otros sin embargo, las asocian con el Sol en el centro, la Luna a la derecha y la Estrella de la Mañana a la izquierda¹³. Cuando son dos a veces se asocia con el sol y la luna; otras con los dos animales sacrificados (la grande con la chiva y la pequeña con la gallina, por ejemplo); también con los fiesteros propietarios de esos animales. La cruz representa igualmente para muchos “el árbol de la vida”, en donde están reflejados el hombre y la mujer, los principios vitales, los cuatro elementos primordiales. Así lo señala el interlocutor rarámuri de Rosánachi:

La cruz está volteada hacia el oriente, a donde sale el sol, la parte izquierda de la cruz apunta al norte, esa es la parte femenina de la cruz, estamos hablando de la cruz rarámuri no de la cruz cristiana. La parte femenina tiene el color negro, la parte que apunta hacia el sur es la parte masculina, esa tiene el color rojo, todo lo que es rojo es macho y lo que es negro es hembra, lo que es rojo es macho y es día, luz, y lo que es negro es hembra y es la noche, de ahí que el rarámuri creyera que es hijo del sol porque el sol es rojo, y la mujer es hija de la luna porque ésta sale en la noche. La mujer siempre tiene que estar en ese lugar pues, porque es la parte femenina. En la iglesia las mujeres ocupan el lado derecho y los hombres el izquierdo, eso está hecho bajo la mentalidad rarámuri. Los niños que van con las madres todavía son inocentes. La parte femenina de la cruz colinda con la parte que está en el centro que es la tierra, no, la tierra es femenina también que conecta con la parte opuesta de la cruz que me parece que es la parte del aire, abajo es tierra, la parte femenina es aire, la parte de arriba, la parte masculina ese más bien se refiere al Creador, la parte derecha es la del agua donde están los hombres. Son los cuatro elementos: tierra, aire, luz (o fuego) y agua. (Entrevista a J.G., 9/10/02).

De las interesantes palabras de este rarámuri, encontramos no obstante, cierta contradicción en cuanto a las posiciones relativas del hombre y la mujer, ya que en la práctica del *yúmari*, el hombre se sitúa en la parte norte y la mujer en la parte sur de la cruz, a un lado y otro del *wakiráame*. En tal sentido, por los hechos observados, coincidimos en parte con Orozco (1992: 68-69) al concebir la cruz como lo “absoluto”, lo esencial y por ello sagrado, a la que se rinde culto representando a la humanidad y a los astros de los que depende la vida. De manera más extraordinaria sería posible pensar también en la representación de los cuatro elementos de la naturaleza¹⁴, aunque son escasos los testimonios encontrados que apuntaran en esa dirección.

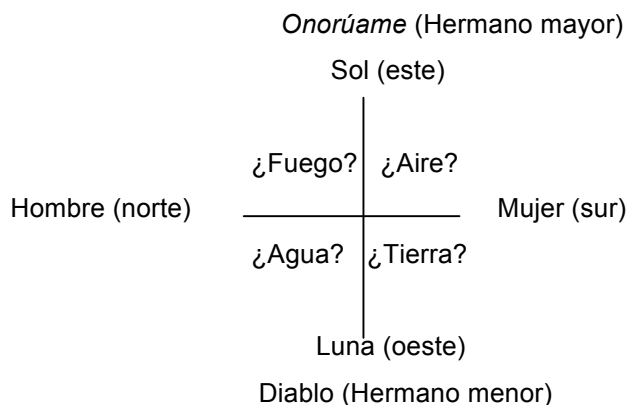
¹³ Gaeta y Campos señalan que: “[...] a la izquierda de las cruces grandes se planta otra pequeña, la llamada *nawiriki*, que representa a la muerte, y a la que siempre dedican ofrendas de alimentos y bebidas. El lugar que ocupa esta cruz es el asignado a los muertos para que acompañen a los vivos en la fiesta” (1985: 196).

¹⁴ Según Orozco (1992: 53-54):

El fuego, es en sí, para ellos, el espíritu de cada cosa que está en potencia de elevarse hasta el mismo grado de sutileza y pureza que el de los espíritus celestes. [...] La tierra es para ellos, la primera materia completa, es decir, el primer cuerpo del que los otros se

Una versión que encontramos muy extendida también es la que asocia el “arriba” de la cruz como el lugar donde se encuentra *Onorúame* (Dios) y el “abajo” como el lugar de su hermano menor (el Diablo). Los más mayores, no obstante, dicen que hay que echar *tesgüino* (ante la cruz) no sólo hacia arriba, hacia el cielo, sino también hacia abajo, a la tierra, y a ambos lados, manteniendo así el esquema de los cuatro puntos.

POSIBLE SIMBOLOGÍA DE LA CRUZ



Un detalle fundamental de la cruz de *yúmari* es su orientación hacia el oriente, hacia la salida del sol, se coloca en la parte del patio que da al este, aunque mirando al oeste, lo cual nos indica que es un ritual eminentemente solar, dirigido a ese astro, asociado con el Creador, con *Onorúame*, aunque se dance de noche.

Sobre la identidad del sol y la luna nos diría, sin embargo, un destacado rarámuri:

Antes la gente creía que el sol era la madre de uno y la luna el padre, a nosotros nos enseñaron que la madre de la humanidad era el sol, porque el sol es la que nos calienta, nos da cobijita, es la madre de nosotros; el papá no, ese anda ya trabajando. Entonces, por ese lado, le seguían al sol. Eso era antes (Entrevista a E.P., 11/11/03).

Más adelante, a la pregunta de si *Onorúame* es padre y madre a la vez, nos respondería:

forman. [...] Al aire lo consideran como el primer alimento de los cuerpos materiales. [...] El agua es para ellos, el agente purificador del cuerpo, lo mismo que el fuego del espíritu; es el alimento que mantiene la vida vegetativa de los cuerpos. [...]

Puede ser los dos. *Eyerúame* es como hembra, solo madre. Casi siempre habla de uno, *Onorúame*, que es padre y madre. La tierra es la madre de nosotros porque ahí mamamos. *Eyerúame* no es la luna (Entrevista a E. P., 11/11/03).

Junto a la cruz, en su lado oeste es preceptivo colocar una mesa o similar (tabla levantada del suelo) cubierta con una tela igualmente blanca, aunque también excepcionalmente la vimos de otros colores, encima de la cual se colocan las ofrendas a *Onorúame*. Como pudimos apreciar, es muy importante vestir la mesa al igual que la cruz para dotarla de sacralidad. Con la tela encima ya no es una mesa cualquiera, es una mesa de ofrenda, una mesa sagrada, al igual que la cruz. Muchos llaman altar al conjunto cruz-mesa y, por su claro parecido con el altar católico, nos inclinamos a pensar que la forma actual de presentación se ve influida por la presencia misionera. Posiblemente en el pasado lejano e inmemorial la ofrenda se hiciera de otro modo; ahora, sin embargo, resultaría una falta grave colocar la ofrenda sobre el suelo, e incluso sobre una mesa sin vestir¹⁵.

La “ofrenda” constituye en sí misma otro gesto simbólicamente destacado, pero antes hay que detenerse en el acto que la precede: el sacrificio animal. El tipo de animal que sea sacrificado le da más o menos envergadura al *yúmari*. La vaca se destina más bien a los comunitarios y la chiva, gallina y demás animales de menor porte a los familiares, dejándose el venado para aquellos con especial significado, por ser un animal sagrado al que se le debe el conocimiento de la propia danza. No obstante, sea cual sea el animal sacrificado, cuidan que su muerte se haga a cuchillo, y tenga lugar junto a una cruz desnuda colocada para la ocasión o ya existente en el sitio. De este modo dejan constancia de que no se trata de una matanza ordinaria para satisfacer el apetito y darse el gusto de comer carne, sino que se hace para contentar a Dios, a quien también le gusta. La sangre que mana del cuello degollado es recogida habitualmente en una olla, hervida y ofrecida a *Onorúame*, aunque en uno de los casos observados (en Cieneguita de la Barranca) se dejó caer al suelo filtrándose a la tierra para, según decían, que *Onorúame* se alimentara. También se le dedica a *Onorúame* la “*mari*”, hervido con los órganos vitales del animal sacrificado: corazón, pulmones, tráquea, hígado. Si bien se trata de un sacrificio animal con una orientación divina, no deja de tener también y de

¹⁵ En ese sentido, una de las quejas que públicamente se expresaron en Carichí con motivo del *yúmari* realizado el día de la Sagrada Familia y cuyos organizadores y fiesteros fueron los propios curas, fue que la mesa estaba cubierta por una tela estampada y no blanca como es preceptivo. Algunas autoridades rarámuri llamaron la atención a los curas por tal motivo.

modo esencial una orientación humana, que tiene como propósito satisfacer el deseo de comer carne, de hecho algunos *yúmari* se hacen con ese exclusivo motivo. Una familia desea comerse un par de gallinas o una chiva e invitar a sus parientes, para lo cual la costumbre dicta que hay que hacer *yúmari*, ofreciendo previamente los animales a *Onorúame*.

La ofrenda posee en sí misma su propio esquema, no se trata de colocar encima de la mesa las partes del animal o los alimentos ofrecidos, todo tiene su proceso. Con el *wakiráame* en pie y con gesto solemne, las personas encargadas de depositar la ofrenda entran en fila en el patio, dan las correspondientes vueltas a la cruz, parándose en cada uno de los puntos cardinales, levantan los alimentos y hacen círculos en alto hacia uno y otro lado, para finalmente colocarlos con cuidado en la mesa, salvo las ollas de *tesgüino* que, por su tamaño, se colocan en el suelo. A veces el corazón y otros órganos vitales se pinchan en una estaca junto a la mesa, cuando no se colocan encima de ella. Con igual cuidado y parafernalia se retirará todo llegado el momento.

Las formas empleadas son diversas y es por ello que no le encontramos un sentido único, a veces nos decían que el número de vueltas a la cruz estaba en relación con el número de cruces existentes, pero no siempre coincidía. Cada ofrecimiento tenía su peculiaridad, su matiz, que lo hacía diferente a los demás. De las formas cabe destacar la elevación de los alimentos al cielo, lugar donde reside Dios, la circularidad de los desplazamientos y gestos: vueltas alrededor de la cruz en sentido inverso al de las manecillas del reloj, giros del cuerpo de 180° y 360° , circulación de los alimentos en alto; la constante circularidad de los movimientos, nos hace pensar en el eterno retorno, en el ciclo de la vida, en el movimiento de los astros, en un movimiento que se halla presente de manera constante en el propio mundo. Este tipo de movimiento circular no es exclusivo de los rarámuri, se puede observar en los comportamientos rituales de numerosos pueblos, y no hay que olvidar que en el ritual con frecuencia la gente reproduce a pequeña escala y en privado lo que la naturaleza hace a lo grande.

El sentido general que se desprende de la ofrenda sí parece claro, se trata de que *Onorúame* sea el primero en degustar los alimentos en muestra de gratitud, y es por ello que no se puede nadie adelantar a comer antes de tiempo. En el transcurso

de la exposición de las ofrendas, *Onorúame* se alimentará del *iwigá*, del espíritu, que se eleva a través del aroma.

La ofrenda del corazón y otros órganos vitales, así como la sangre, posee especial significado por tratarse de partes esenciales de la vida del animal, la esencia de su vida se le ofrece al Creador, reconociéndole su papel de sumo hacedor, capaz de generar vida y también de quitarla.

La entrada en el patio (*awirachi*) para bailar o para incorporarse al resto del grupo de personas presentes, también tiene su protocolo: varias vueltas a la cruz, generalmente tres o cuatro, varias persignaciones (una por cada cruz) en cada uno de los cuatro puntos cardinales, con giro de 360⁰ en cada punto al cambiar de lado, palabras de agradecimiento, estrechar la mano del cantador y del resto de personas. Todo ello lo realiza el hombre o la mujer que llega, mostrando la importancia de la persona, la cual hace notar su presencia ante *Onorúame* y ante los demás, siendo una prueba de reconocimiento social, al estar todos atentos a las evoluciones del recién llegado a quien se recibe solemnemente.

Especial importancia simbólica posee la “danza”. Su función general es actuar como forma de comunicación, el vehículo idóneo para transmitirle un mensaje a *Onorúame*. Es a su vez una manera de rendirle tributo y de cumplir su mandamiento: “danzar para que el mundo no se acabe”. Entendida así, con la entonación de cantos que complementan el movimiento, se especifica el mensaje que desea transmitir, acción de gracias, petición de curación, prevención de peligro, etc. Pero, aparte de la función comunicativa, que resulta clara y es asumida por todos, existen una serie de aspectos formales en su estructura con una especial significación.

Comencemos por sus actores, la comunicación directa con *Onorúame*, el diálogo con él, sólo lo realiza una persona socialmente legitimada y técnicamente capacitada: el *wakiráame* o cantador¹⁶. Será él quien, tras un largo aprendizaje junto a otro cantador más experimentado, aprenda a hacerlo, será la propia comunidad quien diga cuándo está preparado, aceptándolo como tal e invitándolo a que ejercite su función. *Wakiráame* que lleva un crucifijo colgado (un sucristo) como signo distintivo, lo cual muestra también una huella de influencia católica, y, sobre todo una sonaja, propiedad del casero o del fiestero, que le entregará al comienzo,

¹⁶ Generalmente el papel de *wakiráame* o cantador, así como el de *owirúame* o curandero, es desempeñado por hombres, aunque las mujeres no están exentas de tal ejercicio, existiendo casos que así lo demuestran.

autorizando que sea él quien actúe como cantador en el patio (*awirachi*) que le ha preparado. De ese modo, entregándole la sonaja, el casero, persona anfitriona que ha preparado el patio y ha sacrificado a los animales para ser consumidos por todos, ofrece la autoridad para actuar en el espacio sagrado a otra persona especialmente preparada para ello. Sonaja que, por otro lado, sirve como instrumento para llamar la atención de Dios. Además de marcar el paso de la danza, el *wakiráame* hace repicar la sonaja insistentemente colocada en alto en los momentos más solemnes: al levantar la ofrenda, colocarla en la mesa, persignarse, pronunciar palabras de agradecimiento; a fin de atraer la atención de *Onorúame*, a quien todo va dirigido. Las semillas que se hallan en el interior de muchas de ellas (en otras hay pequeñas piedrecitas), según algunos rarámuris, son a su vez un signo para atraer la lluvia, necesaria para hacerlas germinar en los campos.

Acompañando al *wakiráame* están los/as danzantes, pero hombres a un lado y mujeres a otro, cada cual en correspondencia con el lado de la cruz con el que están asociados: hombres al norte y mujeres al sur. Los desplazamientos lineales mantienen una constante separación y aproximación a la cruz, movimientos que no tiene un significado explícito por parte de los rarámuris, quienes afirman sencillamente, que “así es la costumbre”, “así bailaban antes”, o, “siempre se ha bailado así”. Da la impresión, no obstante, de ser una réplica de la vida misma en donde, por un lado se aproximan a *Onorúame*, con la cabeza baja en señal de respeto y obediencia, para luego regresar a sus lugares de origen y seguir con las tareas, todos unidos en grupo. El continuo desplazamiento de aproximación-separación de frente y de espalda a la cruz pone de manifiesto una constante en la vida rarámuri en la que *Onorúame* (Ser trascendente e inmanente a la vez) siempre se halla presente como punto de referencia, aún en la distancia, y ocupa la mente de las personas en todo momento.

El paso de ligera genuflexión, que habitualmente sólo es realizado por el *wakiráame*, aunque a veces alguno/a lo imite, nos hace entender que sólo él maneja el lenguaje divino y es interlocutor, el resto de danzantes a paso normal actúan como acompañantes, se hacen visibles ante *Onorúame* y participan o se hacen solidarios con el mensaje que el *wakiráame* transmite. El *wakiráame* es imprescindible que esté concentrado en la danza y el canto que pronuncia, los demás pueden estar distraídos, hablando, riendo; lo importante es que participan del

acto común, en el que las madres cargan también a sus hijos a la espalda para hacerlos participar igualmente. El ligero cojeo que aparenta el paso del *wakiráame*, dado el origen de la danza, atribuido al ciervo, hay quienes lo asocian con el movimiento simulado de un animal herido. No tenemos constancia de que así sea realmente, pero con esa pista, cabría pensar asimismo en una posible petición de ayuda a *Onorúame* mostrando un punto débil, una carencia, una situación difícil, una enfermedad o traumatismo, un problema en definitiva, que desean solucionar.

En la otra parte de la danza cambia la forma de desplazamientos, ahora se vuelven circulares en torno a la cruz, con la particularidad de que los hombres, siguiendo al *wakiráame*, giran en un sentido, y las mujeres formando otro círculo, generalmente por el exterior al de los hombres, giran hacia el otro. Cuando hay dos *wakiráames*, no obstante, cada uno encabeza uno de los dos grupos formados. La separación de sexos en este caso, al igual que en el anterior, pone de manifiesto una clara distinción de papeles sociales entre hombre y mujer. Si bien en los desplazamientos lineales todos/as tienen presente a *Onorúame* en sus vidas, aunque cada cual en su espacio propio; con los desplazamientos circulares se pone de manifiesto la complementariedad, más que oposición, de los papeles sexuales para la continuidad de la vida, describiendo un movimiento muy extendido en la historia de las culturas, que probablemente en su origen fuera símbolo de eternidad, símbolo solar, emulación de los movimientos celestes, o, como algunos dicen, de flirteo amoroso del tecolote (pavo), entendiendo que este tipo de danza es conocida también como *tutuburi*. Se estaría así emulando un movimiento esencial, que evoca lo absoluto, lo sagrado, envolviendo la imagen de Dios, del ser humano, del árbol de la vida; en consecuencia es una danza y un canto a la vida misma, una llamada de atención a *Onorúame* para procurar la continuidad de la existencia, o un gesto de gratitud porque la vida continúa. Todo ello realizado de un modo lúdico, con alegría, entre tropezones y risas, porque la vida es para el *rarámuri* todo menos un valle de lágrimas.

La cruz es, tanto en una como en otra forma de desplazamiento, el eje axial de la danza, el punto de referencia al que mirar, por lo que, al igual que la ofrenda, la danza también va dirigida a ella, es una ofrenda más, la que todos en grupo pueden ofrecer a *Onorúame* con lo más íntimo que poseen: su propio cuerpo. Esa orientación divina de la danza no quita sin embargo, como comentábamos al

principio, que tenga también una orientación humana tendente a la propia diversión, y a consolidar más la vinculación entre todos expresando gestos que evocan una manera de pensar y sentir común.

El acto de curación propiamente dicho le corresponde oficiarlo a otro especialista, técnicamente competente y socialmente reconocido, formado durante largo tiempo con la guía de un maestro, el *owirúame*. En la cura cobra un papel esencial la experiencia onírica, el *owirúame* soñará con la persona enferma durante tres noches si es hombre y cuatro si es mujer, para hacer un diagnóstico de lo que ocurre e indicar el remedio a continuación; remedio que pasa siempre por sacrificar a algún animal y hacer un *yúmarí* para pedir ayuda a *Onorúame*. El *owirúame* tiene la capacidad de entrar y ver la dimensión oculta de la existencia, a la que no pueden llegar otros. Él es capaz de saber qué le pasó a alguna de las almas de la persona enferma, o a alguna dimensión del alma, quién la tiene cautiva, quién le echó un mal aire, e ir a rescatarla solicitando la ayuda de *Onorúame*, con quien también posee comunicación directa en el momento que desee. La cura puede consistir nada más que en soñar y actuar en consecuencia, sin contar con la persona enferma, pero en la mayoría de los actos de curación además de todo ello, se le administra libaciones medicinales, incienso, imposición de manos, se corta el aire con un cuchillo, se marcan cruces por la superficie del cuerpo enfermo, delante de la puerta, en el suelo, dispositivos técnicos que demuestran a la persona afectada y a la familia que se está encima del problema y que tenga fe en su sanación. Procedimiento que, como se puede observar, por encima de la parte física o naturalista, posee especialmente una dimensión numinosa, de comunicación sobrenatural.

Como ocurre en otras situaciones de la vida rarámuri desde el nacimiento hasta la muerte de la persona, los números 3 y 4 aparecen en el *yúmarí/tutuburí* como marcadores simbólicos de diferenciación sexual. Invariablemente la puesta en escena del hombre y la mujer en la acción ritual siempre deja alguna prueba de distinción¹⁷.

¹⁷ Un interlocutor rarámuri justificaba el tres para el hombre y el cuatro para la mujer de la siguiente manera:

[...] entonces yo me pongo a decir la mujer vale más que el hombre porque ellos mismos saben que cuando el hombre vale tres veces, la mujer vale cuatro veces. Por qué la mujer vale 4 veces, porque es la que sufre más, ella sufre, pues ellas en la raza indígena es la que hace todo, la comida, los hombres están por ahí a trabajar, y luego desde chiquitos nos cuida, tiene que valer. El hombre es menos

El acto de “comensalismo” que todo *yúmari* posee, después de haber danzado y ofrecido los alimentos a *Onorúame*, unido al de “libación de *tesgüino*”, sustantiva el carácter socializador y festivo del ritual. El *tónare* sin sal es sólo para la ofrenda a *Onorúame*¹⁸, ya que luego cada cual aporta a su plato la cantidad de sal que guste; la cocina sin sal, a parte del sentido simbólico que posee, destinado sólo al ámbito de lo sagrado, tiene también un eminente sentido práctico, en la medida que de ese modo se conserva por más tiempo, y a veces los restos del *tónare* aguantan varios días hasta agotarse.

Si en el reparto del *tónare* se sigue un orden, cosa frecuente, los primeros en tomar son los hombres y tras ellos las mujeres, notándose aquí una jerarquía de estatus sociales, y aunque al momento de comer pueden reunirse las familias, durante toda la noche las mujeres han estado reunidas en grupitos junto al fuego y las ollas, separadas de los hombres que han estado a su vez en los suyos. Al igual que suele ocurrir a la hora de tomar *tesgüino* en donde las mujeres forman sus grupos a parte de los hombres, cada cual con sus tambos propios. La dinámica del *tesgüino* es, no obstante, muy diversa, unas veces se ven separados, otras veces juntos, otras veces empiezan separados y terminan juntos o a la inversa; la duración de la *tesgüinada* también es variable en función de la cantidad de *tesgüino* y de gente presente. El *tesgüino* es el “agua de Dios” como algunos dicen, y genera una dinámica social distinta a la ordinaria, el comportamiento se desinhibe y la gente saca fuera de sí los buenos y los malos humores; el rarámuri reservado, distante, introvertido, se vuelve del revés y muestra su cara ordinariamente oculta; con el *tesgüino* se refuerzan las amistades, las solidaridades, y también se generan conflictos, la cara divertida, dicharachera y simpática aparece, al igual que la agresiva y violenta. De todo hay, es la vida misma vista desde otro plano. Por su recurrencia, el *tesgüino*, elaborado exclusivamente por algún motivo festivo o ritual,

castigao y la mujer más castiga, por eso vale 4 y el hombre 3, cualquier persona sabe que se preocupó más por nosotros. (Entrevista a E.P., 14/11/02).

La versión nativa más extendida o, al menos, más escuchada, es sin embargo, la que asocia el tres y el cuatro al número de almas que tienen hombre y mujer respectivamente; justificándose el que la mujer tenga un alma más, en unos casos por el hecho de poder engendrar un nuevo ser en su interior; y en otros por ser más lenta que el hombre y necesitar una fiesta fúnebre (*nutema*) más que el hombre para llegar finalmente hasta el cielo.

¹⁸ También en el *nutema* (funeral) con motivo de la muerte de una persona, el *tónare* o comida que se le ofrece al alma del finado se prepara sin sal.

es un complemento de la vida ordinaria, de la vida independiente que necesita alicientes para el encuentro, para estar juntos.

Al igual que existe una forma de saludo protocolario para entrar en el patio (*awirachi*) e incorporarse al grupo, lo hay también de despedida. Con los matices diferenciados que acompañan cada caso, bien sea formando una línea o un círculo, todos/as se despiden de todos/as con la fórmula de tocarse mutuamente el hombro izquierdo con la mano derecha, estrechar posteriormente ambas manos derecha con suavidad y levantándolas arriba dirigirse algunas impresiones o buenos deseos. Gesto colectivo de hermanamiento, de reconocimiento del otro, de los otros; es un buen rato el que se emplea en la despedida, se hace sin prisas, dándole la importancia que merece al hecho de despedirse de personas con las que se ha compartido unos gratos momentos y se desea seguir compartiendo en el futuro; no es otro el interés que guía el largo protocolo de despedida que el de reconocer al otro/a como persona y expresarle la importancia que tiene para uno mismo. Al igual que se hace en otro plano con *Onorúame*. Los sencillos y breves discursos que el *siríame* pronuncia a veces en este acto, además del recurrente agradecimiento a *Onorúame*, pone casi siempre énfasis en la importancia que tiene vivir en armonía, evitar los conflictos y seguir haciendo *yúmari/tutuburi* para continuar con la costumbre y seguir siendo rarámuri.

Referencias bibliográficas

- Artaud, Antonin ([1947] 1972). *Los Tarahumara*. Barcelona: Barral Editores.
- Basauri, Carlos ([1940] 1990). *La población indígena de México. Tomo 1*. México: Instituto Nacional Indigenista / Consejo Nacional para las Ciencias y las Artes.
- Bennett, Wendell C. y Zingg, Robert M. ([1935] 1978). *Los Tarahumaras, una tribu india del Norte de México*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Deimel, Claus ([1980] 1981). *Les indiens Tarahumaras au présent et au passé*. Paris : Editions Fédérop.
- Gaeta, A. y Campos, J. (1985). "Una danza tarahumara: el Rutuburi y el Yumari". En *Estudios Indígenas*, 18. México.
- Gardea, Juan y Chávez, Martín (1998). *Kite amachiala kiya nirúami (Nuestros saberes antiguos)*. Chihuahua: Gobierno del Estado de Chihuahua.
- González Rodríguez, Luis (1994). *Tarahumaras. La sierra y el hombre*. Chihuahua: Editorial Camino. Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI) (2000) *XII Censo General de Población y Vivienda, 2000*. México: INEGI.
- Irigoyen, Fructuoso, ([1974] 1995). *Cerocahui. Una comunidad en la Tarahumara*. Chihuahua: Ayuntamiento de Chihuahua.
- Kennedy, John G. (1970). *Inapuchi. Una comunidad tarahumara gentil*. México: Instituto Indigenista Interamericano, Ediciones especiales, 58.
- López Chacón, Manuel (1991). *Verdad y mitología de Chihuahua*. Chihuahua: Editorial Camino.
- Lumholtz, Karl, ([1902] 1994). *El México desconocido*. Chihuahua: Ayuntamiento de Chihuahua.
- Ocampo, Manuel ([1950] 1966). *Historia de la Misión Tarahumara (1900-1950)*. México: Editorial JUS.
- Orozco, María Elena (1992). *Tarahumara. Una antigua Sociedad Futura*. Chihuahua: COPLADE Gobierno del Estado.
- Velasco, Pedro de (1987). *Danzar o morir. Religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumar*. México: Ediciones Centro de Reflexión teológica / Instituto Nacional Indigenista.
- Wheeler, Romaine (1992). *La vida ante los ojos de un rarámuri*. Chihuahua: Editorial Agata.