



# UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

CENTRO DE ESTUDIOS DE  
MÉXICO Y CENTRO AMÉRICA

## TESIS

LA DANZA DEL *MOCTEKTZU'*: CULTO A LA  
DIOSA ZOQUE JANTEPUSI LLAMA

UN ESTUDIO SOBRE COSMOVISIÓN,  
DANZA E IDENTIDAD DE LOS ZOQUES DE  
COPAINALÁ

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN CIENCIAS SOCIALES Y  
HUMANÍSTICAS

PRESENTA  
IDALIA DÍAZ ROMÁN

COMITÉ TUTORIAL  
DR. CARLOS URIEL DEL CARPIO PENAGOS  
DRA. MÓNICA AGUILAR MENDIZÁBAL  
DRA. GILLIAN E. NEWELL



San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

Noviembre de 2018



EL CENTRO DE ESTUDIOS SUPERIORES DE  
MÉXICO Y CENTROAMÉRICA DE LA  
UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS  
MAESTRÍA Y DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES Y HUMANÍSTICAS

Otorga

# CONSTANCIA

a la

**DRA. GILLIAN ELIZABETH NEWELL** quien participó como integrante del jurado, en calidad de Vocal en el examen que presentó la **C. Idalia Díaz Román** para obtener el grado de Maestra. El examen de grado se celebró el día doce de noviembre de 2018 a las 17:00 hrs y la tesis defendida lleva por título: *La danza del Moctektzu': Culto a la diosa zoque Jantepusi Ilama. Un estudio sobre cosmovisión, identidad y danza de los zoques de Copainalá.*

Se extiende la presente a nombre de la interesada para los fines que considere pertinentes, a los catorce días del mes de noviembre de dos mil dieciocho, en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

ATENTAMENTE  
"Por la cultura de mi raza"

**Dra. Mónica Rosalba Aguilar Mendizábal**  
Coordinadora de los Programas  
Maestría y Doctorado en Ciencias Sociales y Humanísticas  
CESMECA-UNICACH

POSGRADO



MRAM/rgc  
C.c.p. archivo

"2018, Año de la Unidad Universitaria"

Calle Bugambilia No. 30  
Fracc. La Buena Esperanza C.P.29243  
San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. México  
Tel y Fax +52(967)678.69.21 y (967) 112.04.83 al 85  
posgrado.sociales@unicach.mx



# UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

SECRETARÍA ACADÉMICA

Dirección de Investigación Y Posgrado

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas  
11 de octubre de 2018  
Oficio No. DIP- 963/2018

**C. Idalia Díaz Román,  
Candidata al Grado de  
Maestra en Ciencias Sociales y Humanísticas  
P r e s e n t e.**

En virtud de que se me ha hecho llegar por escrito la opinión favorable de la Comisión Revisora que analizó su trabajo terminal denominado ***“La danza del Moctektzu’: Culto a la diosa zoque Jantepusi llama. Un estudio sobre cosmovisión, identidad y danza de los zoques de Copainalá”***, y que dicho trabajo cumple con los criterios metodológicos y de contenido, esta Dirección a mi cargo le **autoriza la impresión** del documento mencionado, para la defensa oral del mismo, en el examen que usted sustentará para obtener el Grado de Maestra en Ciencias Sociales y Humanísticas. Se le pide observar las características normativas que debe tener el documento impreso y entregar en esta Dirección un tanto empastado del mismo.

**Atentamente**

**“Por la Cultura de mi Raza”**

**Dra. Magnolia Solís López**  
Directora

C.c.p. Expediente



**DIRECCION DE INVESTIGACIÓN  
Y POSGRADO**

“Teponaste es el primero que inventó el tambor. Quiere decir pumpo o tecomate. Antes de que viniera Cristo aquí en Copainalá, el teponaste hizo bailá al primer danzante, con este que lo hizo bailá, no sé quién de nuestros abuelos. Así es como que hicieron esta música, esta danza está por Dios. Fue el primer instrumento que Dios le gusto”

Luis Hernández, maestro de música tradicional zoque.

## Agradecimientos

Después de una labor tan larga, como ha sido la realización de esta tesis, prevalece el sentimiento de gratitud hacia quienes me han acompañado en esta aventura.

En primer lugar, agradezco y reconozco al maestro, Saraín Juárez, quien en los momentos de flaqueza me ayudó a continuar y a terminar el trabajo. Sin su ayuda no hubiera sido posible, especialmente porque varias veces suspendió sus labores cotidianas en Copainalá para atenderme y hablar sólo de danzas. Le agradezco de todo corazón su tiempo y sabiduría. De igual manera extendo mi agradecimiento a todos los danzantes y maestros de música por permitirme entrar en sus mundos.

Al Dr. Carlos Uriel del Carpio Penagos, director de la tesis, por haber guiado este trabajo, a pesar del tiempo y los obstáculos que se me presentaron durante la investigación. Gracias por su orientación y aportación de sus conocimientos.

Gracias también al escultor, Robertoni Gómez Morales, por haberme guiado en cuestiones de estética, que fue para mí el punto más difícil de entender. Esta investigación no hubiera sido posible sin el valioso tiempo empleado en explicarme detalladamente la relación entre estética e identidad.

A mis lectores, Dr. Víctor Manuel Esponda Jimeno†, Dra. Mónica Aguilar Mendizábal, Dra. Gillian E. Newell, por sus valiosos comentarios y aportaciones a la investigación.

A las instituciones públicas, principalmente al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) a través del Centro de Estudios de México y Centroamérica (CESMECA), por el apoyo económico y académico que me brindaron para la culminación de esta investigación. Y a todos los que de alguna manera colaboraron para que este trabajo saliera a flote

# Índice

Índice de gráficos y fotos.....	7
Introducción.....	9
Metodología.....	16
Capítulo I. Desde los conceptos.....	20
1.1 Cosmovisión.....	20
1.2 Identidad.....	29
1.3 Danza.....	33
1.3.1 Baile & danza.....	37
1.4 Las danzas de México: Cosmovisión e identidad.....	39
Capítulo II. Los zoques de Chiapas.....	53
2.1. Las huellas de los zoques.....	53
2.2 Los desplazamientos.....	55
2.3 El panorama social y cultural.....	61
2.4 La polis.....	68
Capítulo III. El ayer y hoy de Copainalá.....	70
3.1 Ubicación.....	70
3.2 Demografía.....	71
3.3 Las rutas y los antiguos caminos de Copainalá.....	72
3.4 La vivienda de ayer y hoy.....	74
3.5 El río Grande, el sistema de agua potable y drenaje.....	75
3.6 Los barrios de Copainalá.....	76
3.7 El corazón de Copainalá.....	79
3.8 El latido del corazón, el templo del Siglo XVI.....	81
3.9 El comercio.....	85
3.10 El intercambio.....	86
4.11 La recreación.....	92

Capítulo IV. Estructura externa e interna de las danzas de Copainalá.....	95
4.1 Características de la estructura externa .....	95
4.1.1 Contexto: espacio y tiempo sagrado.....	95
4.1.1.1 Espacio Sagrado.....	95
4.1.1.2 Tiempo sagrado, las fiestas patronales	
4.1.1.2.1 Calendario de fiestas de Copainalá.....	96
4.1.1.2.2 Fiesta patronal de Santa Ana.....	100
4.1.1.2.3 Elaboración de las velas .....	105
4.1.1.2.4 Novena de rezos de la virgen de Santa Ana y San Joaquín.	107
4.1.1.2.5 Fiesta de la virgen de Magdalena y señor Santiago Apóstol	108
4.1.1.2.6 Rompimiento de la fiesta de la virgen de Santa Ana.....	109
4.1.1.2.7 Víspera de la fiesta de la virgen de Santa Ana.....	112
4.1.1.2.8 Día Grande de la fiesta de la virgen de Santa Ana.....	115
4.1.1.2.9 Ritual del Juramento del Sistema de Cargos.....	121
4.1.2 Organización.....	128
4.1.3 Composición.....	138
4.1.3.1 Clasificación.....	138
4.1.3.2 La Música.....	140
4.1.3.3 Indumentaria y parafernalia.....	143
4.1.3.4 Aspectos coreográficos.....	149
4.2 Características de la estructura interna.....	152
4.2.1 El don de bailar, transmisión del conocimiento.....	152
4.2.2 Funciones de las danzas.....	160
4.2.2.1 Conforman relaciones de reciprocidad.....	160
4.2.2.2 La procesión como anuncio de cierre e inicio de año.....	168
4.2.2.3 Delimita tiempo y espacio sagrado.....	170
4.2.2.4 Bailar durante los días de fiesta.....	173
4.2.2.5 La danza como espacio de socialización.....	174
Capítulo V. La danza del Moctektzu': Cosmovisión, danza e identidad.....	176
5.1 Cosmovisión zoque.....	177

5.2 Estructura externa e interna de la danza del Moktectzu'.....	185
5.2.1 Características externas .....	185
5.2.1.1 Espacio y tiempo sagrado.....	185
5.2.1.2 composición.....	187
5.2.2 Características de la estructura interna.....	195
5.2.2.1 Mitos fundantes.....	195
5.2.2.2 Elementos de la cosmovisión zoque en la danza del Moctektzu'.....	198
5.3 La danza como sustancia cosmovisiva.....	205
5.4 Identidad y danza.....	207
Comentarios finales.....	217
Bibliografía.....	225



## Índice de gráficos y fotos

Diagrama 1. Modelo de interacción para comprender procesos de identidad...	50
Diagrama 2. Calendario de celebraciones y fiestas patronales de los barrios...	100
Diagrama 3. Calendario de fiestas de la iglesia de Santa Ana.....	104
Diagrama 4. Calendario de fiesta patronal del barrio Santa Ana.....	105
Diagrama 5. Sistema de Cargos de Iglesia de la Santísima Trinidad.....	129
Diagrama 6. Clasificación de las danzas según su función e imagen.....	139
Diagrama 7. Sonos y zapateados de las danzas rituales de Copainalá.....	143
Diagrama 8. Coreografía de la danza del Moctektzu'.....	189
Diagrama 9. Proceso de construcción de identidad a nivel regional	211
Gráfica 1: Hablantes de lengua indígena en Chiapas.....	58
Gráfica 2. Actividades económicas de Chiapas 2014.....	59
Gráfica 3. Distribución de la población religiosa de Chiapas.....	62
Gráfica 4. Población urbana de los municipios zoques de Chiapas.....	71
Mapa 1. Principales riveras rurales de Copainalá, Chiapas.....	74
Mapa 2. Barrios de Copainalá.....	79
Mapa 3. Capillas de los principales barrios de Copainalá.....	99
Foto 1. Vista panorámica del pueblo de Copainalá.....	70
Foto 2. Viviendas de Copainalá.....	75
Foto 3. Vivienda del barrio San Francisco, Copainalá.....	77
Foto 4. Parque central de Copainalá.....	80
Foto 5. Templo dominico del siglo XVI, Copainalá.....	83
Foto 6. Restaurante el Bambú, Copainalá.....	92
Foto 7. Explanada del parque central de Copainalá.....	93
Foto 8. Fachada de la iglesia de Santa Ana.....	97
Foto 9. Elaboración de las velas.....	106
Foto10. Madrinas Tarderas.....	108
Foto 11. Los <i>Cayi poyes</i> .....	111

Foto 12. Festival zoque. Encuentro de músicos tradicionales, 2016 .....	112
Foto 13. Muestra gastronómica zoque del comité Raíces de Mi Pueblo.....	114
Foto 14. Ensayo de la danza San Jerónimo .....	116
Foto 15. Baile de Los potis .....	117
Foto 16. Danzantes rumbo a la iglesia de Santa Ana.....	118
Foto 17. Despedida .....	119
Foto 18. El baile del Torito.....	121
Foto 19. Virgen de Asunción de María.....	122
Foto 20. Ritual del Juramento.....	125
Foto 21. Juramento de los integrantes del Sistema de Cargos ... ..	126
Foto 22. Intercambio de promotor en la iglesia de Santa Ana.....	127
Foto 23. Representantes del Sistema de Cargos.....	130
Foto 24. Iglesia de la Santísima Trinidad .....	131
Foto. 25. Danzantes y músicos.....	135
Foto 26. Presidentes y promotores de la iglesia de Santa Ana.....	137
Foto 27. Música y danza.....	140
Foto 28. Músicos de Copainalá.....	142
Foto 29. Preparación de indumentaria y parafernalia .....	145
Foto 30. Colores y diseños del vestuario y parafernalia.....	146
Foto 31. Altar .....	147
Foto 32. La encamisada .....	149
Foto 33. Danza de San Jerónimo.....	150
Foto 34. El don de ser músico .....	153
Foto 35. Luis Hernández, músico zoque de Copainalá .....	156
Foto 36. Saraín Juárez, maestro de música, danza y lengua zoque.....	157
Foto 37. Walter Sánchez, rezador y danzante zoque .....	159
Foto 38. Yasana Velázquez, promotora de la virgen de Santa Ana 2016.....	162
Foto 39. Doncella de la danza del Moctektzu'.....	188
Foto 40. Danza del Moctektzu', en templo de San Miguel Arcángel.....	194
Foto 41. Director de la danza del Moctektzu'.....	200
Foto 42. Indumentaria de la danza del Moctektzu'.....	202

## Introducción

El interés de estudiar la cultura de los zoques me nació al contemplar el grandioso templo dominico del siglo XVI, en el pequeño pueblo de Chapultenango. El viaje, debo decir, tenía como objetivo fotografiar de cerca el cráter del volcán El Chichonal, ubicado relativamente junto a ese pueblo. Hubo de pasar algún tiempo para que me percatase de la trascendencia que tuvo para mí ese viaje, ese choque cultural, pues no cabía en mi cabeza la idea de tan imponente edificación religiosa para tan reducida población. En ese momento era estudiante de Comunicación y la fotografía representaba una forma de conocer otros mundos; así que para cerrar los estudios universitarios propuse presentar un reportaje fotográfico de la famosa “ruta de los zoques”; con ese pretexto emprendí el citado viaje que resultó decisivo. Supe entonces que la fotografía quedó corta para poder expresar lo que representaba la famosa zona de los zoques.

Aún bajo los influjos de un mosaico cultural zoque, que en gran parte desconocía, emprendí el primer estudio proponiendo la riqueza natural y cultural para una proyección turística. Con tal propósito empecé a buscar parte de la historia de los templos edificados durante el siglo XVI, ubicados en los municipios de Tecpatán, Copainalá, Pantepec y Chapultenango y de los antiguos zoques. En ese caminar encontré una lista de reconocidos antropólogos, en la que destacaban los nombres de Susana Villasana, Miguel Lisbona, Laureano Reyes y Dolores Aramoni, los cuales fueron incluidos entre las fuentes que servirían para construir un reportaje periodístico. En el transcurso de las necesarias entrevistas, surgieron dos respuestas que en ese momento me parecieron hirientes, pero más adelante cambiaron el rumbo del reportaje y mi forma de ver la cultura de Chiapas.

Una de ellas fue la de Miguel Lisbona, quien, palabras más o menos, dijo que poco o nada había para ofrecer en esa zona a un tipo de turismo mediatizado por los medios masivos de comunicación, acostumbrados a vacacionar en lugares que ofrece la industria turística. Además, en ese momento, las autoridades del estado y municipales se empeñaban en construir un sinnúmero de arcos de mal gusto en las entradas de los pueblos, que, en lugar de resaltar su belleza, los estaban uniformando. Citó como ejemplos el de Pueblo Nuevo Solistahuacán y otros de la famosa ruta zoque. Cuando le confesé ser originaria de Pueblo Nuevo Solistahuacán, me regaló libros y me invitó a leer un poco más de los zoques.

La otra respuesta fue la de Dolores Aramoni, que con un rostro sonriente y sarcástico me dijo “¿quieres poner a bailar a los zoques como monos para que los demás los vean? Los zoques no bailan para agrandar a la gente, mejor ponte hacer un calendario de sus fiestas”. Salí de las entrevistas muy confundida. Para rematar, Laureano Reyes me dijo que los zoques estaban en todas las partes del mundo, que no tenían límites geográficos precisos.

Estas observaciones me hicieron cuestionar la cultura de los zoques más allá de la apreciación que el mundo contemporáneo ofrece, sobre todo porque gran parte de la población que vivimos inmiscuidos en una sociedad atrapada por un sistema de control avasallador, como son el capitalismo y la globalización, vemos las manifestaciones culturales como meros objetos de comercio y entretenimiento; pocas veces nos detenemos a observar, cuestionar y comprender a las personas de diferentes entornos sociales.

Tales observaciones me sirvieron también para revisar y cuestionar con mayor profundidad los discursos que se han construido con respecto a los grupos indígenas de Chiapas, lo que me llevó a concluir que para realizar un estudio de los zoques era preciso reconocer y considerar dos cuestiones: la primera, apartarlos de los parámetros encasillados de los grupos etnolingüísticos y entender que la denominada cultura zoque no está limitada sólo a los rasgos culturales objetivos, como la lengua, sino que responde a procesos históricos y dinámicos sujetos al cambio social, tal como lo plantea Lisbona (2004; 2006). Segunda, al separar esta visión de la corriente antropológica culturalista que ha mantenido su discurso de lo indígena como símbolo de diferencia cultural que debe rescatarse y mantenerse, permite estudiar la cultura y la identidad de los zoques y de los demás grupos indígenas desde una perspectiva histórica y dinámica que considera también la subjetividad de los sujetos.

Al comprender que la realidad humana es una realidad subjetiva, una construcción social inmersa en procesos históricos y sociales dinámicos, dejamos de encajonar a los grupos indígenas como objetos inmovilizados al servicio del comercio cultural y abre la posibilidad de interiorizar en sus prácticas cotidianas para construir discursos más apegados a la diversidad cultural.

Después de este recorrido, nuevamente en mi condición de estudiante, en el primer contacto que tuve con el asesor de la tesis, Carlos Uriel del Carpio, surgió el propósito de estudiar la identidad zoque como construcción social inmersa en procesos históricos y sociales dinámicos a través de una manifestación cultural como la danza ritual de Copainalá. En ese sentido, las preguntas que guiaron la investigación fueron: ¿Qué relación tiene la identidad con las danzas

rituales? ¿Cuáles son las razones por las que los habitantes de Copainalá danzan en sus fiestas patronales? ¿Cuáles son los elementos que permiten la continuidad de las danzas?

Para ello fue preciso partir desde la concepción de que la cultura, como lo plantea Giménez (2005; 2007), es “la organización social del sentido, definido como las pautas de significados e interiorizado por los sujetos (individuales y colectivos) y objetivado en formas simbólicas (lenguaje, prácticas sociales, vestido, alimentación, vivienda, la organización del espacio y del tiempo en ciclos festivos, etcétera), todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados...”.

Entonces, la danza ritual de Copainalá es una manifestación cultural que responde a las pautas de significado individuales y colectivas construidas desde antes de la historia colonial de Mesoamérica hasta nuestros días y se desarrolla en un contexto religioso de fiesta patronal socialmente estructurado por los habitantes del pueblo.

Además de ser una manifestación cultural, la danza también es una expresión artística. Al respecto y desde la estética, Adolfo Sánchez Vázquez (1979) plantea, a través del pensamiento marxista, que una manifestación artística, entendida desde la necesidad estética de los seres humanos, es la esencia del mismo individuo, construida en un proceso de humanización del objeto. En esta relación ser humano-objeto, el individuo al humanizar el objeto y llevarlo más allá de la materia, se convierte en su esencia, es decir en una representación de su forma de pensar, de ver su mundo simbólico, es decir en su cosmovisión.

En este sentido, la teoría y enfoque de los estudios de la cosmovisión es una forma de acercarnos a conocer la cultura interiorizada de los grupos humanos; por eso en este trabajo fue, particularmente, la clave para comprender los procesos de construcción de la identidad de los zoques de Copainalá a través de una manifestación artística y cultural, como es la danza ritual.

Según López Austin (2004; 36), la cosmovisión “es más que un conjunto de creencias, es un sistema, un macrosistema; es la máxima abstracción de sistemas creados por el hombre para cubrir todos los aspectos de su vida cotidiana”. Es decir, la cosmovisión se encuentra en todos los actos humanos porque, como dice el autor, es una construcción del ser humano que lo realiza de manera inconsciente, todos los días, para entender no sólo su origen sino su existencia, su relación con el otro y con el universo.

López Austin (2004) compara la construcción de la cosmovisión con la del lenguaje, dice que el proceso es similar porque el ser humano lo hace cotidianamente siguiendo y violando las reglas, por esa razón ambas son cambiantes y se acomodan a las necesidades de cada momento.

¿Cómo es posible que el hombre levante todo ese edificio lógico impresionante que es el lenguaje y lo haga sin darse cuenta? ¿Cuándo lo hace? Pues lo hace todos los días, cuando está hablando... ¿y cómo? Pues siguiendo las reglas, pero también violándolas, contribuyendo con esas violaciones a la transformación histórica del lenguaje. Sin embargo, todo este mecanismo de acciones inconscientes —o con una racionalidad muy ligada a lo inmediato—, se va traduciendo en grandes abstracciones que, gracias a la posibilidad de comunicación que tiene el hombre, terminan por reafirmarse racionales y lógicas (2004; 37).

Al seguir esta lógica, la cosmovisión es un hecho histórico que se encuentra en constante cambio; por eso recalca López Austin (1996: 473) que dentro de las culturas mesoamericanas “fue el vehículo privilegiado en tiempos en que la materia política, derecho, economía o guerra se trataban en términos de leyes universales que regían no sólo las relaciones entre los hombres, sino la existencia de los dioses y de todos los seres naturales”. Entonces se entiende que la cosmovisión es todo el conjunto de normas, leyes, creencias que el ser humano construye constantemente y bajo un orden lógico para actuar y dar explicación tanto a su existencia como a la relación que tiene con todo lo que le rodea.

En consecuencia, la identidad está ligada con la cosmovisión, primeramente, porque también es una construcción social, pues señala Giménez (1996: 14) que la identidad no es una cuestión natural o propiedad personal del individuo, sino que tiene un carácter intersubjetivo y racional; es decir la identidad se construye de manera consciente en la interacción o intercambios simbólicos con los otros. “Esto resulta de un proceso social, en el sentido de que surge y se desarrolla en la interacción cotidiana con los otros”.

De esta manera se planteó el problema al comprender que más allá de una manifestación del folclor regional o por cuestiones de fe, las danzas de Copainalá son formas culturales y artísticas que hablan de una identidad compuesta por elementos de una cosmovisión mesoamericana y actual, porque a pesar de los procesos de transformación cultural ocurridos en la época de la conquista y la colonización española en el territorio mexicano, así como los siglos que han transcurrido hasta nuestra actualidad, han continuado a través del tiempo.

Siguiendo esta línea, el objetivo general de la investigación consistió en identificar, a través de la expresión y transmisión de las danzas rituales, a partir del caso de la danza del

*Moctektzu'* y su participación dentro del complejo religioso de Copainalá, los elementos de la cosmovisión que forman parte de la identidad de los habitantes que hacen posible esta manifestación cultural.

De forma particular se eligió la danza del *Moctektzu'* porque su estructura simbólica interna y externa hace referencia al culto de la fertilidad, pues la danza está dedicada a la celebración del nacimiento del Niño Jesús. El culto a la divinidad femenina, como procreadora de la vida de los seres humanos, es uno de los elementos simbólicos más representativos de las culturas prehispánicas y que hasta nuestros días, con diferente sentido simbólico, se sigue reproduciendo a través de los rituales como la danza.

Por eso fue fundamental ubicar la danza dentro de su contexto, porque al estar inserta dentro de las fiestas religiosas propicia el espacio y el tiempo sagrado como el escenario donde se activa el mundo simbólico, tanto de los danzantes como de las personas que forman parte de ritual, para crear, recrear, mantener y adaptar cada una de las unidades que las conforman (fiesta, sacrificio, música, baile, indumentaria, parafernalia, coreografía, etc.).

De esta manera, la investigación se propuso encontrar los elementos que han posibilitado el desarrollo, adaptación y funcionalidad de las danzas rituales; pues al tener su origen en los procesos de aculturación de la conquista y la colonización como respuesta a una realidad histórica determinada, en la actualidad se desarrollan como una tradición cultural de muchas comunidades de Chiapas.

Desde esta perspectiva resulta necesario cuestionar los mecanismos de religiosidad y sus ritos, como la danza ritual, para comprender los procesos de adaptación, los nuevos significados, sentidos y funciones que adquieren las manifestaciones culturales en los contextos actuales. Al mismo tiempo, también es pertinente estudiar los procesos de construcción de la identidad cultural como aquello que distingue y caracteriza a un pueblo frente a otro, a un individuo frente al otro; porque considero que es una de las formas en que se puede estudiar la permanencia o el cambio de las pautas culturales, que continúan proporcionando la base de desarrollo y el sentido de la vida de los grupos humanos. Tal como se expuso a lo largo de la investigación: en la raíz de cada identidad se encuentra una cosmovisión que fundamenta y estructura la acción humana, cuyas formas de pensar y estar en el mundo, en el devenir histórico, han sido los pilares de las tradiciones culturales.

De ahí la importancia de unificar los tres conceptos (identidad, danza y cosmovisión) para integrarlos en los estudios culturales de diversos grupos sociales, porque regularmente se han estudiado de forma separada como si individualmente se hicieran presentes en la vida de los seres humanos. Por lo general cuando se habla de “cosmovisión” o “identidad” se hace referencia a la cosmovisión de los pueblos indígenas; la mayoría de las veces se pasa por alto que en nuestras sociedades existe una cosmovisión individual y comunitaria que nos permite encontrar un lugar en el espacio, una razón de vivir y de enfrentar la vida cotidiana.

Por lo tanto, para esta investigación fue primordial partir de lo general que fue contextualizar la danzada dentro de su ambiente religioso y aterrizar en lo particular, al comparar los procesos de construcción de identidad de los danzantes, para comprender que el proceso de identidad parte de una cosmogonía madre, que es la comunicación con sus dioses, y se sustenta de otros elementos que forman parte de la vida cultural heredada de sus “antepasados” y transmitida de generación en generación.

En consecuencia, más allá de analizar la construcción de la identidad de los zoques de Copainalá, esta investigación también tiene el propósito de enfatizar la unión de estos tres campos (identidad, cosmovisión y danza) como instrumentos que faciliten el estudio de los elementos subjetivos culturales en la construcción y comprensión de las dinámicas sociales. Principalmente porque al hablar de cosmovisión nos referimos a la forma de pensar y estar en el mundo de los seres humanos, que de forma individual y colectiva se forjan a lo largo de los siglos y se nutren de distintos orígenes. Desde esta mirada, el ser humano es un ser subjetivo que interpreta su realidad a través de símbolos creados por su propia historia y su realidad objetiva del aquí y el ahora; por eso adquiere la capacidad de reinventarse cada día mediante sus acciones cotidianas, artísticas y culturales. Así, en la danza encuentra ese modo de representar su historia, pasada y presente, en un tiempo y espacio donde el cuerpo se somete a un sistema simbólico que le da sentido a la existencia humana y reafirma su relación con el otro.

En la aplicación de estas tres categorías se puede analizar la memoria histórica, el derecho a decidir en lo que se quiere creer, la existencia de diversas formas de organización social, los mecanismos y espacios para tomar decisiones y la posibilidad de articular distintas expresiones con la capacidad de entender al otro desde la diferencia y sin exclusión.



Es aquí donde cobra relevancia el papel de la cultura, entendida como la síntesis dinámica, en el nivel de la conciencia de una persona o grupo humano, de la realidad histórica, material y espiritual de una sociedad o colectividad humana, de las relaciones existentes tanto entre el hombre y el medio que lo rodea.

Desde el campo de las ciencias sociales, el abordaje de estas tres categorías permite realizar trabajos interdisciplinarios como un camino para apostar más por las investigaciones y nociones analíticas de mayor sentido simbólico que ayuden a entender los nuevos escenarios sociales. Además, si se considera el estudio de la cosmovisión y su relación con la identidad como binomio indivisible, nos permite realizar no sólo el estudio de las danzas sino de diversas expresiones culturales, artísticas y demás categorías sociales que emergen del mundo subjetivo.

## Metodología

La metodología para esta investigación se basó principalmente en el trabajo etnográfico, observación participante, sustentada teóricamente por las tres categorías de análisis: cosmovisión, danza e identidad que se desarrollaron en el marco conceptual.

La investigación se llevó a cabo en la cabecera municipal de Copainalá, en un periodo de tres años 2013, 2015 y 2016; particularmente en el barrio de Santa Ana, como prototipo de la fiesta patronal del barrio donde se desarrollan las danzas rituales, como la danza *del Moctektzu'*.

Antes de realizar el trabajo etnográfico se revisaron los estudios teóricos de los zoques de Chiapas, específicamente las investigaciones más recientes con respecto a las danzas, que han sido abordadas desde diferentes perspectivas. Entre los trabajos más recientes se encuentran el de Víctor Acevedo Martínez (2018), *La práctica musical y dancística Zoque en Copainalá, Chiapas, expresiones de la memoria histórica y la reproducción cultural*, una tesis doctoral que se enfoca en el estudio de la música y danza como el resultado de expresiones de la memoria histórica y la reproducción cultural. La investigación de Carlos Hernández Zaragoza (2017), estudió y registró las músicas y sonoridades tradicionales de tambores y carrizos de Copainalá; aunque específicamente no se basa en la danza, la música es parte medular de esta manifestación. Por su parte, Alejandro Burguete (2011) hace una descripción general de la danza de *Los enlistados*, de Ocozacoautla.

Los trabajos de Alejandro C. Corzo, *Voces desde la danza* (2004); José Luis Sulvurán López, *Mitos, cuentos y creencias zoques* (2007) y Enrique Hidalgo Mellanes, *La Fiesta del enojo* (2009) ofrecen una descripción a grandes rasgos de algunas danzas tradicionales de Chiapas, sin interiorizar en el tema.

El antropólogo Carlos Uriel del Carpio Penagos (1991) elaboró un estudio etnográfico sobre los zoques actuales, en donde describe algunas de las danzas de Copainalá, Tecpatán y otros pueblos de la región zoque. Existe un pequeño libro titulado *Las danzas en la tradición zoque*, de José Luis Pérez Chacón (1987) en el que narra la parte histórica de las danzas y una breve descripción de las mismas, principalmente de Copainalá y Tecpatán; el texto está escrito en español y en zoque. Carlos Navarrete (1985) *Las danzas zoques de antes de 1940*, ofrece un recorrido histórico de las investigaciones que se han realizado con respecto a las danzas zoques, recalcando la carencia de una investigación que profundice sobre el tema. Mercedes Olivera (1974), enlista 94 localidades zoques donde se celebran fiestas con danzas.

Otras investigaciones por demás importantes son los estudios del carnaval, que, aunque no precisamente tienen la misma estructura que las danzas, son manifestaciones culturales que surgieron con el mismo sentido cívico-religioso. Entre estos trabajos cabe destacar los de Carolina Farfán y Thomas Lee (1990), titulados *El Carnaval de Zoque de San Fernando* y *Chiapas: los motivos zoque de continuidad milenaria*, respectivamente. De Del Carpio Penagos y Miguel Lisbona Guillén (2008) *El carnaval zoque de Ocoatepec Registro etnográfico y comentarios*; de Yolanda Palacios Gama (2009) *El santísimo como encanto. Vivencias religiosas dentro de un ritual en Suchiapa*, y los trabajos de Newell, Gillian E. Newell (2013) *Reflexiones en torno a un significado del carnaval zoque de Ocozacoantla de Espinosa, Chiapas*; Newell, Gillian E. Zuñiga Juárez Ella F. (2017) *Fragmento del baile: El Weya Weya y un soltero*; Del Carpio Penagos, Gillian E. Newell y Rafael de Jesús Araujo González (coord.) (2018), *Estudios sobre el patrimonio cultural de Chiapas. Ensayos etnográficos e históricos*.

En México existen varios trabajos muy importantes sobre las danzas que también han sido abordadas desde diferentes miradas y son de gran trascendencia para la presente investigación. Sobresalen las acuciosas aportaciones de Miguel Covarrubias (1981), Gabriel Moedano (1972-1984), Arturo Warman (1985), María Sten (1990), Sandoval Forero (2004) y uno que sirvió de guía para esta investigación, el de Pablo Concepción Valverde (2009), quien elabora un estudio de cosmovisión e identidad de la danza *Los Halcones* de San Pablo Tolimán, Querétaro.

La exploración de estos estudios ayudó a precisar la metodología de la investigación, la cual consistió, como primer paso, en la discusión teórica de los conceptos que sirvieron de bases para la investigación: cosmovisión, identidad y danza. Posteriormente se realizó un análisis de los estudios más significativos de las danzas rituales o tradicionales de México como antecedentes teóricos que ayudaron a definir los conceptos de cosmovisión e identidad vinculadas a las danzas. A la postre, se hizo una revisión documental sobre el panorama histórico y actual de la región y del municipio con el propósito de visualizar la estructura general de los procesos de cambios económicos, sociales y políticos, los cuales forman la base cultural de Copainalá, y en consecuencia son condicionantes para la construcción de la cosmovisión. Luego se revisaron aspectos históricos sobre las danzas rituales y la cosmovisión de los zokes por medio del trabajo de campo y los estudios que existen.

Mediante el trabajo etnográfico, basado en la observación participante y entrevistas a danzantes, músicos, maestros de música y danza, rezadores y demás personas que hacen posible

las fiestas patronales de Copainalá se identificaron las características de la estructura externa e interna de las danzas.

Como externas se consideraron las características de contexto (espacio y tiempo sagrado. Barrio-iglesia-fiesta), organización y composición (clasificación, indumentaria, parafernalia, música, bailes o coreografía) de las danzas.

Como internas se consideraron los elementos simbólicos que dan sentido y función a la danza, como la trasmisión del conocimiento, las motivaciones humanas y divinas que hacen posible la danza, así como las funciones que cumplen dentro del contexto religioso.

De esta manera y de forma general se analizó la participación de la danza dentro las fiestas patronales y las ceremonias religiosas más importantes, como El Carnaval, la Semana Santa y las fiestas de navidad, donde se pudo puntualizar el estudio de caso, la danza del *Moctektzu'*; para que de forma particular se analizaran sus características de la estructura interna y externa y seleccionar, con mayor detalle, los elementos que construyen la cosmovisión y por tanto la identidad de los danzantes y de las personas que hacen posible las danzas de Copainalá.

Finalmente, de todos los datos recabados de las entrevistas a presidentes de fiesta, integrantes del sistema de cargos, personas participantes de las fiestas patronales y danzantes, extraje dos historias en particular, para, a través de sus vivencias, poder profundizar en los actores y obtener datos sobre el sistema de sus creencias y representaciones, y así lograr una posible penetración en los procesos de conformación de sus identidades, mediante la selección de rasgos culturales. Opté por el enfoque cualitativo y las técnicas de investigación se basaron principalmente en la observación participante y entrevistas. Siguiendo este orden, la investigación se dividió en 5 capítulos:

En el capítulo I se analizó teóricamente la relación de los tres conceptos centrales que permiten observar el fenómeno de continuidad de las danzas: la cosmovisión, identidad y danza; se discutieron teóricamente los diversos estudios de las danzas de México para seleccionar los diferentes enfoques y metodologías que enriquecieron la investigación. En el capítulo II se hizo una reseña de los zoques de Chiapas con el fin de brindar un panorama geográfico e histórico del grupo étnico.

En el capítulo III se describieron los aspectos de límites, demográficos, económicos, políticos, sociales y culturales de Copainalá, con el propósito de contextualizar el lugar donde se realizan las danzas. En el IV se analizó el papel que juegan las danzas rituales dentro del

Sistema de Cargos y las fiestas patronales, puesto que el barrio y su capilla representan el lugar sagrado y la fiesta el tiempo sagrado. En este mismo capítulo también se identificaron y describieron las características de las estructuras externa e interna de la mayoría de las danzas para especificar los elementos simbólicos que les dan sentido y función.

En el último capítulo se desarrolló el objetivo general de la investigación, el cual partió de los supuestos de que las danzas rituales contienen una síntesis de los elementos básicos de la cosmovisión que estructuran la identidad cultural de los zoques de Copainalá, puesto que al pertenecer a una esfera sagrada, en la relación ser humano-divinidad, se convierten en elementos que trascienden las dimensiones espacio-temporales adaptándose a cada nuevo contexto. En esa configuración, la religión representa seguridad e identidad para los miembros de una comunidad.

# Capítulo I. Desde los conceptos

## 1.1.- Cosmovisión

El ser humano ha sido el único ser viviente del planeta tierra que ha cuestionado e imaginado su propia existencia, el comportamiento de sí mismo y hacia los demás. La búsqueda de respuestas sobre su esencia y su naturaleza lo ha llevado a crear conceptualizaciones tan complejas de sí mismo que en diversas ocasiones ha caído en contradicciones, pero al mismo tiempo ha podido abrir un abanico de posibilidades para construir su realidad y reconocer su constante transformación.

Su obstinada búsqueda por encontrar respuestas racionales, tangibles e intangibles lo lleva frecuentemente a repensar y ordenar de nuevo lo creado. En la turbulencia de cambios en la que la especie humana se enfrenta día a día, definir la cultura resulta algo complejo, sin embargo, es importante señalar algunas definiciones para ajustar el concepto al contexto de la investigación.

Históricamente, Edward Taylor (1975:29) dio la primera noción de la definición científica de cultura, la conceptualizó como “un todo complejo que comprende conocimientos, creencias, artes, moral, derecho, costumbres y cualquier otra capacidad y hábito adquiridos por el hombre en tanto miembro de una sociedad”.

Más adelante, Malinowski (1970: 140-160) plasma la universalidad de la naturaleza humana a través de la cultura, entendida ésta como la creación de un ambiente artificial por medio de la relación entre “hombre-naturaleza”. En la naturaleza, los seres humanos cubren sus necesidades y en ese mismo lugar se reconocen como tales.

Además, el etnólogo especifica que la cultura pasa a ser un instrumento que ayuda a cubrir las necesidades de los individuos, pero al mismo tiempo utiliza la naturaleza para crear el instrumento, por eso se habla de una relación entre “hombre-naturaleza”.

Sus principales axiomas fueron:

- a) La cultura es esencialmente un patrimonio instrumental por el que el hombre es colocado en la mejor posición para solucionar los problemas concretos y específicos que encaja dentro de su ambiente, en el curso de la satisfacción de las necesidades.

- b) Es un sistema de objetos, actividades y actitudes en el cual cada parte existe como un medio para un fin.
- c) Es un conjunto integral en el que los varios elementos son interdependientes.
- d) Tales actividades, actitudes y objetos están organizados alrededor de importantes y vitales tareas en instituciones como la familia, el clan, la comunidad local, la tribu y la actividad política, jurídica y educacional.
- e) Desde un punto de vista dinámico, esto es, con referencia al tipo de actividad, la cultura puede ser analizada en cierto número de aspectos como la educación, el control social, la economía, los sistemas de conocimiento, creencia y moralidad y aun modos de expresión artística y creadora (Malinowski; 1970: 159-160).

Es decir que para Malinowski (1970) la cultura es instrumental, adaptativa y funcionalmente integrada. Es instrumental porque cumple determinada función por medio de la institución, pues especifica que la institución es la unidad mínima concreta y aislable de la realidad cultural y expresa la asociación indisoluble de los tres aparatos que componen toda cultura: el humano, el material y el espiritual. Por lo tanto, la vida cultural depende del funcionamiento de la institución, que hace satisfacer la necesidad del hombre a través de su insoluble relación entre el espíritu y la materia. La cultura entonces pasa ser una totalidad entre el ser humano, la materia y el espíritu.

Por tanto, la cultura no puede construirse individualmente, necesita de la relación con el otro. Al respecto, Lévi-Strauss (2004:60-65) dice que la cultura se compone de sentido y si para él el sentido es sinónimo de significación, cada grupo elige cómo significar su realidad, por esa razón cada cultura está constituida por aspectos diferentes.

Desde estos estudios se comprende que la cultura se configura como un sistema de símbolos, donde cada grupo social elige lo que quiere significar desde un conjunto de ideas, creencias, valores jerarquizados, pensamientos, actitudes, tradiciones y costumbres compartidas. Entonces cada pueblo tiene su cultura, es decir, tiene su propia forma de vida construida desde su idea de mundo y fundamentada en sus creencias, valores y pensamientos.

Este panorama permite deducir que las manifestaciones culturales de cada pueblo necesariamente se encuentran vinculadas con una visión del mundo y sus representaciones, reflejadas en sus prácticas cotidianas y rituales. Desde esta coyuntura, la visión del mundo tiene que ver con el concepto de cosmovisión, el cual se define como la construcción y la interpretación simbólica que los grupos humanos realizan de su mundo material y su mundo

espiritual. Andrés Medina (1995:9) define la cosmovisión como “aquellos sistemas de representaciones que explican las relaciones básicas, generales entre los hombres y de éstos con la naturaleza y el universo”, todo ello en tiempo y espacio determinados.

Varios investigadores han señalado que la mayoría de las representaciones culturales de los grupos indígenas de México tienen origen en el desarrollo del sistema agrícola precolombino, el cual sirvió básicamente de subsistencia, no sólo como alimento material para el cuerpo, sino como una forma de sustento y expresión tanto del trabajo agrícola, la reproducción social y la vida religiosa comunitaria. Medina (1995) afirma que el trabajo agrícola reproduce el carácter de las relaciones de los seres humanos con la naturaleza, sintetizado y simbolizado en el largo proceso histórico que implica el surgimiento y desarrollo de las sociedades mesoamericanas.

En el trabajo cotidiano en torno a la tierra, afirma Medina (1995:9), “...se transmiten los conocimientos y las creencias de los campesinos, se organizan las relaciones sociales de parentesco”. En las sociedades prehispánicas, la vida agrícola también fue ritualizada por medio de un complejo de celebraciones que tenían que ver con el tiempo, las cuales estaban organizadas en torno a un calendario agrícola, que hasta la actualidad permanece. En algunas comunidades, dichas celebraciones continúan reproduciéndose bajo el cobijo del Sistema de Cargos y en ese espacio muchas comunidades indígenas y campesinas configuran su cosmovisión.

El Sistema de Cargos en México fue una de las estrategias impuestas por las instituciones coloniales durante el desarrollo de conquista y colonización, donde los grupos indígenas lo retomaron con el propósito de mantener parte de su cultura ancestral y construir nuevas formas de vida. Así el Sistema de Cargos, institución político-religiosa comunitaria que posee su propia jerarquía y sus ciclos ceremoniales, no sólo se inscribe en la matriz agraria de la comunidad, sino que constituye un complejo sistema de representaciones que rige la vida y la identidad de sus miembros.

Para estudiar la cosmovisión de los grupos indígenas, Medina (1995:22) resalta que “la clave está no sólo en el reconocimiento de la vigencia de estructuras político religiosas que expresan una antigua raíz mesoamericana, sino sobre todo en el proceso de reproducción de una cosmovisión que mantiene las premisas culturales e históricas en que basan su identidad”. Se infiere que no basta con estudiar la antigua idea de mundo para definir la cosmovisión indígena, es necesario comprenderlo desde un complejo histórico, con sus diversos procesos de cambio cultural que definen la identidad de cada pueblo.



Otra perspectiva se encuentra en Johanna Broda (1997), quien en su trabajo de los pueblos mexicas, enfocado al estudio del medio ambiente y a los fenómenos meteorológicos, con el fin de incorporar elementos que permitan entender la estructuración de una cosmovisión, señala que las nociones cosmológicas constituyen parte esencial del sistema de creencias. Según la idea de mundo de los mesoamericanos, el universo era un cuerpo de conocimientos exactos, que al mismo tiempo satisfacía las necesidades ideológicas de sus miembros.

Medina (1995) y Broda (1997) coinciden que la cosmovisión mesoamericana encuentra sustento y expresión en las festividades, así como en sus ritos, que en la época contemporánea “...reflejan el sincretismo entre la cosmovisión prehispánica y el mundo campesino colonial” (Broda; 1997:71). También es fundamental comprender para la definición e interpretación de la cosmovisión, el papel que juegan los espacios y lugares sagrados. Al respecto, Glockner (2003) indica que los cerros son santuarios de las divinidades de acuerdo a las tradiciones mesoamericanas, en donde pueden lograr cambios benéficos a favor de la vida mediante un acto ceremonial.

Portal (1995:41), por ejemplo, dice que a pesar de que la actividad agrícola se haya desplazado, la cosmovisión está vinculada con la tierra y arraigada en una estructura prehispánica de pensamiento, que aún con las transformaciones históricas, permanece como el eje principal de la organización social así como de la visión de las poblaciones de pueblos o barrios; señala: “...la práctica religiosa católica está relacionada con la organización festiva en torno a la imagen del santo patrono del pueblo. Dicha organización trasciende el acto ritual festivo para convertirse en una compleja red social a partir del llamado sistema de cargos”.

Se deduce entonces que la cosmovisión se debe ubicar, con un sentido más profundo, en las ideas prehispánicas y las transformaciones que ha desarrollado a lo largo del tiempo, para entender la religiosidad y el vínculo que establece cada pueblo con su santo. La cosmovisión, arraigada en el sistema de creencias indígena, ha tomado diferentes funciones en el tiempo y ha integrado nuevos elementos, lo que ha posibilitado construir una práctica religiosa mezclada.

Por tanto, se puede resumir con lo que Portal (1995: 67) señala en el sentido de que la cosmovisión es “...un conjunto de referentes simbólicos construidos históricamente, que definen la imagen que un pueblo tiene sobre el universo, y en relación a ello, la imagen que tiene sobre sí mismo; dichos referentes contienen (en el sentido que incluyen al tiempo que acotan) las posibilidades de acción del grupo social”.

Para comprender el núcleo de la cultura de los pueblos indígenas, la antropología mexicana contemporánea ha utilizado el concepto de cosmovisión o visión del mundo. Su premisa principal ha sido la existencia de un orden en el mundo y que cada pueblo o comunidad posee un sistema de creencias sobre él, que organiza la vida cotidiana y el actuar de sus miembros, fortaleciendo sus instituciones.

López Austin (1980: 20), uno de los investigadores más importantes del estudio de la cosmovisión, la ha definido como "...el conjunto articulado de sistemas ideológicos relacionados entre sí en forma relativamente congruente, con el que un individuo o grupo social, en un momento histórico puede aprehender el universo". Construye tres conceptos básicos para comprender la cosmovisión: representaciones, creencias y sistemas ideológicos, mismos que están integrados en un momento histórico. Para este autor, la cosmovisión, como construcción histórica y producto de las relaciones sociales, es cambiante; por lo que sus representaciones, creencias y sistemas ideológicos se actualizan conforme a los cambios, con el fin de satisfacer las necesidades y aspiraciones de un grupo social.

De este modo, ciertos elementos del sistema ideológico permanecen más tiempo, mientras que otros se refuncionalizan o desaparecen por completo. Por eso, la cosmovisión, al ser un producto de las relaciones sociales, se construye a la par de la reproducción económica que sustenta las relaciones sociales de producción del grupo, como las actividades agrícolas, el comercio u otras actividades que realizan los grupos sociales.

Por otra parte, Portal (1996:67) realiza algunas observaciones con respecto a los estudios de la cosmovisión, señala que, como la cultura, la cosmovisión es un elemento indudablemente vivencial, por eso toda elaboración teórica debe partir del punto de vista y el trabajo de la interpretación del investigador. En ese sentido cuestiona la validez y la generalización que los estudiosos han realizado con respecto a la cosmovisión de una comunidad, así como los cambios y permanencias que puede tener en el tiempo y los procesos como se llevan a cabo. Por eso especifica la importancia del estudiar las evidencias ideológicas culturalmente significativas, porque son el fundamento de todas las prácticas sociales, porque constituyen el presupuesto básico empírico y funcional "...que establecen las mediaciones sociales y entre los grupos sociales entre sí en un contexto determinado".

En el ámbito de la acción de los sujetos, las evidencias ideológicas constituyen el sustento que explican la realidad cotidiana; por tanto, la cosmovisión tendría que ser estudiada por las

evidencias “...tendencialmente totalizadoras que permitan construir un espacio de significación cultural en el cual la sociedad reconozca la realidad en la que se inserta. A través de la construcción de estas evidencias, los grupos sociales construyen un entorno simbólico a través del cual establecen los primeros parámetros de la identidad al contrastar y delimitar la relación hombre/naturaleza, hombre/cosmos y finalmente la relación entre los hombres” (Portal, 1996: 68).

Por tanto, se resume que para poder estudiar la cosmovisión de un grupo humano es necesario considerar que no se trata de una construcción teórica dada, sino de las prácticas concretas de los actores sociales, que dependen de las actividades económicas y proporcionan el eje que estructura la cosmovisión. Dado que en las actividades productivas existe una relación social de producción es necesario ubicar también el estrato social del que se trata, sin perder de vista el desarrollo histórico del conjunto social. Pero no sólo se trata de la práctica cotidiana que reproduce una cosmovisión, sino que está presente en todas las actividades de la vida social (Portal; 1996:69).

Se trata entonces de que la construcción del discurso de la cosmovisión de un grupo social depende de la práctica concreta de los actores, que se realizan en un espacio y un tiempo determinado, culturalmente significativo. Al respecto, Portal (1995:75) argumenta que “la reproducción cultural de los grupos sociales se hace posible en función del uso, organización y control que se ejerce sobre el tiempo y el espacio social. La visión del mundo es, en este contexto, una manera particular de ordenar los referentes de tiempo y espacio en relación al hombre y su entorno”.

En el caso de las comunidades indígenas mexicanas, la mayoría de los autores especifican que la matriz agrícola de subsistencia de origen prehispánico es el núcleo central donde se estructura la cosmovisión. Sin embargo, resulta necesario profundizar en los procesos de adaptación y cambio de una cosmovisión agrícola tanto en el tiempo como en la actualidad, principalmente cuando la mayoría de las comunidades indígenas han diversificado sus actividades productivas, incorporándolas de alguna manera a los ritmos acelerados de los cambios provocados por la modernidad y la posmodernidad.

De manera particular, la cosmovisión de los zoques ha sido estudiada bajo las propuestas teóricas de Laureano Reyes (2002, 2011, 2016), Dolores Aramoni (1992), Miguel Lisbona Guillen (1991, 2000, 2004, 2006, 2008), Susana Villasana (1998), José Luis Sulvarán López (2014) y Feliz

Báez-Jorge (1983, 1990 y 2016). Lisboa (2004) y Aramoni (1992) han estudiado la cosmovisión zoque desde las vertientes prehispánica e histórica; los demás autores se han enfocado un poco más en la prehispánica, sustentada en la matriz agrícola. Estos investigadores y otros antropólogos han demostrado la existencia de una red de correspondencias entre la materia y el cosmos, que posibilitan la comprensión de los modos de pensamiento de los zoques.

No obstante, Jacques Galinier (1990:26), especializado en el estudio de la relación entre imagen corporal y cosmos, se apega más al propósito de esta investigación porque especifica que “si el observador quiere acceder a la intangibilidad de un universo al que decide acercarse no tiene más remedio que estudiar la ‘visión del mundo’ del grupo que lo acoge”. Por eso este autor toma como punto de partida, teórico y metodológico, el estudio cíclico de los rituales, a los que considera una herramienta básica para descubrir los esquemas indígenas de representación del mundo, ya que los rituales poseen la capacidad de integrar acontecimientos espacio-temporales en un todo funcional y “...en la medida que los ritos poseen, en su esencia misma, un carácter repetitivo gracias al cual su contenido es directamente identificable, es posible esperar que se adecuen a una serie de códigos que determinen sus procesos”. (Galinier; 1990: 20). El carácter colectivo que tienen los rituales permite que una comunidad se reconozca y se redescubra, por lo que su análisis debe de arrojar datos válidos y no elaboraciones parciales, salvando de esa manera el problema de la validez y generalización de la visión del mundo.

Para el especialista en la cultura Otomí de México (1990: 20-22), los rituales están en estrecha relación con los mitos, pero no necesariamente en la relación tradicional en la que el mito se deriva del rito, sino en una relación dinámica en la que el rito actualiza al mito. Es necesario entonces un análisis cíclico de los discursos y las prácticas rituales observadas para poder abordar ambas categorías, rito y mito.

Regularmente lo ritual hace referencia a lo sagrado dentro de la religión, pero para Jacques Galinier (1990: 22), el ritual trasciende el marco de la religión y encuentra lo simbólico en la multitud de formaciones que existen en los actos cotidianos en tanto que están relacionados con la cosmovisión.

Ante la diversidad de actos rituales, el etnólogo francés (2009:38), introduce un principio de clasificación entre rituales calendáricos y rituales críticos. Los primeros se realizan en función de las necesidades de la reproducción social mientras que los segundos obedecen a las crisis internas que se pueden producir en una comunidad. Además, añade a la unidad de análisis una

categoría más, la eficacia o función práctica de un ritual que debe arrojar por inducción información sobre la cosmovisión.

La cosmovisión también puede ser un instrumento útil para poder comprender los movimientos que han operado en una tradición cultural indígena. Dichos movimientos, los cuales pueden ser de retroceso, estabilización, abandono o reforzamiento de la tradición, se ponen de manifiesto cuando se observan a la luz del universo simbólico, “...existen ‘estructuras simbólicas de fondo’ capaces de regular el conjunto de las relaciones sociales, en el plano de la estética social, y las transformaciones ideológicas que acompañan la dinámica comunitaria” (Galinier; 2009:38). La interpretación de los rituales, entonces, permite descubrir la fuerza de lo simbólico en ciertos momentos críticos de la vida social.

Por otra parte, Bartolomé (2005: 4) construye el concepto de configuraciones para estudiar la cosmovisión y las tradiciones culturales locales en situaciones de contacto intercultural. El autor puntualiza la dificultad que implica abordar el estudio de la cosmovisión de los grupos indígenas desde la gran tradición civilizatoria mesoamericana y la imposición dinámica del catolicismo desde la época colonial; al mismo tiempo propone que debe ser analizada en el contexto local del que se trate, pues cada cultura ha hecho su propio proceso de incorporación, interpretación y significación de los rasgos constitutivos de la visión del mundo. A dicho proceso le llamó configuraciones y se refiere a los procesos locales continuos de resignificación donde en cada cultura “...se advierte una especial configuración de elementos que pueden ser compartidos, pero que adoptan un papel singular dentro del sistema cultural específico del que forma parte.

Es decir, la cosmovisión y las prácticas religiosas se deben analizar en los procesos históricos y culturales de una región, como respuestas simbólicas elaboradas que responden a la lógica específica de cada lugar, no solamente como expresión de las grandes tradiciones mesoamericanas y católicas. Bartolomé (2005: 55) advierte que “...la presencia de entidades, símbolos, representaciones y nociones culturales propias de cada cultura, que han construido nuevas configuraciones y nociones culturales propias de cada cultura, han construido nuevas configuraciones que, en muchos casos, se encuentran distanciadas de las distintas tradiciones que les dieron origen, remplazadas por una cosmología cuyas gramáticas ordenadoras recuerdan o aluden, pero no reproducen o continúan de manera lineal las tradiciones previas. Tanto los *sincretismos*, como las *apropiaciones* o los *disfraces* forman parte integral de la dinámica de las

configuraciones”, que podrían explicar las diferencias en las tradiciones culturales entre los diversos pueblos zoques.

Con respecto a la tradición mesoamericana como fuente para el estudio de la cosmovisión, el antropólogo destaca el principio de reciprocidad en los intercambios entre los seres humanos y las deidades, así como el carácter politeísta, definido como una experiencia múltiple de lo sagrado. El concepto de cosmovisión lo entiende en términos sociológicos durkheimianos, atendiendo a los conceptos de conciencia y representaciones colectivas, es decir “...como un conjunto de representaciones colectivas, social e históricamente constituidas, resultantes de las experiencias sociales y simbólicas milenarias de los miembros de las tradiciones mesoamericanas, que tienden a permanecer y reproducirse gracias a su plasticidad y a su capacidad de incorporar nuevas concepciones a su estructura de sentido. Su presencia indica entonces un especial dinamismo y no sólo conservatismo” (Bartolomé: 2005: 11).

Se comprende entonces que a través de las vivencias de los miembros de cada sociedad podemos acercarnos a la comprensión de los fenómenos culturales relativos a una visión del mundo. Porque, según Bartolomé (2005), son expresiones individuales de fenómenos culturales, socializados e institucionalizados, los que permiten entrar a las formas de pensamiento y sentimiento compartidos que legitiman el universo simbólico de las sociedades. En esta forma, las vivencias abren el camino de las estructuras de sentido de cada configuración cultural para descubrir las claves de su comprensión.

Por tal motivo, los investigadores aquí mencionados, Miguel Lisbona (2004), Dolores Aramoni (1992), Andrés Medina (1995), Portal (1995-1996) o Galinier (1990, 2009) y otros más, insisten en la importancia que juegan los sistemas de cargos para comprender la cosmovisión de los grupos indígenas, principalmente porque ahí se construye la estructura del complejo ritual y la cosmovisión se materializa en prácticas sociales. Bajo estas estructuras conceptuales se pueden comprender las construcciones del mundo en cuanto formas del pensamiento coherentemente integradas e históricamente creadas, que enmarcan las relaciones de interacción entre los practicantes de la religión y hacia sí mismos, al igual que con la naturaleza y las entidades sagradas que otorgan al mismo tiempo sentido y dirección a la organización, jerarquía y reconocimiento social. En resumen, la estructura del pensamiento basada en la construcción del mundo permite crear acciones individuales y socialmente construidas, no solamente de las relaciones con el Dios-

Creador, sino también de las formas en que el ser humano percibe la conformación de su persona y del mundo que le rodea, es decir permite construir su identidad.

## 1.2 Identidad

Sulca Báez (2012: 76) define la identidad como la dimensión subjetiva de la cultura, dado que a lo largo de su existencia la especie humana, con el uso de los signos y símbolos, ha logrado transmitir los conocimientos de una generación a otra a través del proceso de la enseñanza; eso le ha permitido tomar ventaja de las demás especies de la tierra. Por tal razón, el antropólogo define la identidad como “una cualidad universal que todos los seres humanos poseen como resultado del desarrollo particular que han logrado en su evolución, que les da la capacidad de transmitir sus conocimientos mediante diversos canales de comunicación”. Por tanto, se comprende que la “identidad es el resultado de una necesidad: el humano requería establecer la relación con el mundo exterior y reconocer su situación en el universo”, es decir es el resultado de su cosmovisión.

En este sentido se comprende que la cosmovisión y la identidad son elementos indivisibles porque se construyen en la experiencia compartida entre seres humanos, por eso Lévi- Strauss (2004: 60-75) señala que el Nosotros y el Otro constituye la experiencia compartida, es decir la identidad. Pues, como lo analiza el autor, las diferencias entre culturas no se constituyen por polaridades entre el Nosotros y el Otro, sino por hechos compartidos. Sin embargo, lo más importante es comprender que, aunque la identidad se constituye por las diferencias con el otro, el Otro no es ajeno sino diverso. Jean-Marie Benoist (1977: 20) concibe “el Otro como condición de afirmación de la identidad”, por tanto, necesitamos la mirada del Otro para confirmar nuestra identidad; para sentirnos diferentes del Otro, sin que ese mismo Otro se sienta excluido. Desde esta concepción se crean las diversas formas de identidades: individual, comunitaria, sexual, étnica, religiosa, etc.

Tales propuestas surgieron a mitad del siglo XX dentro del campo de las ciencias sociales, principalmente como una reacción a las grandes teorías que pretendían explicar la totalidad social, que dejaban al actor, su acción y conciencia, perdidos en los engranajes de la casualidad de los paradigmas deterministas.

Las nuevas miradas permitieron abrir el campo de estudio de forma interdisciplinaria, en el que se abordan los problemas partiendo de las particularidades esenciales de los sujetos que viven y desarrollan los procesos de interacción social.

De este modo se construye la identidad como "...la dimensión subjetiva de los actores sociales en cuanto están situados 'entre el determinismo y la libertad'. Es decir, se predica siempre como un atributo subjetivo de actores sociales relativamente autónomos, comprometidos en procesos de interacción o de comunicación" (Giménez, 1996:13).

Se comprende entonces que la teoría de la identidad se centra en el actor social y su acción. A diferencia de otros conceptos como personalidad o carácter social que contienen elementos objetivos determinados por el investigador u observador externo, la identidad se encuentra en el mundo de la intersubjetividad donde cada individuo elige los datos que desee tomar de la realidad y sus referentes, acordes con la representación que tiene de sí mismo y de su entorno cultural.

Por eso afirma Giménez (1996:13) que desde el punto subjetivo del actor social "...no todos los rasgos culturales inventariados por el observador externo son igualmente pertinentes para la definición de su identidad, sino sólo algunos de ellos socialmente seleccionados, jerarquizados y codificados para marcar simbólicamente sus fronteras en el proceso de su interacción con actores sociales".

La intersubjetividad, que estructura y define las identidades, está determinada por aquellos procesos de interacción social donde los actores confrontan identidades, en la concreción de una acción social comunicativa. Recalca Giménez (1996:14) que "...la identidad emerge y se afirma sólo en la medida que se confronta con otras identidades en el proceso de interacción social. Atendiendo a este concepto, la identidad no es una cuestión natural o propiedad personal del individuo, sino que tiene un carácter intersubjetivo y racional; es decir la identidad se construye de manera consiente en la interacción o intercambios simbólicos con otros. "Esto resulta de un proceso social, en el sentido de que surge y se desarrolla en la interacción cotidiana con los otros".

Desde la psicología social, la escuela europea con Moscovici define la identidad como una subjetividad emergente de una intersubjetividad, por lo que resulta útil analizarla bajo el concepto de *representaciones sociales*. La representación es un campo conceptual o un sistema de



nociones o de imágenes que sirven para construir la realidad, al mismo tiempo que determinan el comportamiento de los sujetos (Christlieb; 1994:188).

En cambio, Giménez (1996:14) las ubica como representaciones operativas que funcionan en la vida social como realidades preformadas, como marcos de interpretaciones de lo real y de orientación para la acción. Incluyen la percepción que el sujeto tiene de sí mismo y de su grupo, a la vez que permiten conceptualizar al otro y a su grupo. Las fuentes principales o *lugares de determinación social* son: la experiencia vivida, los matices culturales y las ideologías, las cuales deben ser entendidas como el "...conjunto de 'discursos circulantes' en una determinada época y en un determinado lugar".

El sociólogo también señala que las representaciones se estructuran con base a dos principios importantes:

1. *Principios de diferenciación*: es un proceso de autoidentificación del grupo y sus individuos con afirmación de sus diferencias con respecto a otros grupos o a otros individuos. Este proceso de toma de conciencia de las diferencias se refleja directamente en el lenguaje y en el sistema simbólico de grupo, pero estas diferencias comportan múltiples normas, valores y códigos sociales que estructuran las relaciones del grupo tanto en su interior, como con otros grupos.
2. *Principios de integridad unitaria*: es la integración de todas las diferencias bajo el principio unificador que las subsume, a la vez que las disimula. Este proceso también comparte códigos y reglas que en el caso de las colectividades tiene que ver con las exigencias de cooperación y solidaridad (Giménez; 1996:15).

Por su parte, Nadel (1995:99) sugiere que, si la materia básica del estudio de las ciencias sociales son las acciones o conductas observables de los individuos y su finalidad, entonces el estudio de las interacciones se debe analizar desde dos configuraciones: desde la finalidad o tarea que se realizan las acciones y las relaciones que se establecen, esto es, los tipos de acción regulares o estandarizadas y las relaciones que se establecen entre grupos.

Nadel (1995:99) también hace notar, al igual que Giménez (1996), la existencia de una tercera parte fundamental constituida por el universo cultural de códigos, valores, y normas que denomina como "...un cuerpo de ideas relativas a los derechos y obligaciones válidas para los individuos". Así pues, para que una interacción se produzca tienen que ponerse en juego las tres

partes, donde el sistema lógico de ideas, derechos y obligaciones válidas, marco de la identidad, es anterior a la acción y se redefine en su desarrollo.

En resumen, la finalidad de la acción e identidad, resultan ser un binomio útil para poder interpretar las acciones de los individuos y sus colectividades, al considerar un grupo como “agregado de individuos que mantiene relaciones regulares y relativamente permanentes, y que se comportan entre sí y con los individuos ajenos al grupo, de una manera determinada, específica, previsible y esperada” (Nadel; 1995:99).

Para que la identidad se construya tiene que existir un tiempo y un espacio. Jasse Hiraoka (1996:36) dice que la relación tiempo y espacio, define la identidad. La dimensión espacial es el territorio que contienen la historia, los ritos, los mitos, el lenguaje, las costumbres, etc., de un grupo, por lo que adquiere significado simbólico. El tiempo es el elemento donde el espacio es proyectado hacia el pasado, presente y futuro. Los procesos de crisis de identidad para Jasse Hiraoka (1996:36) son producto del predominio del tiempo sobre el espacio, pues las identidades tradicionales se enfrentaron a un contexto de transformación marcadamente acelerado en el siglo XIX y aún más después de la segunda guerra mundial, con el diseño de fronteras, la industrialización, el creciente contacto entre grupos humanos y “...el incremento de la rapidez del tiempo en linealidad”.

En el desarrollo de la identidad, Giménez (1996:16) destaca la importancia de la dimensión del tiempo y el espacio, pues considera que un individuo o grupo pueden mantener clara su identidad a través del tiempo, más allá de sus variaciones accidentales y de sus adaptaciones al entorno, “...la representación de la identidad comporta un marco interpretativo que permite vincular entre sí las experiencias pasadas, presentes y futuras en la unidad de una biografía (en el caso de un individuo) o de una memoria colectiva (en el caso de un grupo, de una etnia, etc.)”. Esto lo lleva a replantear tres dimensiones más:

1. La locativa: consiste en que un individuo se sitúa dentro de un campo simbólico.
2. La selectiva: al definir sus propios límites y haber asumido un sistema de relevancia, el individuo o grupo están en condiciones de ordenar sus preferencias y de optar por algunas alternativas descartando o diferenciando otras.
3. La integrativa: consiste en el marco interpretativo que da unidad a las experiencias pasadas, presentes y futuras (Giménez; 1996:17).

Por eso, es necesaria la existencia de un mundo social, ubicado en el tiempo y en el espacio, en el que un individuo o grupo de personas pueden relacionarse, para que la identidad logre estructurarse y operar, tanto en el plano individual como colectivo. Sobre todo, porque la construcción de la identidad está condicionada por ese mundo social, poseedor de códigos culturales compartidos y de representaciones sociales, que nacen de la cosmovisión. Por ende, la cosmovisión y la identidad son elementos inseparables porque la segunda depende de la primera, pues es a través de la cosmovisión que los seres humanos construyen su identidad, la cual puede expresarse de diferentes formas; entonces, desde este sentido, la danza es una de las expresiones culturales más antigua de las civilizaciones humanas, por eso es una fuente extraordinaria para estudiar el devenir de las culturas.

### **1.3 Danza**

La danza es un elemento de la vida misma, donde los seres humanos, a través de un desarrollo histórico y social, se han venido manifestando y comunicando por medio de la coordinación de movimientos y actitudes corporales, sujetos a un tiempo y espacio determinado, que buscan transmitir un mensaje social, histórico, político, emocional y natural valiéndose de matices, colores y sonidos (Barcena; 1996:14).

La danza describe la vida del ser humano y su contexto a través de la historia; es un motor de sociabilización, es una fuente informativa de nuestros antepasados, es un testimonio de la capacidad creadora del hombre. La danza es una expresión artística que habla de alegrías, sinsabores, ganancias, pérdidas, tristezas, esperanza, creencias e identidad. En la danza cada movimiento tiene un significado específico y su propia razón de ser. Los elementos utilizados para la realización de esta actividad están delimitados por su propio contexto y por la influencia que se recibe de otras comunidades, ya sea por su cercanía, invasiones, guerras y en sus relaciones de compra-venta.

Gran parte de la utilería, las telas y el diseño de la ropa que los seres humanos usan en los bailes y danzas dependen de la producción agrícola de la región, ubicación geográfica, clima, y, sobre todo, del aprovechamiento que hacen los individuos de los materiales que la naturaleza ofrece. Las coreografías de las danzas se rigen por conceptos religiosos, morales, sexuales, sociales y costumbristas; se van transformando al paso del tiempo de la misma forma que los

seres humanos. Por eso, a lo largo de la historia humana, la danza ha transitado de lo sagrado a lo pagano y de lo festivo a lo comercial; esto le ha permitido enriquecerse artísticamente, sin dejar de cumplir con su objetivo principal de comunicar y satisfacer diversas necesidades de la sociedad.

Carlos Pérez Soto (2008) dice que a lo largo de las investigaciones con respecto a las danzas han surgido diferentes conceptualizaciones que inciden precisamente en su parte externa y no en la interna. Para ello clasificó dos perspectivas teóricas.

En el gremio son muy populares las teorías naturalistas (se baila para liberar «energías», se baila como forma primaria de comunicación, se baila por un impulso innato) y las teorías de tipo antropológico (la danza tendría funciones rituales, expresivas, o se daría en contextos de sociabilidad o espectáculo). El problema general de estos intentos, a los que se puede llamar «idea externa de la danza», es que no nos dicen la clase de cosas que suceden en ella misma, en la danza, cuando ocurre (Pérez; 2008:35).

En el transcurso de la revisión bibliográfica para encontrar el mejor concepto de danza, notamos que pocas veces la relacionan con las manifestaciones artísticas, es decir con la estética, entendida ésta como el acto creativo.

La danza es un arte fugaz que se puede apreciar cuando el cuerpo y el movimiento se vuelven uno solo. Cuando el hombre aprende a apreciar las cualidades artísticas y la técnica de creación de la obra, configura la danza como una actividad estética, ya que antes sólo era percibida como una necesidad natural de comunicación. Al respecto Serge Lifar (1973:15) señala, en cuanto al arte y la técnica, que “el arte se debilita y muere cuando se convierte en pura técnica. No obstante, la llama creadora desprovista de técnica es la locura del alma; no arte”.

Por esta razón, inferimos, la danza es un acto creativo del ser humano, más allá de una técnica. Por esa razón también dice Lifar (1973:15-26) que el estudio de la danza se debe de hacer desde la estética, porque se encarga de estudiar el origen de la creación artística y de la obra poética, así como del análisis del lenguaje artístico y sus diferencias con otros tipos de lenguaje. Afirma que la estética conceptualiza los valores visuales de creación, de sentir y que examina la relación entre forma y materia, estudia la función del arte en la vida humana y la incidencia de la técnica en la expresión artística, “el arte surge con el mismo hombre, pero su estudio o investigación estética aparece mucho después”.

En las ideas estéticas de Marx, Adolfo Sánchez Vázquez (1979) señala que la estética es una necesidad humana; es decir, el ser humano tiene la necesidad de crear. En ese sentido, el arte viene siendo la necesidad de creación del hombre.

“El hombre se eleva, se afirma, transformando la realidad, humanizándola, y el arte con sus productos satisface esa necesidad de humanización. Por ello no hay—ni puede haber—“arte por el arte”, si no arte por y para el hombre. Puesto que este es, por esencia un ser creador, crea los productos artísticos porque en ellos se siente más afirmado, más creador, es decir más humano” (Sánchez; 1979:47).

La danza, en este caso, es el acto de creación humanizado; porque en ella, los seres humanos afirman su existencia a través de los años. El arte no se crea en la naturaleza, sino en esa transformación humanizada, por eso el individuo ha hecho de la naturaleza un mundo a su medida, donde lo humano se añadió a la naturaleza. Sin embargo, señala Sánchez Vázquez (1979:77), el ser humano “...también ha tenido que transformarse a sí mismo, pues tampoco en su propia naturaleza lo humano estaba dado de por sí”. Entonces el arte sólo se puede comprender en el sentido del individuo humanizado, porque hasta los sentidos dejan de ser meramente naturales, biológicos y se vuelven humanos; por lo tanto, los seres humanos crean un mundo de objetos humanizados. La propia naturaleza careciera de estética si las personas no la humanizaran ni le dieran un valor estético; sin embargo, la naturaleza no necesita de la estética, son los seres humanos quienes necesitan la estética de la naturaleza.

Más adelante, Sánchez Vázquez (1979:79) asevera que los sentidos son medios de afirmación del ser humano en el mundo objetivo y medios de autoconocimiento. El objeto pasa a ser una realidad humana cuando el sentido del individuo llega a enriquecerlo de tal manera que lo hace parte de su esencia. “La creación artística y, en general, la relación estética con las cosas es el fruto de toda la historia de la humanidad y, a su vez, es una de las formas más elevadas de afirmarse el hombre en el mundo objetivo”.

He aquí la relación de la danza con el arte. La danza pasa a ser una manifestación artística porque es un acto de creación del hombre donde se encuentra a sí mismo, se encuentra porque en ella se ve reflejado, porque es producto de su historia, de su ser social, su significación ideológica y efectiva; en resumen, la danza se presenta como una realidad concreta humana, cargada de significación humana. En este sentido, la danza no podría existir sin la cosmovisión y la identidad, porque a través de la cosmovisión los danzantes crean su mundo simbólico que

expresan a través de una manifestación artística, la cual les permite reconocerse a sí mismos y a los demás, como parte de una historia, de una sociedad, es decir les proporciona una identidad.

Por tanto, la relación entre ser humano y danza pasa a ser social, porque el ser humano existe para la danza y ésta para él; entonces el sentido artístico de la danza nace en la base de la actividad humana, es decir en el trabajo y la vida cotidiana; por lo tanto el carácter social es el hilo que los mantiene unidos, “este carácter social de la relación determina el modo humano de enfrentarse al objeto en una actitud libre, creadora y consciente que hace que el hombre, en la medida que se apropia del objeto, se sienta libre, independiente ante él” (Sánchez; 1979: 83). Cabe aclarar que esta relación ser humano-danza no es sólo lineal sujeto-objeto, sino que el objeto pasa a ser la representación de la actividad humana objetivizada. “Arte y sociedad no pueden ignorarse porque el arte mismo es un fenómeno social” (Sánchez; 1979: 112).

Esto explica que desde mucho antes de la época de los faraones en Egipto, los legados escritos y las obras de arte antiguo permiten conocer el mundo de las primeras civilizaciones a través de la danza. En el antiguo Egipto, las danzas fueron instituidas por las personas que tenían poder, como es el caso de los faraones y reyes que las utilizaban dentro de los festejos y ceremonias para tener un acercamiento más directo con sus dioses; las familias de alta jerarquía hacían representar espectáculos dancísticos y musicales dentro de sus viviendas en festejos familiares. Danzar, para ellos, era una necesidad social, un sinónimo de alegría que culminaba en ceremonias mágico religiosas donde se representaba la muerte y la reencarnación de Dios Osiris (símbolo de la inmortalidad), teniendo como finalidad la crecida del Río Nilo y una buena cosecha (Bárcena; 1996: 84-85).

De tal modo, la relación entre arte y sociedad no están dadas de una vez para siempre, principalmente porque son relaciones históricas y por lo tanto son relaciones cambiantes, como el mismo ser humano. Es aquí donde se comprende la relación entre técnica y cuerpo en la danza. Es posible que la técnica no cambie, pero la representación del cuerpo sí, y esto encuentra sentido también en la cosmovisión, porque es ahí donde se estructuran los símbolos que los seres humanos necesitan expresar para diferenciarse del otro.

Pérez Soto (2008:38) afirma que la danza requiere, como origen, una experiencia conceptual, sea explicitable o no, sea racional o no. “Esta experiencia conceptual es la que se hace efectiva en el intérprete, cuyo cuerpo opera como soporte de un concepto”. Esta experiencia conceptual, a la que se refiere el autor, solo puede ser construida por medio de la

cosmovisión, pues es ahí donde el ser humano encuentra los elementos que le sirven para representarse en el mundo, es decir es el espacio donde encuentra el sentido y las formas de poner al cuerpo en movimiento, es donde ejerce, de forma conjunta con otros seres humanos, el quehacer de imaginar y recrear movimientos. Porque, como dice Pérez Soto (2008:37), “el asunto mismo en la danza no es el tema, el mensaje, el valor expresivo, la relación con la música, con el vestuario o el relato, ni siquiera el dominio del espacio escénico o de una técnica corporal específica. Se trata del movimiento, de sus valores específicos, de su modo de ocurrir en un cuerpo humano”. Es decir, el asunto esencial de la danza es la relación que establece entre el ser humano y su mundo simbólico, porque le permite trascender más allá de la materia y establecer relaciones no sólo con su Dios-creador, sino también con las formas en que percibe la conformación de su persona y del mundo que le rodea, es decir su identidad. Es a través de la cosmovisión e identidad, como conceptos indivisibles, que se puede definir la danza como un acto de la vida misma, por eso es importante diferenciarla del baile.

### **1.3.1 Baile & danza**

Bailar y danzar son actividades diferentes. La danza tiene un esquema de organización que integra, en una unidad coordinada, el tiempo, espacio, música, vestuario, escenografía y movimientos corporales. Al mismo tiempo todos los elementos llevan consigo una carga simbólica intencionada, destinada a expresar o comunicar acontecimientos de la vida.

El baile como tal, sugiere en el individuo un deseo interno por comunicar algo de sí que lo caracterice; puede ser a través de la expresión de su forma de vida, como sus pensamientos y sus emociones; puede ser a través de la expresión de las costumbres y saberes de sus antepasados, o por la necesidad lúdica del ser humano.

El baile surge de la necesidad del ser humano de crear con su cuerpo una serie de imágenes y percepciones de sí mismo y para los demás, con el fin de transmitir una idea. Al respecto, Fast (1990: 20) señala: "hay expresiones que todo ser humano hace y que de algún modo comunican una imagen y un significado a todos los otros seres humanos cualquiera sea su raza, sexo, credo o cultura... estas expresiones se pueden dar a conocer por medio del baile".

Si la imagen creada a través del cuerpo puede ser expresada en el baile implica una relación directa con la percepción simbólica de los sujetos; en tal sentido, cuando el hombre y la mujer crean un conjunto de símbolos e imágenes expresados por movimientos rítmicos, están

dando una connotación de baile como medio de comunicación entre los seres humanos, pueblos y sociedades.

Por tanto, el individuo necesita expresar sus sentimientos no sólo a través de la palabra sino con la expresión propia de su ser. El baile es una forma de expresión artística porque engloba “todo aquello que concierne a lo que la persona vive con sus afectos y con sus emociones” (Le Boulch; 1998:32).

El baile es parte complementaria del sujeto, porque todo sujeto siente el deseo de manifestar algo de su cotidianidad ante los demás, pues el hombre según Lifar (1973:23) “ha bailado y seguirá bailando por encima de la palabra”, dado que este deseo de querer exteriorizar y comunicar un acto simbólico que hace parte de su vida, no lo puede reemplazar la pura expresión oral, sino que debe involucrar todo su cuerpo.

Pero la diferencia entre baile y danza radica en que el primero es parte de lo segundo, además el baile alberga un conjunto de emociones, sentimientos, ideas y pasiones expresados; y la danza se refiere al medio a través del cual se ponen en escena tales aspectos. Baile, es aquello que hace de la danza una realidad, en la cual una persona entra en su mundo.

La danza al querer expresar un acto simbólico como el amor, la pasión, las costumbres o el modo de ser de un individuo o de una comunidad, lo hace por medio del baile o bailes. Aunque la danza se hace visible por medio de bailes, no siempre se baila para comunicar algo en sí, sino que se puede bailar por alegría, diversión y desfogue de energía, siendo, como afirma Gardner (1991:28), en forma de juego (libre y espontáneamente); por el contrario, la danza comunica un estado vivido, el cual va más allá del simple juego (sin querer decir con esto, que en la danza no se juega; pues también se puede jugar con gran significación y no sólo por divertirse) siendo a su vez, más extensa y holística que el baile.

La danza permite que muchos sujetos le encuentren sentido y razón a su modo de ser y de actuar, ocupando un lugar importante dentro de la vida de aquel que la practica. No obstante, dice Le Boulch (1998:33) que “danza y juego difieren por la significación que encierran respecto a la conducta del individuo que juega (baila); el juego es una actividad relacionada con las cosas ubicando su resultado en el nivel de la operatividad”. Pero otros seres humanos hacen de la danza su razón de ser y de vivir, su ser proyecto al arrojarse a su mundo, el cual en muchas ocasiones es incomprendido por su alto grado de expresión y significado, como sucede frecuentemente con las danzas rituales.



## 1.4 Las danzas de México: Cosmovisión e identidad

A diferencia de la danza clásica, que se caracteriza por ser fundamentalmente académica, y se rige por reglas preestablecidas, la danza tradicional o ritual es espontánea, creativa y de construcción popular. Requiere de una coreografía y de normas que lo identifican, pero éstas son diseñadas por medio de la construcción simbólica o representación de la cosmovisión o prácticas cotidianas de las mismas comunidades, de acuerdo a costumbres muy arraigadas y a un conjunto de elementos que la tradición popular ha introducido a través del tiempo.

En el devenir histórico, las danzas de México han experimentado diversas transformaciones que le han permitido permanecer en el tiempo. Durante el proceso de conquista y su posterior colonización, la sociedad prehispánica modificó su cultura y tanto la música como la danza sufrieron superposiciones, sustituciones y transformaciones de carácter intercultural. Los conquistadores impusieron sus propias danzas, otras fueron readecuadas en función de la cultura dominante y otras más fueron construidas en el proceso de aculturación. Por ello, el objetivo de este apartado es retomar algunos estudios que diversos investigadores han realizado sobre las danzas rituales o tradicionales de México, como antecedentes teóricos que ayuden a definir los conceptos de cosmovisión e identidad vinculadas a las danzas, como elementos metodológicos que guían esta investigación; entre ellos destacan los estudios de Gabriel Moedano (1972-1984), Warman (1985), María Sten (1990), Sevilla (1990), Sandoval Forero (2004) y Concepción Valverde (2009).

En el artículo “La danza prehispánica” de Miguel Covarrubias (1981:7-8), se establece que de todas las artes indígenas prehispánicas, tal vez la música y la danza fueron las que recibieron de la Conquista el impacto más contundente y definitivo. Fuera de las descripciones de los cronistas del siglo XVI –Sahagún, Durán, Motolinía, Mendieta, Torquemada y Landa– no quedó nada de las danzas en las que participaban miles de bailarines... “danzas que llenaron de asombro a los españoles por la perfección con que se manejaban los enormes conjuntos”.

Afirma, además, que la danza prehispánica, como la mayoría de las artes indígenas, tenían un profundo sentido religioso, tanto que a raíz de la conquista se trató de aplicarlas al servicio de la iglesia y de esa manera las danzas se fueron transformando en la medida que avanzó la colonización.

Vicente T. Mendoza (1995) describe la forma que se fue implantando el bagaje cultural que traían los conquistadores con las danzas prehispánicas. Menciona la combinación del sentido religioso cristiano con el prehispánico, la conquista y demás prácticas sociales que representaron a través de las danzas. Estos datos son de suma importancia para comprender, en primer lugar, que la mayoría de las danzas de México y en especial las danzas zoques de Chiapas son parte de ese momento histórico y de los que le siguieron hasta la actualidad. Lo anterior nos permite deducir que, desde esa época hasta nuestros días, la danza nació y permanece sustentada bajo el cobijo de la cosmovisión, definida ésta como la unidad central que permite entender la realidad cultural, las prácticas y la construcción de la identidad de los habitantes de una comunidad.

Al seguir la línea mesoamericana descrita por Medina (1995), Portal (1995-1996) y López Austin (1980) se comprende que la cosmovisión funciona como un sistema de creencias y representaciones que explican las relaciones entre los seres humanos, su medio ambiente y el universo, en un plano temporal y espacial en que se desenvuelve la vida social de un grupo.

Desde esta perspectiva, la cosmovisión es la esencia cultural básica que estructura y legitima las prácticas sociales, que da sentido a la vida individual y colectiva que se desarrolla en un determinado territorio, que cuenta con una historia y una proyección futura. Apegada, a lo que los antropólogos han comprobado, la cosmovisión de los actuales pueblos de indígenas o campesinos de las regiones mesoamericanas tienen una matriz agrícola precolombina de subsistencia, que continúa guiando la práctica agrícola y la religiosidad de sus habitantes.

Uno de los trabajos de suma importancia para esta investigación es el de Gabriel Moedano (1972-1984). A través del estudio de la danza de los *Concheros* en Querétaro, tuvo como objetivos principales reconstruir la vida de la organización de los concheros diacrónica y sincrónicamente; enriquecer la imagen de la conquista a través de una perspectiva de los conquistados y valorar el papel que ha desempeñado la población indígena en la sociedad, así como en la cultura de esa zona. Para lograrlos, Moedano (1972) utilizó el modelo de Gramsci, que consiste en el estudio de la concepción del mundo y de la vida de determinados estratos, en contraposición a las oficiales o a las dominantes. Con este modelo y con la hipótesis “*de culto de crisis*”, el autor afirma que el movimiento de los concheros, nacido tras la conquista española de estos territorios, es una estrategia social fundamental encaminada a perpetuar la existencia y la individualidad de un pueblo, mediante el mantenimiento y fortalecimiento de una concepción propia del mundo y de la vida.

En pocas palabras, Moedano (1972:602) da a conocer la resistencia cultural que no sólo se dio durante la conquista, si no más atrás de ésta, pues afirma que la danza de los *Concheros*, aunque digan los mismos autores de la danza que tiene su origen azteca, diversos investigadores han comprobado que su verdadero origen tiene que ver con los chichimecas. Por ello afirma que ante los constantes cambios o momentos de crisis que se enfrentaban los pueblos indígenas al verse amenazados por otras culturas antes de la conquista y mucho después de la conquista, los indígenas reaccionaban de alguna manera para conservar su identidad. “Dentro de las diferentes respuestas alternativas que se dieron a la aculturación religiosa obligatoria y a las crecientes situaciones de carencia, pueden señalarse como más importantes: la resistencia armada, el sincretismo y el nativismo”.

Desde el punto de vista del sincretismo religioso, Moedano (1972:603) dice que la simulación de los grupos indígenas respecto a las creencias católicas fue tal vez una alternativa generalizada “...ya que permitía a los indígenas subsistir sin represiones severas dentro del nuevo orden de cosas. De noche y/o en lugares apartados o exclusivos para ellos –las capillas de indios o ‘calvarios de conquista’ y ‘reteches’- siguieron con sus antiguas creencias o prácticas, participando en misa y en todas las actividades obligatorias prescritas, primero por el clero regular y después por el secular”.

También la historia de México hace notar que en la medida que los indígenas enfrentaban nuevos conflictos y situaciones de desintegración económica, social y cultural, se iban reforzando la danza y otras formas de expresión cultural, al tiempo que se asimilaban elementos culturales, particularmente de la religión católica y de la sociedad novohispana.

Por ello, la danza de los concheros analizada por Moedano (1972), y las danzas de todo el país, continúan desarrollándose y multiplicándose a pesar de que, aparentemente, las condiciones políticas, económicas sociales y culturales que las obligaron a nacer quedaron atrás. Sin embargo, como dice Warman (1985), las danzas siguen ofreciendo un refugio para los miembros de las clases inferiores, la masa marginal que encuentra relaciones afectivas y directas, status, poder y otros sentidos. Las danzas siguen dándole sentido a la vida de los grupos indígenas y no indígenas que se involucran en estas manifestaciones artísticas.

Las investigaciones de Arturo Warman (1985) de *La danza de moros y cristianos*, aborda los temas de la conquista y la colonización cultural de México, tomando como sujetos de estudio la

población nativa de Mesoamérica y los conquistadores europeos ilustrados en la danza; utiliza el concepto de aculturación como guía de su investigación.

Para Warman (1985:13) la aculturación es el proceso mediante el cual dos o más culturas se ponen en contacto para integrar un nuevo sistema, sin implicar la integración o la absorción de la cultura de los vencidos por los vencedores. Al contextualizar el concepto al caso mexicano, dice que, aunque se dieron divergencias entre las culturas no generaron aislamiento e independencia de las mismas, sino que se diversificaron al cohesionarse. Este proceso que para muchos se realiza en largos periodos de tiempo, para él las transformaciones se dan en procesos cortos y de gran intensidad. “Los cambios definitivos en las sociedades se dan por procesos revolucionarios, y sólo los ajustes menores son resultado de los cambios paulatinos” (Warman; 1985:14). Entonces la diversidad de culturas, indígenas o no indígenas, en la sociedad moderna es el resultado del proceso de contacto que existe día a día entre culturas.

De esta manera, Warman (1985) pudo definir que la danza de *Los moros y cristianos* forman parte de ese proceso de aculturación y a través de este concepto analizó la organización, composición, características y transformaciones que va teniendo la danza a lo largo del tiempo; desde sus orígenes en la España medieval hasta nuestro tiempo.

Para llegar a los objetivos trazados, Warman (1985) utilizó el modelo de Foster (1982), sobre el concepto de cultura de conquista, definida como la totalidad de influencias dominadoras, cualquiera que sea su origen y se ejerzan sobre una cultura receptora. Este modelo comienza con la selección de elementos culturales (proceso inconsciente) que el grupo conquistador realiza atendiendo a las necesidades internas del grupo frente a un medio hostil, dando como resultado la cultura de conquista.

En el primer proceso, cuando las culturas se enfrentan violentamente, el elemento es superficial, sin pretender la modificación de las estructuras del grupo antagónico. Pero cuando el grupo conquistador triunfa militarmente y radica en el nuevo territorio, el grado de intensidad de los intercambios culturales cambia por medio de dos procesos: uno inconsciente, donde se transmiten elementos por la simple, pero forzada convivencia, y otro consciente, con la finalidad de cambiar las normas de vida del grupo vencido a fin de dominarlo también en otros campos, como en las formas de producción económica (Warman: 1985: 71-78).

Al adecuar este modelo, Warman (1985:71) destaca los elementos más importantes del proceso vivido en México, como la religión católica y la relación de ésta con la danza de *Moros y*

*cristianos*. Los españoles, dice el autor, tuvieron dos fuentes para estas adiciones a la cultura de conquista: los ritos indígenas que no contravenían el espíritu católico y las tradiciones de tipo popular que practicaban los españoles. De los ritos indígenas sobresalen las cacerías y algunas danzas prehispánicas; de los españoles destacan las procesiones y las danzas de moros y cristianos. El proceso de aculturación para el investigador termina en la integración formal de los rasgos culturales; sin embargo, la cultura de conquista pierde sentido y se diversifica conforme al nuevo contexto, es decir al origen étnico y social de los nuevos sujetos. Algunos elementos de ambas culturas perduran y otras se pierden; en este proceso constante, las culturas se van transformando.

También bajo los procesos de aculturación histórica, investigadas por Portal (1995), se ha comprobado la correspondencia de las actuales prácticas rituales con las antiguas formas mesoamericanas, donde se van conformando rituales dinámicos, dándole sentido a la continuidad. Actualmente la relación entre la práctica social y la cosmovisión se puede comprobar en las actuales festividades apegadas al calendario festivo precolombino, el culto a las divinidades de los antepasados realizado en los cerros como lugares definidos, en las peregrinaciones y diversas prácticas religiosas que mantienen vivas las manifestaciones artísticas y culturales de nuestro tiempo.

Portal (1995) planteó el estudio de la cosmovisión como un sistema de referencia dinámico que estructura las prácticas culturales de los habitantes de un grupo y su identidad, tomando en cuenta la perspectiva del actor y su sentido, al colocarse en una situación dada que implica un proceso de elección dentro del abanico de posibilidades que tiene su cosmovisión, sobre todo de aquellos elementos que son válidos y operativos para el desarrollo de su identidad.

En pocas palabras, lo que Portal (1995) propone -de suma relevancia para esta investigación-, es la comprensión de que más importante que conocer a cabalidad sobre la cosmovisión de un grupo social, es encontrar los elementos que la constituyen. De esta manera es posible analizar los elementos de la cosmovisión que definen la construcción de la identidad zoque a través de una manifestación artística, como la danza. Esto también permite distinguir que frente a los procesos de cambio y adaptación que se dan en la vida cotidiana de las comunidades indígenas, la identidad es cambiante porque constantemente sus habitantes se encuentran confrontados y ponen en juego su identidad, producto de una determinada cosmovisión, que en el proceso se fortalece.

En este sentido, los aportes de López Austin (1980:40-45) fueron de gran aprovechamiento, principalmente porque define a la cosmovisión como un sistema ideológico y dinámico de representaciones y creencias, que tienden a satisfacer las aspiraciones y objetivos de un grupo. Este mismo investigador señala que el estudio de la cosmovisión no sólo puede ser grupal sino también particular, ya que no necesariamente todos los miembros comparten la misma visión, y los diversos estratos que componen una sociedad también estructuran formas particulares de ver y hacer en el mundo, generando así espacios de significación diferente.

Por tanto, según López Austin (1980), el estudio de la cosmovisión se puede abordar en dos niveles interrelacionados: grupal e individual. A nivel grupal, la construcción de la cosmovisión tiene estrecha relación con la experiencia colectiva de un grupo y está determinada por su origen y desarrollo histórico, así como por el lugar que ocupa en las relaciones de clase al interior de cada sociedad, lugar desde donde se ordenan e interpretan las experiencias. A nivel individual, el grupo, su historia, la experiencia colectiva y su interpretación, sirven como marco general, porque ahí el actor interpreta e interrelaciona su historia de vida y experiencia particular con el sistema ideológico mayor.

Siguiendo la línea, para apuntalar esta investigación se retomaron los conceptos de Moedano y Warman. Moedano (1972) desde el sentido de su hipótesis de *culto de crisis*, el cual señala que las formas de vida tradicionales se han venido refugiando y conservando en los sectores más desposeídos de la sociedad, ante los acelerados cambios que trae consigo la modernización, la urbanización y los cambios económicos que se dan entre los pueblos indígenas y no indígenas. Quizás, para algunos sectores de la sociedad los cambios y presiones que repercuten en las formas tradicionales pueden parecer obsoletos, pero entre los sectores socialmente marginados son recursos de vinculación con el pasado, con su identidad y hasta para la defensa ante la cultura dominante.

Desde la perspectiva de Warman (1985) se retomó el concepto de aculturación, debido a su utilidad para caracterizar, tanto el desarrollo histórico de las tradiciones culturales, como para conformar un marco interpretativo de los procesos actuales a los que se enfrentan las prácticas rituales. Aculturación e identidad implican una confrontación cultural de forma colectiva. Es decir, en ese proceso de aculturación la identidad también se encuentra en proceso de confrontación.

El modelo de este investigador implica una selección de grupos y sus respectivos elementos; por ejemplo, del grupo conquistador se seleccionan aquellos elementos de su cultura que le permiten desarrollar y legitimar la empresa de dominación. Del grupo sometido, la selección correspondería a elementos que les permiten también resistir al proceso. En la primera etapa de naturaleza inconsciente se verifican intercambios culturales superficiales entre los dos grupos, sin pretender la modificación de las estructuras del grupo antagónico. Finalmente, como ya fue mencionado con anterioridad, cuando el grupo conquistador triunfa y radica en un nuevo territorio, el grado e intensidad de los intercambios culturales cambia por medio de dos procesos: uno inconsciente, donde se transmiten elementos por la simple pero forzada convivencia, y otro consciente, con la finalidad de cambiar las normas de vida del grupo vencido a fin de dominarlo también en otros campos, como en las formas de producción económica.

Otro de los trabajos fundamentales para este trabajo también es el de María Sten (1990). Ella se centró en el estudio del cuerpo humano y de los gestos como una forma de comunicación no verbal de la danza prehispánica entre los aztecas, a través de las crónicas civiles y religiosas coloniales. Afirma que los movimientos del cuerpo humano son interpretados en el amplio contexto social, económico, político del que forma parte. Desde este punto de vista, los movimientos corporales son fuente de información no sólo de la danza, sino también de la sociedad (1990: 10-14).

El estudio del cuerpo humano a través de la danza puede definir una ideología determinada, el estado de la cohesión social de un grupo, el reflejo de la cosmovisión y la relación ser humano-dios.

Estos parámetros le sirvieron a María Sten (1990: 11-12) para encontrar datos en las danzas prehispánicas de los mexicas. “Nos interesa saber en qué medidas los diferentes movimientos de los danzantes hablan de la relación hombre-dios, si al mismo tiempo hablan de la relación hombre con otro hombre y del tipo de trabajo en la sociedad agrícola que en este tiempo era la sociedad azteca. (...) trataremos de ver en qué medida los trajes de los danzantes, sus adornos y pinturas, los colores y las flores proporcionan alguna información que rebasa la mera descripción etnográfica”. Su investigación se focalizó en analizar en qué medida la danza como lenguaje no verbal formaba parte del todo que es la sociedad y funcionaba como lazo de cohesión y medio de ejecución de poder.

Su estudio fue basado entre la relación espacio-tiempo y movimientos comportamientos, también relacionó cosmovisión y danza, todo ello sobre el campo semántico de la danza: movimientos, símbolos, colores, adornos y demás elementos.

Entre los resultados de su investigación, María Sten (1990) encontró que la danza acompañaba la vida de los aztecas, porque danzaban antes y después del sacrificio, antes y después de ir a la guerra, danzaban para celebrar el valor de un enemigo. En los grandes eventos dancísticos también el pueblo podía ver de cerca y en todo su esplendor a sus dirigentes.

Este deslumbrante espectáculo en el cual el color, la música, las flores y los movimientos ocultaban, cada uno un pensamiento simbólico, difícilmente comprendido por el pueblo, quien sin embargo, intuía su importancia, demostraba a la comunidad dentro de la mística religiosa el poder divino de *tlatoni*, la autoridad de los señores principales, ponía de relieve el valor de los guerreros y el dominio espiritual de los sacerdotes. (...) En la danza se reflejaba el drama cotidiano que vivía el *macehual* en la búsqueda de su sustento diario, su sumisión a los dioses y a sus gobernantes” (Sten; 1990: 164-165).

Claramente el trabajo de Sten (1990) refleja esta relación entre danza y cosmovisión de los pueblos prehispánicos, ofrece un horizonte bastante significativo como referente para el análisis de las danzas rituales, sobre todo para comprender que las características externas de las danzas dependen de la forma de pensar de las personas y del contexto donde se desarrollan, por tanto, los componentes de la danza conforman un todo, una forma de estar en el mundo.

También las investigaciones de Amparo Sevilla (1990:80) son enriquecedoras, porque ella analiza las danzas tradicionales de una época más actual, realizadas en un contexto ceremonial, generalmente con significado, función y carácter mágico-religioso. Hace la diferencia entre las danzas profanas, bailes populares y las danzas tradicionales. Esta diferencia radica, dice la autora, “...en las formas coreográficas que son parte constitutiva del sistema de valores y representaciones de los grupos sociales. (...) en la mayor parte de ellas se traduce su concepción en torno a sus relaciones sociales y con la naturaleza”. Describe que las danzas rituales, a diferencia de los bailes populares, cuentan con una compleja organización tanto al interior como al exterior de la comunidad y tienen un carácter colectivo que genera cohesión al interior de las comunidades.

Las fiestas religiosas son los escenarios donde la danza adquiere el carácter ritual y tiene una relación con el calendario agrícola heredado de los pueblos mesoamericanos, por esa razón, según Sevilla (2000:20), la danza en este contexto tiene la función de dar ofrenda, de agradecer



favores divinos o pedir abundancia en las cosechas, bienestar económico o salud, “...tenemos entonces que la danza tradicional forma parte de un sistema de creencias religiosas vinculadas a la prevención y contención de las fuerzas de la naturaleza, razón por la que estas manifestaciones culturales se llevan en el contexto de las fiestas religiosas, los ritos y las prácticas curativas”.

Referente importante, también debemos citar los aportes de Sandoval Forero (2004); él hace su estudio en la comunidad de Ocoyoacac, Estado de México, combina los conceptos de aculturación y cosmovisión para acercarse a conocer algunos elementos que han mantenido la supervivencia de esta comunidad. Enfocó su análisis en la danza de *Los arrieros* para conocer la relación social de los grupos de arrieros y acercarse a una explicación socioantropológica del florecimiento, apropiación y adaptación de una danza, que se conforma en la memoria y en la identidad de los habitantes de Ocoyoacac.

Una de las consideraciones de Sandoval Forero (2004: 13) con respecto a las danzas de diversas comunidades de la actualidad es que representan el fruto de una aculturación, producto de los tres siglos de dominación colonial en los que se creó un amplio repertorio musical y dancístico de gran participación popular, que en buena medida se constituyeron en instrumentos pacíficos de canalización de la rebeldía de indios y mestizos, así como también en la construcción de nuevas identidades sociales y culturales. Este proceso de aculturación se ha prolongado hasta nuestros días, adaptándose a los nuevos contextos.

Sandoval Forero (2004) estudió en la danza la representación de los viajes que emprendían los arrieros transportando bienes y productos de las haciendas a los mercados de la ciudad de México, actividad realizada desde los tiempos coloniales hasta bien entrado el siglo XX. La expresión anímica de los arrieros, señala el autor, muestra un tiempo histórico nutrido de las condiciones sociales y económicas, la organización social y política, el nivel de desarrollo del país, los problemas sociales, los problemas de los mismos arrieros y sus esperanzas; en concreto revela el panorama de una lucha entre poderosos y pobres, formando así la memoria colectiva.

Así pues, la danza de *Los arrieros* es parte de la construcción de una identidad regional, social y cultural, que toma elementos de un pasado, de ancestros compartidos, asignándoles nuevos significados. Con tal propósito, Sandoval Forero (2004) analizó el contexto histórico, social y económico de la región de Ocoyoacac y trató de inscribir la semántica de la danza en tales panoramas, así como los procesos de adaptación que ha tenido de acuerdo con los nuevos

contextos. En este sentido, la danza para Sandoval Forero (2004) se ha adaptado para asegurar la continuidad en la memoria de la identidad. Para lograr sus objetivos hizo una serie de entrevistas a los danzantes de *Los arrieros* de Ocoyoacac; tomó como eje metodológico la continuidad de las danzas y el proceso mediante el cual nacen en otros barrios y comunidades, puntualizó la relación entre identidad y danza.

Esta mirada permitió utilizar los aportes de Bartolomé (2005) y comprender con mayor precisión el concepto de identidad de Giménez (1996, 2004). Primero, la cosmovisión, para Bartolomé, se encuentra vinculada con los conceptos de conciencia y representaciones colectivas de la sociología durkheimiana, como un conjunto de representaciones colectivas, social e históricamente constituidas, resultantes de las experiencias sociales y simbólicas milenarias de los miembros de la tradición mesoamericana, que tienden a permanecer y reproducirse gracias a su plasticidad y a su capacidad de incorporar nuevas concepciones a su estructura de sentido.

Además, dice que la forma de acercarnos a la comprensión de los fenómenos culturales relativos a una visión del mundo y su representación es a través de las vivencias de sus portadores que son expresiones individuales de fenómenos culturales, socializados e institucionalizados que permiten acceder a los sentidos compartidos que legitiman los universos construidos por las sociedades. Es decir, las vivencias, vistas de esta forma, abren el camino a las estructuras de sentido de cada configuración cultural, descubriendo las claves de su comprensión. Uno de los caminos que han señalado los investigadores como medio para acercarse al estudio de la visión del mundo son las vivencias relacionadas principalmente con las prácticas sociales rituales que pueden ser consideradas como evidencias ideológicas culturalmente significativas.

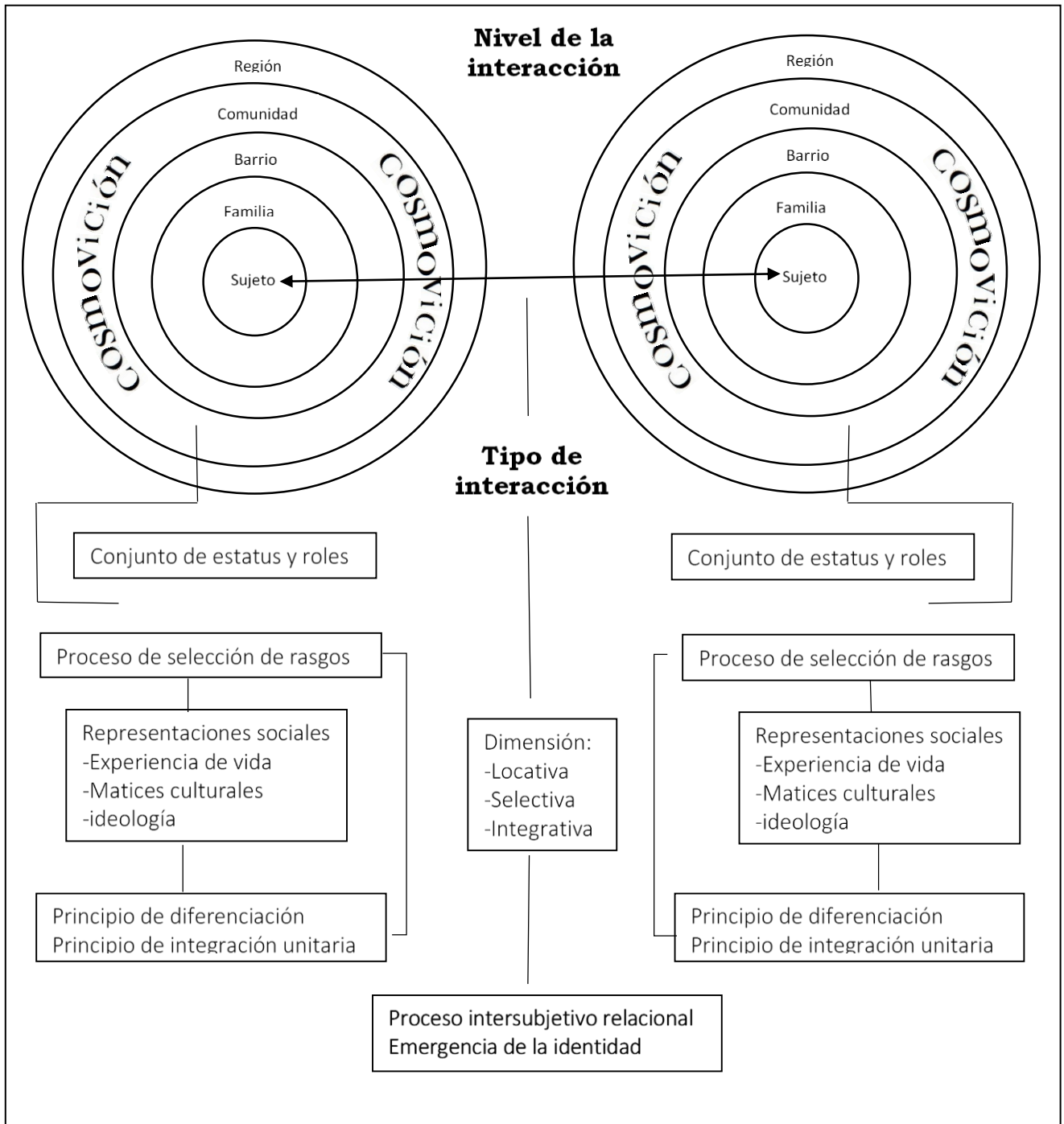
Comprender la cosmovisión como la esencia que conforma la identidad, por tratarse de un sistema de creencias y representaciones que explica las interacciones entre los hombres y su medio, proporciona los elementos necesarios para que el sujeto que forma parte del grupo construya su identidad y la confronte tanto en el interior de la comunidad como hacia el exterior, adaptándola de acuerdo al devenir de la vida y las coyunturas que le deparen.

Sin embargo, para realizar el análisis y la interpretación de la construcción de la identidad en las danzas de Copainalá por medio de las categorías teóricas descritas por dichos autores es una tarea casi interminable, sobre todo por la inmensa cantidad de interacciones que cada sujeto realiza, además de los diversos elementos que intervienen en el proceso espacio-temporal en la definición de identidades en constante cambio. Sin embargo, Pablo Concepción Valverde (2009),

en su estudio sobre Cosmovision, identidad y danza en el semidesierto Queretano: *La danza Los Halcones de San Pablo, Tolimán*, esquematiza los niveles posibles donde se pueden observar los procesos de interacción social que sirven para la construcción de la identidad, por lo que se retomó la estrategia del autor, al considerar aquellos elementos que puedan resaltar las diferencias más distintivas de los sujetos, como puede ser la interacción de dos danzantes que se desarrollan en diferentes espacios, es decir cabecera municipal-comunidad de Copainalá.

Concepción Valverde esquematiza los niveles de interacción social propuestos por Giménez desde los supuestos de que la identidad de cada individuo se estructura en los diferentes niveles en los que históricamente tiene interacciones sociales como: la familia, el barrio, la comunidad hasta llegar al nivel regional, nacional o internacional dependiendo del tipo de finalidad de las interacciones que establezca el sujeto, así como los sistemas en que se encuentre: laboral, religioso, educativo o recreativo. Retoma la corriente funcionalista para señalar que cada sujeto tiene una posición o estatus, así como una función o rol, dependiendo del tipo de sistema y acción social de que se trate y que genera expectativas de comportamiento socialmente determinadas, sustentadas en normas y valores culturales. A partir de ello, Concepción Valverde realizó el siguiente esquema, que ilustra los niveles de interacción del proceso de construcción de la identidad, tomando en cuenta sus fases y los distintos niveles en los que los sujetos pueden estar insertos para establecer interacciones.

**Diagrama 1. Modelo de interacción para comprender procesos de identidad**



Fuente: Concepción (2009:196)

En el gráfico, según Concepción Valverde (2009), se muestra un modelo hipotético de interacción entre dos sujetos y el proceso de construcción de su identidad. Señala que los círculos abarcan al sujeto y los distintos niveles progresivos en los que pueden suceder las interacciones. Debajo de los círculos se encuentra el conjunto de status y roles que definen la posición de los sujetos en un sistema, así como las expectativas que le confiere. Dependiendo del tipo, del nivel y finalidad de la interacción junto con el lugar que ocupa en el sistema, se realiza el proceso de selección de rasgos y construcción de las representaciones sociales. El núcleo de las representaciones sociales para los sujetos viene dado por la cosmovisión comunitaria, que aportará los elementos esenciales para la construcción –a través de la interacción de la experiencia de vida del sujeto, la ideología que haya internalizado y los matices culturales encontrados- en contraste con las nociones construidas sobre el otro y la finalidad de su acción. Según el autor, el proceso cierra con la identificación de similitudes y diferencias que concretan la identidad.

A partir de este esquema, Concepción Valverde diseñó tres esquemas más donde presenta los niveles de interacción que se pueden utilizar para analizar el proceso de construcción de identidad de los habitantes de dos barrios diferentes: el que llamó primer nivel; el nivel regional, que trasciende al nivel local, en el cual se puede analizar el proceso de construcción de identidad de los habitantes de dos pueblos diferentes, pero que comparten relaciones más amplias, como políticas, económicas, culturales y cívico-religiosas; y finalmente diseñó el tercer nivel, el cual utilizó para analizar el proceso de construcción de identidad de un complejo migratorio. Sin embargo, la presente investigación se apoyó en el proceso de construcción de identidad de primer nivel.

Finalmente, esta revisión teórica permitió construir el camino para sustentar que el estudio de la cosmovisión y su relación con la identidad, como binomio indivisible, permite abordar los procesos de permanencia, adaptación y cambio cultural de la danza. Se afirmó desde un principio, y se sustenta bajo las propuestas teóricas-metodológicas de estos investigadores, que los elementos constitutivos de la cosmovisión de los danzantes y demás personas que hacen posible las fiestas patronales de los barrios de Copainalá han posibilitado el desarrollo, adaptación y funcionalidad de las danzas rituales.

Para el enriquecimiento de esta investigación, las aportaciones más importantes de los trabajos arriba mencionados se sintetizaron para comprender que el estudio de la cosmovisión se debe realizar como una suma de partes, no como un todo totalizado, sino como la integración

de los elementos que la conforman; los cuales se transforman no sólo por los cambios socioculturales sino político y económicos de cada época. Además, especifican que las danzas rituales de América son fruto de los procesos históricos, que, desde antes de la conquista y la colonización española, los grupos humanos se han mantenido en resistencia cultural, principalmente por los cambios sociales que permiten la aculturación entre los grupos humanos. Estas miradas ampliaron el panorama para alcanzar los objetivos del trabajo, principalmente porque las danzas rituales de Copainalá se encuentran insertas en tales contextos. Por tanto, precisaron el recorrido histórico de los zoques de Chiapas para observar el contexto donde las danzas de Copainalá se han desarrollado.

# Capítulo II. Los Zoques de Chiapas

## 2.1 Las huellas de los zoques

Diversos investigadores han señalado que las investigaciones con respecto a los zoques son escasas comparándolas con otros grupos indígenas de Chiapas, como los tzotziles o tzeltales. Carlos Navarrete (1970: 207-246) realizó una investigación sobre fuentes de consulta de la cultura zoques, que lleva por título *Fuentes para la Historia Cultural de los Zoques*. El trabajo, por demás importante, registra alrededor de 195 bibliografías, no sólo de los zoques de Chiapas sino de otros estados como Oaxaca y Veracruz; el trabajo es muy rico por su variedad de temas, pero de difícil localización porque se encuentra dispersa y, por ello, poco accesible.

Por fortuna, actualmente existen otros investigadores que han dedicado parte de su trabajo a los zoques de Chiapas y han retomado las fuentes mencionadas por Navarrete y demás investigadores, de las cuales se puede obtener información con mayor marco metodológico sobre los antecedentes históricos de este grupo étnico. Destacan los trabajos de Víctor Esponda Jimeno (2011), Carlos Uriel del Carpio Penagos (1991), Carolina Farfán y Miguel Lisbona Guillen (1993), Andrés Fábregas Puig (2015), Laureano Reyes (2002, 2011, 2016), Alfonso Villa Rojas (1975), Dolores Aramoni (1992), Susana Villasana (1998), Félix Báez-Jorge (1983, 1990 y 2016), Carlos Navarrete (1970), entre otros.

Como este trabajo no tiene la intención de investigar sobre los antecedentes históricos de los zoques, sino dar un contexto general, con el propósito de ubicar al grupo de indígenas en Chiapas, como parte fundamental para aterrizar el tema de investigación sobre la construcción de la identidad zoque a través las danzas rituales de Copainalá, se retomaron los trabajos de Carolina Farfán y Miguel Lisbona Guillen (1993), Carlos Uriel del Carpio Penagos (1991), Laureano Reyes (2002, 2011, 2016), Carlos Navarrete (1970), Félix Báez-Jorge (1983, 1990 y 2016) y Dolores Aramoni (1992), quienes considero son un punto de partida imprescindible para lograr el objetivo de esta investigación.

Carlos Navarrete (1970: 207-09) dice que con respecto a los orígenes de los zoques no se sabe absolutamente nada. Sin embargo, afirma que constituyen uno de los principales grupos indígenas de México. La prueba de su existencia es que, hasta 1930, los zoques abarcaban los estados de Chiapas, Tabasco, Oaxaca y Veracruz. Podían ser localizados principalmente por el uso de su lengua, debido a que también se desconocen los aspectos de su cultura. No hay dato

prehispánico que mencione a los zoques, “no existe ninguna fuente indígena prehispánica que los mencione y los cronistas españoles se muestra parcos respecto a ellos”.

No obstante, en el trabajo etnográfico sobre el territorio zoque realizado por Carlos Uriel del Carpio Penagos (1991: 86) se señala que este grupo indígena parte de la familia mixe-zoque-popoluca, la cual debió llegar al actual territorio de Chiapas alrededor del año 3,000 a.C., o aún antes. Dice que la extensión territorial ocupada por los zoques fue mayor que las mencionadas en distintas investigaciones o las que actualmente perduran

Los pobladores más antiguos de los zoques, los mixes zoqueanos (1750-1550 a.C.), formaron aldeas pequeñas, de entre 500 y 2000 mil habitantes, quienes mantenían una organización social; aunque con el paso del tiempo y los cambios socioculturales se fraccionaron, conservaron lazos hasta la actualidad. Los habitantes de esa época fueron principalmente pescadores, recolectores, cazadores y agricultores primitivos (Del Carpio; 1991: 87).

Durante la conquista de América, a la llegada de los europeos a tierras chiapanecas, los zoques se rindieron pacíficamente y ayudaron a que la invasión se extendiera hasta los territorios de los chiapanecas. Una vez culminado el proceso de conquista, los pobladores “fueron repartidos en encomiendas entre los españoles residentes en Coatzacoalcos, Santa María de la Victoria (villa fundada por Cortés en la desembocadura del Río Grijalva) y entre órdenes religiosas de San Cristóbal y España (Del Carpio; 1991: 87).

Durante casi todo el periodo colonial, los zoques y demás grupos indígenas fueron sometidos al sistema de encomiendas, el cual consistía en pagar tributos a los europeos. Además de la mano de obra, los grupos indígenas zoques tributaban mantas, cacao, patáste, maíz, chile, frijol, gallinas, guajolotes, orejuela (medicina), miel, liquidámbar y petates (Millet Cámara, 1981). Hasta 1750, cien años después de la abolición de las encomiendas en México, gran parte de los zoques de Chiapas seguían pagando tributos a organizaciones religiosas.

Como en casi todo el continente americano, el éxito de la dominación se dio por medio de la cristianización; los colonizadores europeos construyeron gigantescos templos y conventos religiosos en diversas partes de Chiapas. En el territorio habitado por los zoques sobresalen el templo y ex convento de Tecpatán (1564) y el de Chapultenango (1690) (Velasco Toro, 1975; 57), sin dejar de mencionar los de menor dimensión arquitectónica, ubicados en Copainalá, Pantepec, Rayón, Tapilula, entre otros pueblos.



## 2.1 Los desplazamientos

Sin duda, desde épocas remotas hasta la actualidad, los zoques han tenido diversos desplazamientos por el territorio de Chiapas y sus alrededores, provocados por invasiones de otros grupos indígenas y por migraciones a causa de fenómenos meteorológicos, políticos y económicos.

Con respecto a la situación geográfica de los zoques de Chiapas, Carolina Rivera y Miguel Lisbona (1993) destacaron que en el momento de la conquista no existía específicamente un área distinguida como zoque, porque existía una extensa división de poderíos interdependientes, que si bien compartían elementos culturales, cada una tenía su representación política, las cuales fueron denominadas por otros investigadores, Cerda Silva (1940), Norman D. Thomas (1974), Velasco Toro (1974), Alonso Villa Rojas (1975) y Fábregas Puig (1986), “señoríos”, “estados interdependientes” o “jefaturas”.

Por otra parte, desde las investigaciones de Wonderly, 1949, por el uso de la lengua, resaltan cinco lugares como asentamientos zoques (Rivera, Lisbona; 1993:76).

- a) Zoques del Norte-Francisco León
- b) Zoques del Noreste-Chapultenango, Tapalapa.
- c) Zoques del Centro -Copainalá
- d) Zoques del Sur-Tuxtla Gutiérrez, Copoya.
- e) Zoques del Oeste-San Miguel Chimalapa

Fue hasta 1971 que Norman D. Thomas retomó los censos de 1930 y delimitó cuatro áreas zoques (Rivera, Lisbona 1993:77).

1) Noreste, donde incluye a Tapijulapa, Puxcatán y Oxolatán del municipio de Tacotalpa y Amatán. Este último de los citados, el único pueblo chiapaneco.

2) Al oeste del río Grijalva y Sierra de Pantepec: Tapilula, Rayón, Pantepec, Tapalapa, Ocotepec y en las elevaciones menores Ixhuatán, Solosuchiapa, Chapultenango, Francisco León, Tecpatán y Copainalá. Al parecer también comprobó la existencia de zoques en los municipios de Pueblo Nuevo Solistahuacán y Jitotol, incluyendo las aldeas de este último, llamadas Colonia Cálido y Unión Zaragoza.

3) Al oeste y al sur del río Grijalva: alrededores de Tuxtla Gutiérrez y la propia ciudad (ciertos barrios). Las poblaciones nombradas por Thomas son Copoya, alrededores de San

Fernando, Ocuilapa y Ocozocoautla, siendo Cintalapa y Jiquipilas dos incógnitas culturales por haber pertenecido históricamente al área cultural zoque.

4) Istmo: la zona de los Chimalapas ya en territorio oaxaqueño.

Desde otra mirada, Villa Rojas (1975) destacó que, desde tiempos prehispánicos, los zoques posiblemente estaban divididos en tres áreas culturales, bien delimitadas (Rivera, Lisbona 1993:77):

1. La primera región se conformó con los pueblos asentados en la vertiente del Golfo, vecinos del actual estado de Tabasco. Los más importantes fueron Ixtapangajoyá, Nicapa, Magdalena Coltipán (Francisco León). Al parecer, esta región fue una de las más prósperas y pobladas, favorecida en gran medida por la existencia de ríos que facilitaban la comunicación con la faja costera. En época prehispánica estos pueblos mantenían contacto con los mayas y mexicas del centro de México.
2. La segunda región, en contraste con la anterior, se ubica en la Sierra de Pantepec; los principales pueblos son Tapalapa, Ocotepec, Tapilula y Pantepec. Sus habitantes eran tamemes, alfareros, tejedores de petate, además de ser productores de la grana cochinilla que más tarde fue muy solicitada por los españoles.
3. En la denominada Depresión Central se ubicó la tercera región cuyos pueblos más importantes fueron Quechula, Ocozocoautla, Tecpatán, Copainalá y otros pueblos más pequeños como Tuxtla, Chicoasén y Osumacinta.

En la actualidad, diversos autores como Laureano Reyes (2002) y Miguel Lisbona (2006) coinciden en que es difícil ubicar demográficamente y geográficamente el territorio de los zoques, debido a que, en los recientes años, la migración de los habitantes zoques hacia otras partes del país y del mundo y el asentamiento de otros grupos indígenas, principalmente tzotziles y tzeltales, en tierras reconocidas como zoques, ha crecido de forma acelerada.

Sin embargo, Alonso Bolaños (2015) hizo una delimitación para ubicar las localidades zoques dentro del territorio de Chiapas. Alonso Bolaños dice que antes de la erupción del volcán El Chichón, en 1982, las localidades zoques no estaban del todo inconexas, era posible delimitar la existencia de al menos tres grandes regiones diferenciadas entre sí. La primera integraba a los municipios de Ostucán, Sunuapa, Francisco León, Chapultenango y Ocotepec,

que sostenían vínculos con Ixtacomitán y Pichucalco. La segunda integraba a Tapalapa, Ocoatepec, Pantepec, Rayón y Tapilula, y se relacionaba estrechamente con los municipios de Ixhuatán, Pueblo Nuevo Solistahuacán, Jitotol, y con la Depresión Central; y finalmente, la tercera comprendía Copainalá, Chicoasén, Coapilla, Tecpatán, Ocozocoautla —también a Francisco León, Tapalapa y Ocoatepec—, relacionada con Tuxtla Gutiérrez, y con los estados de Veracruz y Tabasco.

Después del desastre ocurrido por la erupción del volcán El Chichonal surgieron otros desplazamientos de damnificados zoques y se crearon tres asentamientos nuevos: Nuevo Esquipulas Guayabal, en Rayón; ejido Nuevo Carmen Tonapac, municipio Chiapa de Corzo, y Nuevo Francisco León, en la Selva Lacandona (Alonso; 2015: 61-63).

Con respecto al desplazamiento del uso de la lengua, Ortiz Herrera (2013) realiza un análisis de la situación, tomando como referencia la zona de Mezcalapa, que comprende los municipios de Copainalá, Tecpatán y Coapilla y comparándola con Tapalapa, municipio de la región del Corazón Zoque, al noreste de la Vertiente del Mezcalapa. Ortiz Herrera (2013) señala que durante el siglo XIX, la mayoría de los habitantes de ambas regiones eran hablantes zoques, pero a finales del mismo siglo, Copainalá, Tecpatán y Coapilla presentaron un descenso significativo, no así Tapalapa.

...—un 40% aproximadamente— y para las décadas siguientes —1910 y 1930— los censos registraron igualmente una disminución de hablantes zoques, aunque a un ritmo más lento. Para 1940, el desplazamiento de la lengua vernácula en esas poblaciones era una tendencia muy clara, y en la actualidad solamente el 15% de los habitantes de esos pueblos, en promedio, hablan la lengua zoque. En el caso de Tapalapa, en cambio, durante el mismo periodo de tiempo, el número de hablantes zoques se mantuvo, de tal modo que hoy día más del 90% del total de la población es hablante de la lengua zoque (Ortiz; 2013: 137).

Esto se debe, dice la autora, a dos fenómenos. El primero, al proceso de castellanización de los hablantes zoques provocado por la proliferación de fincas y al auge de la agricultura comercial que se dio a finales del siglo XIX y principios del XX. En los municipios de Copainalá, Tecpatán y Coapilla, el decreto de Emilio Rabasa, en 1893, privatizó los terrenos comunales, provocando que la tierra quedara en manos de los antiguos comuneros. Tal resolución ocasionó que gran parte de los campesinos de los tres municipios se convirtieran en pequeños y medianos propietarios, con el consecuente cambio de estatus social que los asemejaba a los hispanohablantes del centro de las poblaciones.

La participación en una economía capitalista exigió un mayor uso del español, y, al mismo tiempo, los antiguos comuneros comenzaron a otorgar un mayor valor a esa lengua, tanto por su función comunicativa, como por ser un factor o símbolo de movilidad y prestigio social. El uso del español se convirtió así en un instrumento de ascenso social, y su aprendizaje no dependió inicialmente de la institución escolar, sino de la participación de los comuneros en una economía capitalista (Ortiz; 2013: 142).

Sin embargo, en Tapalapa no ocurrió lo mismo porque sus tierras no fueron tan ricas como las de los demás municipios.

El segundo fenómeno se dio en los pueblos de Copainalá, Tecpatán y Coapilla como resultado de la “estigmatización que las élites locales de esos años realizaron de las lenguas indígenas como signo de atraso y obstáculo para la aspiración nacional de progreso social y económico” (Ortiz; 2013:142). Nuevamente los tres municipios fueron los más afectados porque las instituciones gubernamentales hicieron creer a los zoques de esas poblaciones que el uso del español significaba avance social y la lengua materna era sinónimo de retraso, de esta manera estigmatizaron su propia lengua y dejaron de usarla

Cabe destacar, conforme a los datos más recientes del Censo de Población y Vivienda del INEGI, 2010, que en Chiapas había 1 millón 141 mil 499 personas mayores de 5 años hablantes de lengua indígena, lo que representa 27% de la población de la entidad. En donde 53 mil 839 habitantes son hablantes de la lengua zoque; es decir 1.27 % de la población chiapaneca habla zoque. Según la escala de porcentajes, la lengua zoque es la cuarta lengua más hablada de Chiapas.

**Gráfica 1: Hablantes de lengua indígena en Chiapas**

Lengua indígena	Número de hablantes en 2010	% del total de la población indígena
Tzeltal	461 236	10.90
Tzotzil	417 462	9.87
Chol	191 947	4.54
Zoque	53 839	1.27

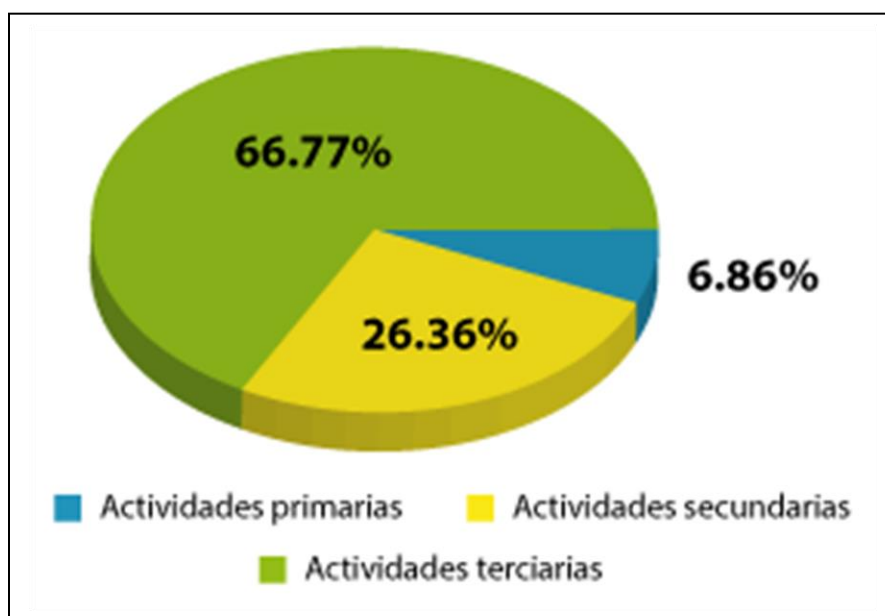
Fuente: INEGI. Censo de Población y Vivienda 2010

Al comparar los censos de 1990 y el 2000, los hablantes de lengua indígena cada vez más van disminuyendo. En 1990, el INEGI reportó que del total de la población en Chiapas, el 40% era hablante de lengua indígena; en el 2000 disminuyó a 36% y en el 2010, a 27%. Es posible,

entre otros factores, que actualmente el aumento de la migración esté provocando la disminución de hablantes de lengua indígena en el Estado. Sin embargo, en el trabajo etnográfico del antropólogo Del Carpio (1991: 88) advertimos que el resto de la población está conformado por personas llamadas ladinas, las cuales mantienen el poder económico y político en la mayor parte de Chiapas. Solamente en el rubro agrícola, “la población principalmente se compone de indios y ladinos pobres, quienes se encuentran atrapados por el trabajo intenso y poco remunerado del mercado laboral regional, orientado a actividades agropecuarias, industria extractiva y de construcción”.

Los zoques no se encuentran fuera de este escenario. Sobre todo, porque para el 2014 el sector principal de la economía de Chiapas es el terciario, que se traduce en el comercio, lo que indica que gran parte de la población tanto indígena como ladina se avoca al servicio de mano de obra, ya sea para la producción agrícola o como empleados de alguna empresa o institución. Así pues, el panorama económico descrito por Del Carpio Penagos (1991) es similar.

**Gráfica 2. Actividades económicas de Chiapas 2014**



FUENTE: INEGI. Sistema de Cuentas Nacionales de México 2014

Otro factor que quizás sigue en aumento son las migraciones, temporales o permanentes, de hombres y mujeres hacia otros estados de la república u otros países, mismos migrantes que

regularmente se emplean como fuerza de trabajo en diversas empresas, en la industria de la construcción marcadamente y “constituyen también la fuerza de trabajo básica para ganaderos y finqueros ladinos, así como para otros procesos industriales que se desarrollan en ciudades regionales como Villahermosa, Cancún, Coatzacoalcos y Tuxtla Gutiérrez” (Del Carpio;1991: 89)

Al respecto, Domínguez Rueda (2011:51-52) analiza los procesos migratorios de los zoques de Chiapas y señala que existen escasos estudios de migración sobre ellos. Los antecedentes más remotos se registraron como migraciones locales, es decir, como desplazamientos ocurridos dentro del mismo estado o de estados circunvecinos. Fue a partir de los años 80's, justo después de la erupción del volcán El Chichonal, que los estudios de migración de este grupo social tomaron otros matices. Sin embargo, dice el autor que desde principios del siglo XX existió un flujo migratorio zoque importante, que sin duda se registraron cambios por el desastre natural, pero el éxodo había comenzado mucho antes.

Domínguez Rueda (2011) estudió los casos de las familias zoques, originarias de Chapultenango, que emigraron a la ciudad de Guadalajara antes y después de la explosión del volcán El Chichonal. En la investigación constata que los procesos migratorios anteriores al desastre natural permitieron el aumento de las migraciones zoques registradas en los años 80's, es decir después de la erupción.

Es de esta manera, como el estudio de la migración de zoques hacia la ciudad de Guadalajara viene a romper con la idea de que los zoques comenzaron a migrar a raíz de la explosión del volcán Chichón. La presente investigación etnográfica ha podido registrar la intensificación de la migración zoque con destino a Guadalajara a raíz de la erupción del volcán; migración que se pudo articular debido a la existencia de redes familiares y de amigos zoques que ya se encontraban radicando en la ciudad desde la década de los sesenta del siglo XX. Además, con esta última afirmación se amplía la idea de que los zoques sólo migran a estados cercanos a Chiapas, ya que en la actualidad se registra la presencia de zoques en ciudades tanto de México como de los Estados Unidos (Domínguez; 2011:51).

Estos procesos migratorios zoques a Guadalajara se dieron en tres periodos, según Domínguez (2017: 8-9). El primero se dio en los años de 1965 hasta 1981, por una red de mujeres y hombres solteros/as que decidieron salir de su lugar de origen. El segundo fue a partir de 1982 a 1990, por causas de la erupción del volcán Chichonal. “Muestra de ello es que a partir del fenómeno natural se comenzó a registrar familias enteras, hecho que se sumó a la característica

migración individual que se venía desarrollando con anterioridad”. A partir de 1990 comienza el tercer periodo migratorio que tomó el carácter transnacional porque se comenzaron a registrar zoques en los estados del sur del país, Cancún, Playa del Carmen, del norte, Chihuahua y Tijuana, y hacia los Estados Unidos, en las ciudades de Haverhill, Massachusetts.

Hoy en día es imposible ocultar las fuertes migraciones de grupos indígenas hacia varias partes de la república mexicana, como a diferentes ciudades de Estados Unidos y Canadá. Por eso, la migración “no sólo se ha venido a convertir en una vía para acceder a una fuente potencial de recursos o para mejorar las condiciones de vida, sino también en el motor que genera los cambios más drásticos e importantes en la distribución contemporánea de la población indígena (Domínguez; 2017:2), principalmente porque la migración dejó de ser totalmente estacional, por relevos o de retorno, y tomó una significativa transformación en el mundo social y cultural del mundo indígena.

Las causas del éxodo y de la diáspora indígena son justamente los hilos por dónde se enraíza el neoliberalismo en México: invasión y despojo de tierras comunales, ejidales y privadas (muchas de ellas en territorios indígenas); crisis económicas; daños ambientales por la práctica de la minería intensiva; relocalización de personas por fenómenos naturales; así como por la violencia caciquil que es generada desde grupos delincuenciales, narcotráfico, militantes de partidos políticos, sin olvidar las rivalidades regionales e históricas (Domínguez; 2017:2,3).

Todas las causas descritas por el autor se han conjugado para que en pleno siglo XXI formemos parte de las feroces migraciones y transformaciones que trae consigo para Chiapas y la mayor parte de los estados de la república mexicana. Estos estudios, como de muchos otros investigadores, son ejemplos de la situación que actualmente sufren no sólo los grupos indígenas sino gran parte de la población mexicana.

## 2.3 El panorama social y cultural

El panorama de Chiapas en cuestiones religiosas ha cambiado en el trascurso del tiempo: La religión católica, de ser históricamente la más dominante, en la actualidad ha sufrido una disminución significativa; según el Censo General de Población y Vivienda 2010, del total de la población estatal, el 58% profesa la religión católica y el resto está adscrita en las 270 asociaciones religiosas actualmente registradas en el estado.

Según el último censo del INEGI (2010), mientras la media nacional de la población que se reconoció católica es del 83 por ciento, en Chiapas alcanza un 58 por ciento, es decir el estado tiene 25 puntos porcentuales menos que la media nacional de población católica, y ocupa, por tercer censo consecutivo, el primer lugar con menos población católica, seguida de Tabasco, Campeche, Quintana Roo y Yucatán.

**Gráfica 3. Distribución de la población religiosa de Chiapas**

Tipo de religión	Numero de religiosos
Católica	2 796 685
Protestante/ Pentecostal/ Cristiana/ Evangélica	921 357
Bíblica diferente de Evangélica/ Adventista/ Testigo de Jehová	391 516
Judaica	513
Islámica	110
Raíces étnicas	272
Espiritualistas	206
Otras religiones	1 937
Sin religión	580 690
No especificado	103 107

Fuente: INEGI. Panorama de las religiones en México 2010-2011.

Como se observa en la gráfica 3, las adscripciones religiosas bíblicas diferentes de la evangélica ocupan el tercer lugar de dominio en el escenario religioso de Chiapas. Este dato es importante, ya que la Iglesia Adventista del Séptimo Día es una de las creencias religiosas que según Báez-Jorge (1990) ha tenido mayor auge en Chiapas desde 1930, principalmente en la región norte del estado, zona donde actualmente se concentran en su mayoría. Esta empresa se vio consolidada con la llegada de los misioneros del Instituto Lingüístico de Verano (ILV), quienes publicaron, en 1974, *El evangelio según San Lucas* traducido a la lengua zoque.

En los años cuarenta, dice el autor, se situaba a la Iglesia Adventista como un elemento significativo dentro del escenario religioso atendiendo al dominio que tenía después de la Iglesia Católica. Históricamente los municipios donde se concentraron la mayoría de los adventistas fueron los que integran la zona norte del estado, reconocido como territorio zoque; sin embargo, en la actualidad ha cambiado, pues en esos municipios predominan otras etnias, los tzotziles de manera preponderante. El último censo del INEGI (2010) señala que los Adventistas del Séptimo Día representan el 35.6 % de los fieles que esta iglesia tiene en el país; esta religión



representa más del 20 % en 14 municipios; entre ellos destacan Tapalapa, Tecpatán y San Andrés Duraznal, donde la profesora más del 40% de la población.

No obstante, las estadísticas indican que un poco más de la mitad de la población chiapaneca todavía profesora la religión católica. Del Carpio (1991) señala, desde los datos de Córdoba Olivares, en 1973, que entre los zoques de Chiapas sobresalieron tres tendencias religiosas que han predominado en la zona conocida como zoque: los costumbreros, católicos y adventistas.

1. “Los Costumbreros”: están representados por aquéllos que celebran las fiestas tradicionales, realizan danzas y sacrificios rituales y participan en el “Sistema de Cargos”. Tienen como lugares sagrados, además de las ermitas y las casas de los "cargueros", las cuevas y montañas del territorio. Los santos católicos son importantes para ellos, pero parecen ser hostiles a los sacerdotes. Su sistema de autoridad se basa en la edad y los ancianos del grupo ocupan los puestos de mayor jerarquía.
2. Los "católicos": son un segmento que ha rechazado las "costumbres" tradicionales de los rituales y se apegan más a las disposiciones marcadas por los sacerdotes. Aunque actualmente, por lo menos toleran más a los costumbreros y los dejan participar en las fiestas patronales.
3. Los “adventistas” o “protestantes” hicieron su aparición en el área en la década de los treinta del pasado siglo y desde entonces su número ha ido en constante aumento. Desconocemos cuál sea su número exacto y la diversidad de las denominaciones con que se presentan. Su autoridad máxima el pastor y otros ministros del culto. Pertenecer a uno de estos grupos significa asumir una disciplina que presenta a la población una alternativa de organización social diferente al “Sistema de Cargos”.

Cabe aclarar que, en los primeros censos del INEGI, la Iglesia Adventista aparece encapsulada en la categoría de “protestante”; en la actualidad, como se muestra en la gráfica 3, se esquematiza un escenario diverso de religiones en Chiapas, donde sigue coexistiendo, en preferencias, la Iglesia Católica, sin descartar la presencia de las demás adscripciones. Lo curioso es que después de las tres adscripciones religiosas con mayor porcentaje de creyentes, un segmento significativo de la población no profesora ningún credo (véase gráfica 3).

Probablemente, dice Jean-Pierre Bastian (2012:3), que “bajo el ítem "ninguna" puede esconderse una religión indígena entendida como "catolicismo de la costumbre" que escapa a las

regulaciones religiosas de la institución católica”, este fenómeno probablemente se desarrolló por los diversos conflictos religiosos que han existido en Chiapas, “en muchos municipios, la diferenciación religiosa ha provocado violentas confrontaciones que dan la apariencia de ser religiosas. Sin embargo, detrás de los intereses religiosos, afloran intereses políticos y ante todo económicos”, (Bastian; 2012:3).

Las interpretaciones de Bastian (2012) tienen sentido al comprender que gran parte de las costumbres y tradiciones de los indígenas de Chiapas, sobre todo de los zoques, como lo indica Del Carpio (1991), dependían de los costumbreros y católicos. Por eso, a pesar de que el catolicismo y otras religiones han terminado con el “sistema de cargo”, principalmente, las asociaciones religiosas han tenido diferentes matices y han preservado algunas manifestaciones culturales, vinculadas al culto religioso, por supuesto, con sus respectivas transformaciones.

Hablar de Sistema de Cargos nos remite a tocar el tema de las cofradías en Chiapas. Como esta investigación no tiene el objetivo de dar a conocer ampliamente un estudio sobre las cofradías, se limitará a dar una breve explicación para ubicar a los zoques en la práctica de este sistema religioso, porque varias manifestaciones culturales dependen de ella y actualmente algunos de los pueblos zoques de Chiapas aún lo practican.

Las Cofradías son asociaciones religiosas que han conservado su existencia desde el siglo XVI en diversos países, principalmente en México. En Europa, según Héctor Martínez (1977), las cofradías nacieron, por una parte, como asociaciones de ayuda con fines caritativos, benéfico-sociales, religiosos piadosos, penitenciales o festivos; por otra, como necesidad de asociación de artesanos, mercaderes y profesionales, quienes buscaron defender sus intereses laborales frente a la intrusión de extraños y gente no debidamente preparada. El auge que tuvieron durante la Edad Media explica la estrecha vinculación con tareas religiosas, ya que la vida social de esos escenarios estaba estrechamente vinculada con la religión, por eso se transformaron en Cofradías Gremiales exclusivas para los artesanos, quienes elegían un santo de su devoción y construían una cofradía (Martínez; 1977:45). De ahí la existencia de varios tipos de cofradías.

Por lo cual, estas asociaciones religiosas traídas por los españoles a América, “después de efectuar la conquista y colonización, fueron estableciendo distintas instituciones a manera de las que ya existían en España” (Martínez; 1977:46). Las primeras cofradías implementadas por los religiosos, dominicos, franciscanos y agustinos, se dedicaron a realizar obras de caridad. Al respecto, Chance y Taylor (1987) indican que fue a finales del siglo XVI y principios del XVII

que las cofradías se desarrollaron completamente en los pueblos indígenas de la Nueva España, sin embargo, no implicaba la existencia de cargos (Lisbona; 2004: 97).

El sistema de las cofradías entre los indígenas logró unificarlos y que llegaran a reconocerse como comunidad, "...ayudó a que la sociedad indígena fuera recuperando su unidad y el sentido de comunidad destrozado por el impacto de la conquista, sólo que ahora con un sentido espiritual cristiano" (Martínez; 1977:47).

Fue tan contundente el impacto, que, para el siglo XVIII, las cofradías se volvieron instituciones poderosas, pues, además de patrocinar las fiestas religiosas de los pueblos, parroquias, conventos, hospitales e iglesias fueron capaces de controlar la economía y la política de la Nueva España.

Los sistemas de cargos o mayordomías se implementaron casi en todo América colonizada. Este tipo de cofradías fueron una mezcla de las cofradías surgidas en los pueblos étnicos y los hispanos. Según consigna (Martínez; 1977:48), "...la implementación en comunidades indígenas establecía una especie de fusión entre la cofradía étnica y la cofradía comunal andaluza, cuyo resultado sería el que se observa en la América colonizada".

En resumen, las cofradías en América se transformaron en instituciones de dominación y de resistencia indígena. En Chiapas, el papel de la cofradía indígena fue la que mantuvo la cohesión colectiva y al mismo tiempo la transferencia de capital del pueblo a las élites locales y nacionales, por eso su gran expansión en casi toda América. Lisbona (2004:95) señala que "incide en el papel estratégico de la expansión de la cofradía como arma de los clérigos para obtener nuevos ingresos"

Sin embargo, la relación de las cofradías con el Sistema de Cargos o patronazgo se implementó por la presión sobre las tierras comunales que se dieron en el siglo XIX, fue a través de ellas, que las tierras comunales podían ser vendidas y adquiridas por propietarios individuales. De este modo, también daban continuidad institucional a las celebraciones religiosas y se adaptaban a los sistemas étnicos.

En Chiapas, como en el resto de la Capitanía General de Guatemala o en la Nueva España, fueron excepcionales las cofradías implementadas en las comunidades que estuvieron diferenciadas por cuestiones étnicas o de casta. La mayoría de las mismas eran instituciones indígenas, pero en los casos que sí se produjo tal separación ésta observó

las distinciones traídas del otro lado del Atlántico, al establecerse la separación entre las cofradías de indios, negros y españoles (Lisbona; 2004:97).

Por otro lado, Dolores Aramoni (1992, 342-243) señala que, en las cofradías, los indígenas, específicamente los Zoques, lograron insertar sus tradiciones religiosas en las nuevas estructuras rituales cristianas. Por esa razón, Aramoni titula su investigación *Los refugios de lo sagrado*, pues en las cofradías no sólo se refugiaron, sino que preservaron su cultura e identidad, además encontraron una nueva forma de organización social de los pueblos indígenas, donde pudieron mezclar sus propias creencias religiosas con las cristianas.

No obstante, los indígenas pagaron alto el precio, debido a que el sistema de tributo o la venta de ganado que se hacían entre cofradías, los dejaba en extrema pobreza, al grado de que, en 1637, el presidente de la audiencia, Álvaro de Quiñones y Osorio, ordenó la reducción de las cofradías por causa del empobrecimiento de los indígenas y por su posible relación con prácticas religiosas precoloniales (Díaz Cruz; 1989: 643).

Existieron varias ordenanzas para la eliminación de las cofradías, sin embargo, tanto a los indígenas como las jerarquías eclesiásticas no les convino y hasta la misma Corona Española hizo caso omiso de tales ordenanzas.

Dolores Aramoni (1992: 101-103) enriquece este panorama al demostrar que los zoques preservaron, hasta el siglo pasado o quizás hasta la actualidad, varias prácticas implementadas en las cofradías del periodo colonial. Afirma que las cofradías en Chiapas se convirtieron en el referente cultural indígena y sus investigaciones constatan las transformaciones que han tenido durante siglos y aún mantienen similitudes entre los rituales europeos y mesoamericanos.

Por esa razón, Lisbona (2004:105) reflexiona que “es a partir de esa idea que podemos enlazar el papel contemporáneo del oratorio o ermita de carácter territorial y familiar que tanto ha llamado la atención entre los estudiosos de los zoques”.

Dolores Aramoni (1992: 371-72) también hace referencia a la figura prehispánica del *capul*, como organización social basada en el parentesco y sustentada en linajes patrilineales exogámicos, que fue adaptada a las cofradías; aunque entre los zoques de Chiapas no fue precisamente un término manejado, guarda asociación con dicho sistema. Inclusive, los frailes tradujeron la palabra *calpul* o *calpulli* como barrio; pero Dolores Aramoni (2009) señala que en los estudios más recientes se ha demostrado que el *calpulli* tiende más a una iglesia del barrio o

parroquia, que como conceptualmente se ha manejado, por eso dice cada barrio contara con una cofradía donde se pudieran mantener las antiguas celebraciones.

Generalmente, se considera *al calpulli* equivalente al barrio colonial. Aunque al parecer así sucedió en muchos lugares, estudios recientes muestran que nuestro conocimiento acerca de las unidades o conjuntos habitacionales de las grandes ciudades prehispánicas es todavía muy incipiente y requiere de mayor atención (Aramoni; 2009: 240).

Con esa misma idea, las cofradías se transformaron en ermitas, las cuales se dividieron en públicas y privadas. Aunque la relación que tenían era constante, las privadas tienen que ver más con un patrimonio familiar, pues son asociaciones de parentesco y vecindad que unifican el culto al corporizar el control de las imágenes, pero son heredadas al mismo linaje.

Sin embargo, “la ermita no deja de ser, en su explicación funcional, el lugar donde se sitúan el faccionalismo y la lucha por los recursos primordiales mediados por la “envidia”, situación contrarrestada por las actividades rituales relacionadas con las propias ermitas” (Lisbona; 2004:108-109).

Todas estas manifestaciones formaron parte de la estructura social, política, económica y cultural de los zoques durante toda la dominación europea. Las transformaciones de las mismas se han dado a lo largo de los siglos posteriores, sin embargo, quedan rastros de dichas estructuras que juegan un papel importante en las sociedades actuales.

En cuanto a la cultura, en los trabajos recientes, especialmente del área zoque, han puesto en escena el cuestionamiento sobre la etnicidad de este grupo social. La mayoría de los trabajos se han referido a los rituales y fiestas tradicionales. Han señalado que la identidad y la cultura se resumen a tales conceptos, principalmente porque los subsidios económicos que el Estado ha realizado a través de proyectos estatales, han contribuido a cambiar el interés por mantener vivas algunas de las manifestaciones culturales.

En la actualidad no se puede negar que los subsidios gubernamentales tengan alguna incidencia en las manifestaciones culturales de los pueblos zoques, sin embargo, el descuido de las mismas por parte de las autoridades es palpable cuando se visitan las comunidades. Por lo tanto, surge la necesidad de replantear los nuevos estudios culturales con una mirada más cercana a los pueblos indígenas.

## 2.4 La *polis*

En cuanto al sistema político contemporáneo de los zoques poco se sabe de ellos; no se ha escrito o su participación se resume a la adaptación al sistema político estatal o federal de la nación.

El antropólogo Miguel Lisbona (2006:260) en su trabajo *Los olvidados del neozapatismo: los zoques chiapanecos*, afirma que “contadas son las ocasiones en que los hablantes del idioma zoque han sido tomados en cuenta como parte de las transformaciones sociales y conflictos generados por éstas en la historia de Chiapas”.

De no ser por las agrupaciones que surgieron con algunas organizaciones sociales como la CIOAC después del movimiento zapatista, los zoques pocas veces han estado en escena en los movimientos políticos de Chiapas; tanto así, dice Lisbona (2006:261), que ni siquiera en el Congreso Indígena, realizado por la diócesis de San Cristóbal de Las Casas, en 1974, los tomaron en cuenta.

Una de las razones, comenta el antropólogo, se debe al peso de la población mayense cercana a las organizaciones sociales y movimientos políticos, a diferencia de los zoques que se encuentran lejanos a eso. Sin embargo, no se justifica que no sean tomados en cuenta como los demás grupos étnicos de Chiapas.

El análisis de Lisbona (2004) demuestra que, a 10 años del movimiento zapatista, que puso a Chiapas en la lente de México y otras naciones, nuevamente los zoques no figuraron, no fueron tomados en cuenta como grupo indígena, estuvieron invisibilizados.

En esa coyuntura los hablantes de zoque chiapanecos, cada vez un porcentaje menor de la población total de Chiapas, han sido los olvidados del neozapatismo. Olvidados porque en muy pocas ocasiones aparecieron mencionados en comunicados signados por el subcomandante Marcos o por la comandancia del movimiento armado; olvidados porque no forman parte del mundo maya –al menos lingüísticamente no pertenecen a dicho tronco– que parece ser el elemento aglutinador de un movimiento indígena panregional; olvidados porque su ubicación geográfica y la manera en la que han interactuado con las instituciones estatales no les ha facilitado la relación con proyectos de carácter político, proyectos que se enlazan con las propuestas en torno a los indígenas, o con ellos a la cabeza, surgieron en Chiapas desde los años setenta del siglo pasado (Lisbona; 2004:261).

Gran parte del territorio zoque ha sido ocupado por otros grupos indígenas, principalmente tzotziles, y cada vez hay menos hablantes de zoque; sin embargo, no es una razón, para que, en su agonía, como lo dice Lisbona, sean totalmente invisibilizados de los grupos indígenas de Chiapas. Por eso, los trabajos aquí mencionados permiten contextualizar a los zoques desde distintas esferas y obtener un panorama general de su existencia como grupo indígena actual de Chiapas.

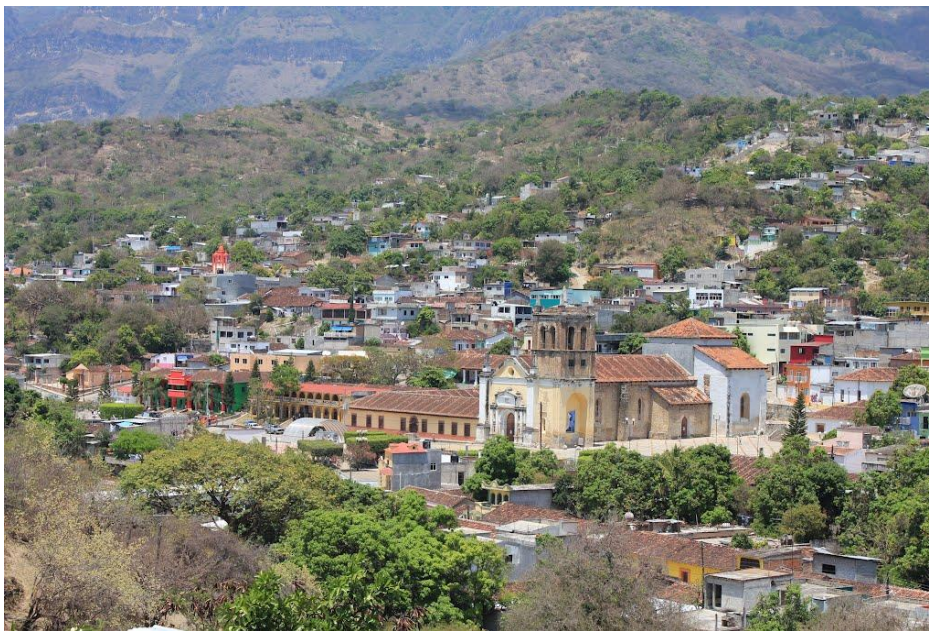
## Capítulo III. El ayer y hoy de Copainalá

Este capítulo tiene el objetivo de brindar una narración descriptiva del municipio de Copainalá para ofrecer un panorama general que parte del contexto geográfico hasta el cultural.

### 3.1 Ubicación

Copainalá se localiza en el estado de Chiapas al sureste de México. Tiene una extensión territorial de 330.4 km<sup>2</sup>. Limita al Norte con Ocoatepec, al Este con Coapilla y Chicoasén, al Sur con San Fernando y Berriozábal y al Oeste con Tecpatán. Sus coordenadas geográficas son de 17° 06" N y 93° 17" W. Gran parte de su territorio es accidentado, según su orografía, el 70 por ciento está constituido por zonas accidentadas y el resto por zonas planas.

**Foto1. Vista panorámica del pueblo de Copainalá**



Fuente: CDI. Chiapas. 2015

Copainalá forma parte de los 8 municipios que integran la región de Mezcalapa; entre los que destacan Chicoasén, Coapilla, Francisco León, Ocoatepec, Osumacinta, San Fernando y Tecpatán. La mayoría de estos municipios nacieron entre las aguas del río Grijalva o Mezcalapa, de ahí el nombre de la región. Está rodeado de ríos como Zacalapa, Opac y Agua fría y arroyos:



Noepac, Chilpancingo, arroyo San Nicolás, Noshipac, Jamambac, Cuyapiac y Cuñajen. Estos cuerpos de agua y otros más de la región de Mezcalapa formaron los generadores de energía eléctrica más importantes de Chiapas como las presas Malpaso (Nezahualcóyotl), Ing. Manuel Moreno Torres (Chicoasén), Belisario Domínguez (la Angostura) y Ángel Albino Corzo (Peñitas). La principal elevación de Copainalá se encuentra en el cerro Tres Picos, de donde se desprende la cascada de agua de Zacapala, en la comunidad de Miguel Hidalgo, y sus torrentes de agua se mezclan entre los ríos de aguas termales de la comunidad de Campeche.

### 3.2 Demografía

El crecimiento poblacional de Copainalá durante los siglos XIX y parte del XX fue paulatino, debido a los movimientos revolucionarios y las constantes epidemias tanto de enfermedades estomacales como la viruela que arrasaron con familias enteras. En la época colonial las grandes bajas demográficas se dieron principalmente por las ya citadas epidemias, la explotación laboral y el alto pago tributario. Durante gran parte del siglo XIX, la población total del municipio no rebasó los 5 mil 500 habitantes. Sin embargo, de todos los municipios zoques históricamente conocidos, Copainalá registró el mayor número de población, porque los demás municipios presentaron bajas hasta tres o cuatro veces mayores. (Martínez; 2013: 50-54).

**Gráfica 4. Población urbana de los municipios zoques de Chiapas**

Municipio	Población de		Tasa de crecimiento anual
	1880	1930	
Copainalá	2 620	4 694	1.24 %
Tecpatán	1 493	2 515	1.05%
Francisco León (Magdalenas)	649	2 034	2.31%
Coapilla	438	1 170	1.98%
Ocotepec	389	1 456	2.67%
Osumacinta	361	878	1.79%
Tapilula	334	1 711	3.32%
Chicoasén	320	759	1.24%
Tapalapa	233	826	2.56%
Pantepec	198	2 125	4.86%
Ixhuatan	166	1 241	4.11%

Fuente: Juan Pedro Viqueira; citado por Martínez (2013:51).

Es notable que conforme controlaron las enfermedades y aumentaron las migraciones, la situación demográfica cambió. En la actualidad, la población total del municipio, según el Censo de Población y Vivienda del 2010, es de 21 mil 050 habitantes, que representan 2.07% de la población regional y 0.49% de la estatal. De los cuales, 1,631 son hablantes de lengua indígena de 5 años y más; representa el 7.7% del total de la población total del municipio, donde solamente el 11.53% son hablantes de la lengua zoque; es decir, un aproximado de 200 personas.

La población total del municipio se distribuye de la siguiente manera: 30.43% vive en la cabecera municipal, llamada Copainalá, mientras que el 69.57% restante reside en 114 localidades menores de 2,500 habitantes, que representan 99.13 % del total de las localidades que conforman el municipio.

### 3.3 Las rutas y los antiguos caminos

En otro tiempo, Copainalá, la cabecera municipal, estuvo llena de casas con paredes de adobe, calles de tierra y empedrados, pero hoy resaltan las calles y las casas hechas de concreto, así como una carretera de asfalto. Sin embargo, asoman a la vista algunos tejados ceñidos entre las casas de concreto. Ahí lucen la mayoría en el olvido.

En lo alto del pueblo aún se distinguen algunos caminos que históricamente llamaron atajos o veredas. Estos vestigios nos hacen acudir a la historia. Fernando Castañón Gamboa (2009: 15-16) infiere que las culturas prehispánicas, por diversas razones, no fueron grandes constructoras de caminos. La más sobresaliente se debe a “las constantes amenazas de guerra en que los indígenas vivían y prefirieron edificar ciudades en lugares inaccesibles, de preferencia a orillas de los grandes ríos, en los islotes o en las cúspides de las montañas, para facilitar su defensa”. Otra razón obedece al desconocimiento de la rueda y animales de tracción, por lo que no necesitaban caminos anchos y de cómodos recorridos, al contrario, caminos cortos que aligeraran el viaje. Dichos rastros todavía se dejan ver en Copainalá.

Por esas mismas rutas entraron los conquistadores y colonizadores de los pueblos actualmente chiapanecos, de los que Copainalá también formó parte. No obstante, estas rutas significaron desde tiempos lejanos conexiones para el comercio, la guerra y la socialización entre los habitantes de asentamientos pequeños y lejanos hasta las grandes civilizaciones mesoamericanas.

Lo que perseguían los antiguos, dice Gamboa, era acortar los tiempos de viaje, por eso, aunque las rutas ya mencionadas eran las más conocidas había sinnúmero de caminos más cortos que llegaban al mismo destino. Una de esas rutas, por ejemplo, era la que conducía a Tabasco y Campeche; partían de Ocozocoautla a Quechula, para continuar en canoas por las aguas de Mezcalapa (Castañón: 2009: 17).

A mediados del siglo XX, más de 400 años después de la conquista, Castañón Gamboa (2009) registró las tres grandes rutas que conectaban a Chiapas con el resto de la humanidad, que actualmente se siguen utilizando.

Al cabo de cuatrocientos años las tres grandes rutas chiapanecas descritas, esto es, la del norte entre Teapa y Ciudad Real, la del centro entre Oaxaca y Guatemala, y la del sur por toda la costa, se han convertido en la actualidad, la primera en la carretera Ixtapa-Pichucalco que aún no termina, la segunda en la carretera Cristóbal Colón, y la tercera en el Ferrocarril Panamericano. La preocupación de los chiapanecos es ahora comunicar a los pueblos con ellas (Castañón: 2009:18).

La construcción de las principales carreteras fue concluida y actualmente se puede afirmar que la infraestructura carretera de Chiapas tiene una buena cobertura territorial tanto privada como pública, pero requiere de mucho mantenimiento y es susceptible de mejoras en cuanto a la calidad de la superficie. La construcción de las vías ferroviarias también fue concluida, pero en la actualidad sólo sirven para transporte de carga y son propiedad de la federación.

La infraestructura aérea estuvo compuesta por cuatro aeropuertos con servicio público, ubicados en la capital Tuxtla Gutiérrez, San Cristóbal de Las Casas, Tapachula y Palenque. Actualmente, el de San Cristóbal desapareció y los dos últimos de carácter internacional mantienen limitada capacidad de operación. En la capital chiapaneca se construyó un nuevo aeropuerto internacional, Ángel Albino Corzo y el antiguo pasó a manos de la federación. En términos generales las condiciones de infraestructura siguen siendo deficientes, comparándolas con las de otros estados del país. Además, existen poblaciones lejanas a la cabecera municipal con similares problemas de comunicación desde hace más de 500 años.

Actualmente Copainalá cuenta con 129 comunidades rurales y solamente la cabecera municipal se podría decir que se encuentra urbanizada porque cuenta con las principales vías de comunicación; pero la gran mayoría de las localidades aún son de difícil acceso, con carreteras de terracería y en condiciones deplorables. Entre ellas destacan, por tener mayor

comunicación con la cabecera municipal, las comunidades de Zacalapa, Miguel Hidalgo, Benito Juárez, Guadalupe, Iturbide, Ignacio Zaragoza, Morelos, General Sabino, entre otras.

**Mapa 1. Principales comunidades rurales de Copainalá, Chiapa**



Fuente: Martínez (2013: 37)

### 3.4 La vivienda de ayer y hoy

La traza antigua de los caminos y poblados son parte fundamental de la historia de cada asentamiento humano. Hoy se pueden divisar, desde lo alto de Copainalá, rastros del antiguo diseño urbano y retazos de diferentes épocas, como los tejados de las antiguas viviendas de adobe, el templo de San Miguel, la iglesia de San Vicente Ferrer (foto 2), así como el ex convento de Santo Domingo, el edificio de la presidencia municipal y los seis barrios que compusieron el viejo poblado.

También existen rastros de la vivienda tradicional que durante el siglo XIX se fue consolidando. Estas viviendas eran de arquitectura sencilla, con techo de teja y paredes de adobe o bajareque, sin mayores adaptaciones.

Oscar Martínez (2013:92) dice que después de 1880, el caserío del centro urbano de Copainalá se reorganizó de acuerdo con el trazo cuadrangular. Es decir, se adecuaron con mayor organización al diseño asignado en los tiempos de la colonia. Sobre todo, porque pudieron

disponer de una propiedad privada; por lo tanto, los trazos fueron disposiciones municipales que normaron la construcción de las viviendas.

Ahora existe una diversidad de viviendas con formas y texturas de varias épocas, construidas, casi la mayoría, con materiales industrializados, con techos de concreto, paredes de ladrillos o bloques industriales, recubiertas de pasta fina. Resaltan, por la cantidad, las viviendas de una sola planta, con techo de lámina de zinc. En los cinturones del poblado sobresalen casas de madera con techos de lámina, de cartón u otros materiales como plásticos o estructuras de material reciclado.

Foto 2. Viviendas de Copainalá



Fuente: Archivo 2015

### 3.5 El río Grande, el sistema de agua potable y drenaje

Dentro de la complejidad arquitectónica de Copainalá cruza el río Grande. Actualmente la contaminación del afluente despide una mezcla de malos olores. ¡Pobre río Grande!, menciona la gente cada vez que se acerca a la orilla a tirar desperdicios. Se lamentan por la contaminación del río, pero siguen tirando basura. Cuando se les menciona la existencia del río, recuerdan la historia de sus abuelos cuando hablaban de un caudal claro donde acudían a lavar y a bañarse.

El sistema del servicio de drenaje y agua entubada ha sido la carencia de todos los siglos pasados y venideros. Carencia en todos los sentidos, desde la planeación hasta el abastecimiento. Dice Martínez (2013) que fue hasta la década de 1960 cuando la cabecera municipal se abasteció de agua a través de pilas públicas.

Desde el siglo XIX, el jefe departamental de Mezcalapa realizó mejoras a la conducción de agua potable de Copainalá. El cabildo municipal destinaba a un regidor especialmente para vigilar el aprovechamiento del agua y su mantenimiento. Esta fuente pública fue construida en el centro urbano, pues en las riberas la forma de obtener agua se realizaba a través de las zanjas construidas para el riego comunitario (Martínez; 2013: 95).

Actualmente, el sistema de servicio de agua entubada en la cabecera municipal funciona de manera regular porque en la época de la primavera es muy escasa. En las comunidades más lejanas, la carencia es inminente.

Con respecto al drenaje, desde 1887 hasta 1938, los habitantes de la cabecera municipal construyeron un sistema arcaico, el cual consistió en la construcción de las zanjas donde recolectaban el agua de lluvia y la trasladaban en los barrancos, los cuales permitían el deslizamiento de desechos hacía la parte más baja del poblado.

Debido a la topografía del centro urbano existían más de cinco barrancos, los cuales permitían el deslizamiento de inundaciones hacia la parte más baja del poblado. Las zanjas constituían una forma tradicional para deshacerse de los desechos. Permanecieron como viejos sistemas tradicionales de desagüe de 1887 hasta 1938 (Martínez; 2013: 95-96).

En la actualidad, el drenaje desemboca en el río Grande de Copainalá, por lo que se encuentra bastante contaminado. Los esfuerzos para mejorar el saneamiento y la insalubridad tanto del agua como del drenaje regularmente han sido escasos, el problema persiste, agudizado por la contaminación del río.

### 3.6 Los barrios de Copainalá

Cada rincón del pueblo está diseñado para una actividad, cada barrio tiene su propia ermita, su propio santo y su propia fiesta. Casi en cualquier mes del año se puede observar esa relación barrio, santo y fiesta. Una tarde, caminando sobre las calles de Copainalá, me paré bajo una ceiba gigante y miré a un hombre quemando las hojas que arrastraba el viento. Al mismo tiempo aprecié la calma del pueblo, vi a lo lejos las siluetas caminantes que se dibujan sobre las paredes de las casas y el piso de concreto cuando va cuesta arriba, estaba entrando la noche. A

mis espaldas estaba una capilla, abandonada y vieja, es la capilla del barrio San Francisco, ubicada por la carretera del barrio del mismo nombre, en dirección a la carretera que lleva a Tecpatán.

Ese día, las calles del barrio lucían limpias, casi como el resto del pueblo. Algunos patios estaban llenos de plantas, otros habían sido remplazados por cocheras. En el camino encontré a gente del campo que aún regresaba del trabajo, en algunas calles los niños jugaban; conforme entró la noche, el movimiento del pueblo se fue diluyendo, la gente se preparaba para descansar. La mayoría de las calles de Copainalá son anchas, por lo menos casi toda la parte central del pueblo está pavimentada; algunas calles largas se abren para unir a los barrios más lejanos.

### Foto 3. Vivienda del barrio San Francisco, Copainalá



Fuente: Archivo 2015

La capilla de Santa Ana, ubicada en el barrio del mismo nombre, se encuentra casi en el centro del pueblo. Este espacio es el de mayor actividad en comparación con los demás barrios, ahí se encuentra la mayor parte de los centros comerciales y educativos; como el mercado San Vicente Ferrer, el Auditorio Municipal, la Secretaría de Educación y una diversidad de tiendas de todo tipo.

Los barrios de Copainalá tienen diversas representaciones. Sirven como sistema de organización, como subdivisiones urbanas, puntos comerciales; sin embargo, la importancia de

los barrios se encuentra en el papel que juegan dentro de la organización social, política y religiosa; similar a los elementos de las sociedades mesoamericanas.

Según los registros históricos existen diversas conceptualizaciones para definir a un barrio. Para los historiadores de las urbes, en tiempos coloniales, los barrios fueron subdivisiones de la urbe para los que no eran indios; y para los indios son casos particulares dentro de esta definición general que hace referencia a la población, ocupación y distribución del espacio, economía y política urbana. En cambio, para los etnohistoriadores, la función jurisdiccional de los barrios es más relevante que el aspecto territorial porque fungía como una división de gobierno. Castro (2010: 107) señala que:

Los barrios, en este sentido, constituían entidades corporativas que tenían sus propios oficiales de república, y en ocasiones casas de comunidad, hospitales y cofradías. También gozaban a veces de tierras, solares, aguas, bosques, pastizales y otros bienes. Podían ser asimismo el asiento de una parroquia, o por lo menos una “visita” con su propia ermita o iglesia, donde cada tanto acudía el párroco o su vicario para administrar los sacramentos.

Sin embargo, esta conceptualización de barrio no sólo fue una cuestión europea. En las épocas prehispánicas, los barrios no eran simplemente espacios físicos, también eran espacios sagrados que existían por voluntad de la deidad tutelar. Felipe Castro Gutiérrez (2010: 107-108) especifica que los barrios del centro de la Ciudad de México, que actualmente tienen nombres de santos, en épocas prehispánicas eran espacios sagrados que tenían que ver también con la deidad, el parentesco, por ende, con la propiedad de la tierra. En la época colonial sólo cambiaron de nombre y en la actualidad algunos aún permanecen.

Los antiguos indígenas mexicanos llamaban a los barrios “*calpulli o chincancalli*, que es todo uno, quiere decir barrio de gente conocida o linaje antiguo, que tiene de muy antiguo sus tierras y términos conocidos, que son de aquella cepa, barrio o linaje, y las tales tierras llaman *calpulli*, que quieren decir tierras de aquel barrio o linaje” (De Zurita; 1999: 335).

Por lo tanto, barrio y *calpulli* tienen que ver con el espacio sagrado de relaciones entre parentesco, propiedad de la tierra y las deidades tutelares que se traducen en linajes de caciques, mapas de propiedades y tradiciones históricas. Es claro que los barrios pasaron en el transcurrir del tiempo por cambios notables y notorios, sin embargo, en la actualidad, en los 6 barrios más antiguos de Copainalá siguen presentes algunas de estas características. Por ejemplo, la traza de los barrios con su respectiva iglesia, santo y fiesta, los linajes reconocidos que también tienen



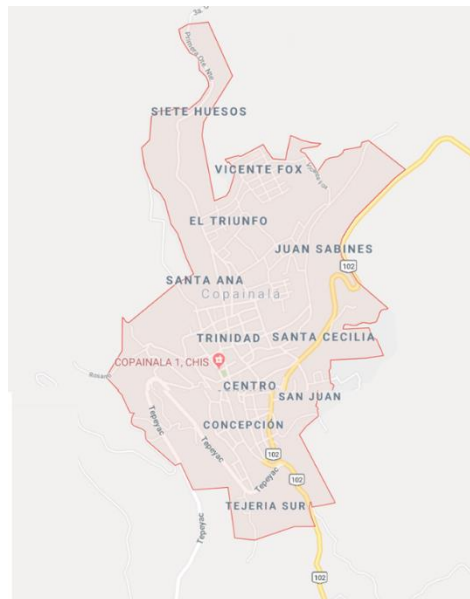
que ver con la propiedad de la tierra, porque la mayoría de las viviendas han sido heredadas por sus antepasados.

Esto hizo recordar el relato del profesor Luciano Vázquez Pérez (2013), un personaje muy importante del pueblo, quien describe su antiguo pueblo y menciona que éste se componía de 6 barrios, con su respectivo santo y fiesta: Barrio de San Vicente Ferrer (centro, actualmente), San Miguel Arcángel, San Juan Evangelista, Santísima Trinidad, Santa Ana y Concepción. Estos barrios se enraizaron en el centro de la ciudad y se convirtieron en lugares donde se realizan las actividades más importantes del pueblo.

### 3.7 El corazón de Copainalá

El tiempo ha hecho su trabajo, la transformación en la que los seres humanos vivimos no tiene excepciones, cientos de generaciones humanas han pasado y cada una ha dejado su rastro. El actual Copainalá creció y ahora cuenta con más de 16 barrios, entre ellos destacan además de los ya mencionados: San Fabián, San Francisco, Santa Cecilia, San Marcos, Siete Huesos, colonia El Triunfo, El Edén, La Dos mil, Juan Sabines, La Guadalupana, 5 de mayo.

**Mapa 2. Barrios de Copainalá**



Fuente: INEGI (2018)

Desde el centro del poblado sobresalen los filos de las montañas suavemente azuladas. Entre los cerros copados brotan los cultivos de maíz, los escasos árboles de cacahua, cunduj,

pino, candox, mango, nanche, roble, caoba, amate, cedro y hule. La escarpada cerril muestra trazos de tierra desnuda, esculpida por la mano humana, se asoman mirando al sol redondo, iluminados por un color cobrizo, reflejando lo más íntimo de su desnudez. Entre las calles empinadas lucen las ceibas y árboles de mango. Recónditas junto a los casales se enraízan celosas las arboledas de flor de mayo, la flor emblemática del poblado, el ciprés, los girasoles, geranios, mañanitas, buganvilias, enredaderas y una variedad de flores y helechos nativos.

El centro de la ciudad, el corazón de Copainalá es un sitio compartido, el espacio común para negociar, es un área social y cultural, el punto de encuentro. La mayor parte de las actividades cotidianas y públicas se realizan en el corazón del pueblo, llamado barrio San Miguel Arcángel o Centro. Ahí se ubica el parque central (foto 4), la presidencia municipal, las iglesias de San Miguel Arcángel, el templo de San Vicente Ferrer, el convento de Santo Domingo, el edificio parroquial, la plaza de los danzantes, el foro cultural, la casa de la cultura y el museo comunitario. Todo este conjunto arquitectónico está amalgamado de un pasado que parte desde antes de la conquista hasta la actualidad.

**Foto 4. Parque central de Copainalá**



Fuente: archivo 2015

En el parque central existen espacios destinados o adaptados para dar paso a las pláticas entre jóvenes, ancianos y adultos; a los juegos de los niños, a los besos de los enamorados, al vendedor de helados, a la tamalera, a la “pozolera”, al transportista, a los viajeros, a curiosos, al

vendedor de diferentes artículos domésticos, a los borrachos y a los perros. En ese lugar casi todos caben en el mismo momento.

La rica variedad de imágenes invita a explorar la libertad del mundo de lo imaginario. Las escenas de mujeres vestidas con el traje local, los huaraches de los ancianos, las filadas de cabezas con sombreros, las risas, los murmullos, las viejas camionetas, los comensales, la mamá, el papá y los hijos. Ahí las imágenes se mueren y vuelven a vivir para lo cotidiano, para una realidad, para el momento efímero.

El parque central es el lugar de mayor concentración de personas, principalmente porque ahí arriba la mayoría del transporte público que operan en ese lugar. Sin embargo, también es un área de recreación, es muy común encontrar señores de avanzada edad y personas de las colonias cercanas a Copainalá disfrutando de una buena charla o de cualquier golosina. La mayoría de estos señores portan sombreros y guaraches de cuero, usan camisas y regularmente pantalones de tela de algodón. Se reúnen entre 4 y 5 señores y sostienen pláticas hasta de dos o tres horas. Algunos ocupan ese tiempo para esperar a sus familiares que se encuentran haciendo compras o vendiendo algún producto, normalmente este escenario se da por la mañana, porque por la tarde cambia completamente.

Durante el periodo colonial, el parque fue fundamental para el desarrollo de las relaciones humanas, pero en 1903 se convirtió en sede del suministro de agua para la población. “Con la instalación de la fuente de agua para consumo humano, la importancia del parque aumentó notoriamente hasta ser fundamental en la vida urbana” (Martínez; 2013: 90). Según datos históricos, Copainalá sólo ha tenido un parque, el cual ha sufrido múltiples modificaciones. Después del movimiento revolucionario este importante espacio quedó en ruinas, luego fue reconstruido, y en la actualidad han conservado esa estructura.

### 3.8 El latido del Corazón, el templo dominico del Siglo XVI

Dos momentos, dos escenarios diferentes se matizan en el centro del poblado, el movimiento acelerado de la mañana y la timidez de la noche. A las 6:30 de la tarde, las campanas empezaron a sonar, un claro repicar convocó a los fieles al santuario para a su Dios adorar. Media hora después se escuchó un canto sonoro que resonaba hasta el atrio de la plaza central. El canto provenía del componente arquitectónico del siglo XVI. Los brazos salientes del templo

de San Miguel Arcángel (foto 5), en forma de cruz latina, tiene una sola nave de forma rectangular, con capillas y un presbiterio a los costados.

La torre campanario, impresionante por su altura y diseño, se encuentra incrustada al costado de la fachada principal, con portada renacentista que semeja un arco triunfal romano; y la torre de reminiscencia mudéjar, con escalera de caracol adosada que, esbelta y cilíndrica, disminuye de tamaño a medida que asciende. Al costado norte del templo se levantan las edificaciones del ex convento, compuesto por sencillos corredores dispuestos alrededor del patio central; al flanco sur se extiende una pequeña explanada.

Igual que otros templos importantes de la zona zoque, como el de Tecpatán y Chapultenango, el templo San Miguel Arcángel también tiene una asombrosa dimensión arquitectónica, y uno se pregunta cómo es que alcanzaron estos centros religiosos tales extensiones. Las respuestas son diversas, pero casi todas apuntan al trabajo evangelizador de los frailes dominicos como estrategia de colonización del Nuevo Mundo y al comercio que se dio en esa misma época, debido a las condiciones geográficas que permitieron mantener las vías de comunicación con otros territorios.

Aunque han transcurrido cinco siglos, la sombra de los antiguos dominicos y naturales perduran en este edificio; cada detalle con el que fue construido se asoma plasmado entre sus paredes, muros, arcos, fachadas y escalones. El templo se alza sobre un valle en el centro del poblado, desde lejos sobresale pintoresca, con su silueta en forma de cruz, sus tejados a dos aguas, su torre, cubierta con una bóveda nervada y rematada con cinco pináculos, ejemplo del estilo mudéjar desarrollado por los dominicos en Chiapas.

De cerca se puede disfrutar su frescura. Su ambiente despejado de portales, corredores, aleros, ventanas, barandales y sus grandes murallas. En el interior, el complejo arquitectónico se presenta, por momentos, solitario, gritando su sólida y a la vez desconocida historia. Da la sensación de entrar a un lugar detenido en el tiempo, donde brotan descontroladas aventuras. Sus engrosados pilares de piedra y cantera, su techo de madera y teja de barro fueron restaurados desde en el 2001, hoy luce otra vez imponente, fuerte para sostener el peso de los años.

Durante el día, claros y oscuros iluminan el interior de las naves, los rayos del sol se escapan por las ventanas y se estrellan en las paredes y el altar; entre esa nebulosa se asoman los bultos de madera, imágenes de santos con rostros adoloridos, tristes y enojados. Desde el presbiterio del templo se ven multiplicarse las filadas de bancas de madera, se encuentran

alargadas dispuestas a recibir entre 5 o 6 creyentes. A contra luz irradia el arco de la boca del templo, con una puerta grande de madera, que se abre a dos hojas. Huele a libros antiguos, a institución, a control, a devoción, pero también huele a restos de flores, a madera añejada, a incienso, a silencio sepulcral. Huele hasta el repicar de la campana que anuncia la misa, huele a reunión de vecinos, ceremonias y comunión.

**Foto 5. Templo dominico del siglo XVI, Copainalá.**



Fuente: Archivo 2015.

Los pasillos de ex convento se abren, las puertas y ventanas crujen. Cada puerta da a un cuarto, cada cuarto es enteramente independiente del otro, amplios y oscuros. Los arcos de los corredores del ex convento adornan al atrio, que se abre de forma rectangular, siguiendo el perímetro tanto del templo como del ex convento. En la línea perimetral, se asoman los restos de un huerto, algunas plantas de ornato, rosas y flores de campo. En otro tiempo, el sitio fue la base de reproducción alimenticia de los que habitaban en el ex convento, según dicen los habitantes del pueblo.

La arquitectura colonial de Chiapas regularmente se les atribuía solamente a los dominicos. Actualmente hay investigadores, como Pulido (1990), Boils (1992), López Bravo (2009), quienes aseguran que la mayor parte de las construcciones fueron hechas por manos indígenas, edificaciones donde los frailes dejaron casi toda la responsabilidad a los naturales. “De ahí deriva casi siempre la ostensible espontaneidad expresiva que presentan, así como su libre – hasta cierto punto- manejo de lenguaje formal. Producto de una sensibilidad indomestiza son resultado de un decidido esfuerzo comunitario” (Boils; 1992: 97).

Esta mezcla de conocimientos es parte de la identidad de las nuevas poblaciones que se dieron durante la colonia y que hasta nuestros días perduran no sólo como historia sino como parte de la vida cotidiana, principalmente porque siguen siendo el escenario de manifestaciones culturales y sociales que fijan la identidad de los pueblos chiapanecos y en este caso de Copainalá. “De esta forma la arquitectura barroca, con sus rasgos locales, se configura como elemento de herencia histórica y clave de autorreconocimiento cultural para un amplio número de chiapanecos” (Boils; 1992: 98).

Este proceso de identidad comenzó con la evangelización en Chiapas. López Bravo (2009) narra que el obispo elegido para iniciar la evangelización en Chiapas fue un fraile de la orden militar de Santiago, nombrado el 15 de enero de 1541, pero muerto antes de llegar al territorio. Tres años después nombran al fray de la orden dominica, Bartolomé de Las Casas (López; 2009). Dentro del territorio civil conocido como alcaldía mayor de Chiapa, los dominicos se dieron a la tarea de construir una serie de templos y vicarías que poco a poco alcanzaron la categoría de prioratos, controlando un espacio territorial con fuertes ingresos económicos, lo que quedó plasmado en la envergadura de sus construcciones.

Con la llegada de los dominicos no sólo empieza la evangelización de los nativos chiapanecos, sino la edificación de estos monumentos históricos religiosos, “de esta forma se establecen en territorio chiapaneco los centros religiosos del siglo XVI, tomando como base la división política y lingüística prehispánica, se designan seis doctrinas con su convento correspondiente cada una de ellas, así como sus visitas: San Cristóbal y Chiapa en 1545, Copanaguastla en 1559, Tecpatán en 1559, Chapultenango y Comitán en 1596” (López; 2009).

Los dominicos y naturales mezclaron sus conocimientos no sólo sobre técnicas de construcción, sino culturales y espirituales, para trazar, dibujar y finalmente sembrar las paredes de los monumentos religiosos, las cuales las llenaron de una rica ornamentación. El convento de Tecpatán fue la casa de la máxima autoridad dominica, junto con las del convento de Chiapa y San Cristóbal de las Casas. El templo y ex convento de Copainalá pertenecieron al curato de Tecpatán.

Trinidad Pulido (1990) interpreta que “en la actualidad, las costumbres, tradiciones y monumentos arquitectónicos que aún existen reflejan la gran transformación cultural, política y social que sufrió la provincia de Chiapas durante tres siglos de dominación española”. La máxima

época de producción arquitectónica en Chiapas se dio en la segunda mitad del siglo XVI, se consolidó hasta el siglo XVII y parte del XVIII.

### 3.9 El comercio

A pesar de las fuertes epidemias que azotaron a los indígenas de Chiapa en diversos periodos de la época colonial, cuando pueblos enteros desaparecieron por hambrunas y enfermedades, las riquezas materiales para los españoles, a causa de la explotación de recursos naturales e indígenas, fueron bastante fructíferas.

Viqueira (1997b:36) afirma que, pese a que las riquezas de Chiapa no eran tan radiantes para la Nueva España durante el siglo XVII, existieron interesantes intercambios comerciales, principalmente por parte de los indígenas zoques, quienes recolectaban grana silvestre y fabricaban mantas, que eran exportadas a la Península. Así como de otros pueblos, por ejemplo, en Simojovel cultivaban tabaco; en Huitiupán zarzaparrilla; en Tuxtla hacían cera, la sal y el plomo en San Bartolomé de los Llanos.

La lucha por el control de las riquezas hizo también que entre los años de 1670 y 1690 establecieran una nueva estrategia para aumentar el pago del tributo que los indios pagaban a la Corona Española e inventaron los famosos “remates”. Viqueira (1995:118) explica que para ejecutar este tipo de fraude necesitaban la confabulación de todas las autoridades: eclesiásticas, alcaldías, hospitales y familias acomodadas. Sin embargo, los abusos que cometieron por el uso excesivo de este sistema de pago, provocaron que el control de los remates pasara de manos de los comerciantes locales a manos de las autoridades civiles.

En consecuencia, la alcaldía mayor de Chiapa sufrió una nueva geografía tributaria. Las ciudades de españoles se abastecían de los tributos pagados en especie por los indígenas de los pueblos más cercanos a Ciudad Real –San Cristóbal de Las Casas. Otros pueblos pagaban tributo conforme a la producción, es decir si daban o no las cosechas; mientras que los indígenas más apartados, como los del curato de Tecpatán, a donde también pertenecía Copainalá, pagaban siempre con dinero y eran obligados a trabajar durante tres meses en las plantaciones de cacao y vainilla de Tabasco. Esta situación indujo que los indígenas emigraran a otros pueblos a trabajar para que pudieran pagar los tributos exigidos por la Ciudad Real.

A pesar de que han pasado casi cinco siglos y Chiapas ha sufrido diversidad de transformaciones sigue arrastrando el trágico pasado de ser un estado relativamente lejano del

centro de México y olvidado en casi todos los aspectos. Copainalá es sólo un ejemplo al estar declarado con alto nivel de marginación, y entre sus carencias, la más fuerte, es la falta de empleos, por eso cada vez son mayores las migraciones.

A pesar de que Tecpatán fue el municipio con mayor movilidad económica, actualmente Copainalá presenta mayor “desarrollo” económico, pues cuenta con un banco, casas de empeños y comercios de todo tipo, donde la mayoría de los habitantes de riberas o colonias de los municipios vecinos llegan a abastecerse o a realizar intercambios comerciales.

### 3.10. El intercambio

Un bello amanecer de un día martes me sorprendió. Esa mañana vi a decenas de seres humanos que se volcaron a las calles de aquel paisaje artificial. Unos, imaginé, salen a trabajar, otros a estudiar, unos cuantos a divertirse, otros tantos no saben a qué salen y unos pocos salen para nunca volver.

El día comenzó temprano, desde antes que saliera el sol se escucharon estridencias producidos por el transporte público. Ese día era víspera de Semana Santa. Al mercado de San Vicente Ferrer, único centro comercial, arribaron los comerciantes venidos de otros lugares, principalmente de Ocoatepec y Malpaso, y ofertaban pescados de toda clase.

La construcción del mercado es sencilla, consta de una galera grande, del tamaño de media manzana. En el interior de la galera construyeron pequeñas estructuras de concreto que sirven para exhibir los productos en venta. Regularmente esos puestos son ocupados por vendedores de cualquier tipo de carne y comida de la región. La mayoría de la gente instala un puesto provisional en un área libre. Regularmente a las 6 de la mañana toda el área está llena de vendedores de frutas, verduras, legumbres, dulces, frijol, maíz, plátano. Gran parte de estos productos son cosechados en la región, sólo algunos vendedores traen frutas y verduras del centro de abastos de Tuxtla o San Cristóbal.

En 1886 se realizó la construcción de la plaza del mercado público de Copainalá. La importancia de este espacio residió en la necesidad de vender productos comestibles de toda la zona, sin embargo, su ubicación fue motivo de varias anegaciones. Las aguas residuales que se arrastraban hasta llegar al barranco situado detrás de la ruina inundaron la zona, afectando a las oficinas administrativas y al mercado. Poco después, en 1921, los cimientos de la plaza donde se instalaba el comercio se debilitaron a consecuencia de las lluvias torrenciales (Martínez; 2013:91).



En la actualidad como en los viejos tiempos, el mercado ha significado una importante fuente de empleo, no sólo para los originarios sino también para diversos comerciantes provenientes de diferentes lugares. Ahí llegan a vender desde la canastera de dulces regionales hasta el ambulante que vende candados. Es un lugar comercial y social, la mayoría de los acontecimientos pasados, presentes y futuros se aderezan entre los pasillos del mercado, así es como uno se puede enterar de que la economía está muy baja, que el mundo ya se va acabar, que el presidente no ha contratado la gente que trabajó en su campaña y que si fulana está enferma desde hace dos semanas y por eso está cerrado su puesto...

Regularmente llega gente de otros municipios a comercializar productos regionales, los de Tapalapa, Pantepec y Coapilla venden semillas, hortalizas y animales en pie. Sin embargo, doña Hortensia Hernández, de la colonia Francisco Sarabia, municipio de Copainalá, vende cerdos pequeños en pie. Es curioso ver como ella se instala en la parte trasera del mercado. En el portón del edificio sujeta con una soga 3 o 4 marranos pequeños, es una forma peculiar de exhibir sus animales. La mayoría de sus clientes, dijo, son personas que se dedican a engordar cerdos, para luego sacrificarlos y vender la carne en el mercado.

Otro vendedor curioso es el que ofertaba pejelagarto asado. Alberto Hernández, originario de Ocotepc, narró que su producto lo adquiere en los ríos de Tabasco. Comentó que 5 u 8 días antes de la Semana Santa viaja hacia las faldas de los ríos que colindan con Chiapas y Tabasco, ahí compra pejelagartos con los pescadores locales, y bajo los árboles en la orilla del río hace una fogata para asarlos. “No soy el único, es una tradición zoque, nos vamos varios paisanos, pero no regresamos juntos porque yo paso vendiendo en diferentes lugares para sacar aunque sea el pasaje, los demás se van a su casa”.

Alberto dice que gran parte de sus paisanos y la gente que va en busca de pejelagartos para celebrar la Semana Santa acampan a orillas del río. A veces hacen equipo para hacer las fogatas, sazonar y asar los pescados. Cuando han logrado la tarea de precocer, por lo menos 200 animales, deciden regresar a sus pueblos. Alberto se dirige a Ocotepc, pero en el trayecto hace dos estaciones, una en Copainalá y otra en Tecpatán para poder vender más de la tercera parte de lo que compra, y compartir el resto con sus familiares más cercanos.

Esta tradición, dice Alberto, la heredó de su padre, la cual ha pasado de generación en generación en varias familias de Ocotepc. Él aprendió de su papá. Cuando era niño lo acompañaba a comprar y vender peje-lagartos. “Lo que vendo sólo sirve para reponer mi pasaje

y mis gastos, pero podemos comer mucho peje lagarto con mi familia. Allá en Ocotepéc reparto el peje con mis hermanas, sobrinos y mis tíos, por eso lo hago cada año”.

Ese día, Alberto fue el primero en abrir su puesto, llegó muy temprano y casi a las ocho de la mañana, cuando la mayoría de los comerciantes de Copainalá abrieron sus tiendas, él se preparaba para seguir el viaje. En el parque central, cerca del mercado, las camionetas no paraban de descargar y cargar pasajeros, a esa hora algunos comerciantes estaban por terminar de vender sus productos y se disponían a comprar en las tiendas.

La actividad de Alberto remite a escrudiñar nuevamente la historia y geografía de Chiapas con respecto a Copainalá, por dos razones: la primera es que, a pesar del tiempo transcurrido, Alberto utiliza el viejo camino para llevar a cabo una acción que tiene que ver con su creencia. Dos, esa creencia está relacionada directamente con la evangelización y el comercio. Factores importantes que movieron a los conquistadores a crear las grandes construcciones religiosas para controlar el comercio de Chiapas y específicamente del territorio zoque.

Para comprender cómo se movía el comercio en la época colonial en tierras chiapanecas, específicamente en el territorio zoque, es preciso seguir la ruta de los viajeros comerciantes a través del río Grijalva. En la serranía de Todos los Santos Cuchumatán, Guatemala, nace el actual río Grijalva, alimentado por Cuchumatanes y los dos macizos montañosos de Chiapas, la Sierra Madre al sur y el Macizo Central al norte, de ahí que los viajeros seguían el cauce del Río Grande de Chiapa (ahora río Grijalva) para adentrarse en la Depresión Central, por cuyos márgenes transcurría el *Camino Real* (Viqueira; 2002).

Durante el siglo XVI, el río Grande de Chiapa no estaba conectado con el río Grijalva de Tabasco, sino que desembocaba en lo que hoy se conoce como río Seco, en el Golfo de México (Lenkersdorf; 2001: 24). En el año de 1670 desviaron la desembocadura desde la laguna de Mecoacán en Tabasco, uniéndolo al río Tacotalpan, con la finalidad de evitar la entrada de los piratas al territorio tabasqueño.

El río Grijalva sólo era navegable en la parte superior; en la inferior, los viajeros debían buscar rutas alternativas, es decir las *veredas*. Al noroeste de la Depresión Central, el terreno se eleva y el río pasa por el Cañón del Sumidero, sorteando las estribaciones occidentales del Macizo Central, y llega finalmente a las Llanuras del Golfo de México, en el actual estado de Tabasco. Siguiendo esta línea, el río pasa por las Montañas Zoques, muy cerca de Copainalá y Tecpatán,

tramo conocido como río Mezcalapa. La Depresión Central es el área geográfica limítrofe con las Montañas Zoques.

La vasta población que encontraron los españoles en el área territorial que hoy es Chiapas, despertó el instinto de control, aplicado, en muchos casos, de forma militarista. Sin embargo, las epidemias, el aumento de cargas tributarias y la desorganización generalizada de los nativos hizo que la población fuera descendiendo, algunas veces a mayor velocidad que otras, durante los siglos XVI y XVII (Viqueira 1997b:19-20).

Continuando el viaje por el *Camino Real*, tal y como era en el siglo XVI y XVII. Desde que se entraba en la alcaldía mayor de Chiapas, cuyo primer enclave era *Aquespala* –hoy Joaquín Miguel Gutiérrez-, los viajeros pernoctaban en una serie de pueblos de mayor o menor importancia hasta llegar a *Chiapan*.

En *Chiapan*, el viajero debía cruzar el Río *Grande* en canoa. Desde allí se llegaba a Tuxtla –hoy Tuxtla Gutiérrez- que se considera el punto, en el *Camino Real*, la entrada a la provincia de los Zoques. Tuxtla, en el siglo XVI, no era más que un pequeño poblado, pero su situación estratégica dentro del Camino Real le permitió vivir un gran auge durante el siglo siguiente. En efecto, será a este punto al cual se trasladaban muchos indios zoques, tanto de las Montañas Zoques como de los Valles de Jiquipilas, de tal forma que a partir de 1670 se convertirá en el segundo asentamiento más poblado de la alcaldía mayor de Chiapa, después de Chiapa de indios –hoy Chiapa de Corzo ((Viqueira 2002).

Siguiendo la ruta de Tuxtla hacia el territorio zoque era necesario traspasar la Sierra de las Ánimas, atravesar diferentes pueblos: Osumacinta, que hoy en día se encuentra bajo las aguas de la presa Manuel Moreno Torres, y el poblado de Chicoasén. Los habitantes de ambos pueblos posiblemente se ganaban la vida dando servicio a los viajeros, como tamemes y arrieros. En este punto el río se encajaba en un cañón por lo que era necesario apartarse de su curso para poder realizar la travesía por un puerto de montaña entre las ciudades de Copainalá y Tecpatán. Copainalá ocupaba, a fines del siglo XVI, el sexto lugar en Chiapas por el número de tributarios. “Es probable que parte de la riqueza de Copainalá, ...proviniera de su comercio con los pueblos de la Sierra de Tapalapa, especializados en la producción de grana cochinilla silvestre” (Viqueira 2002:140).

En ese tiempo, cuando los españoles llegaron a este territorio, de difícil acceso terrestre, se dieron cuenta del potencial de la zona e incluso fomentaron el aprovechamiento de los

diversos ecosistemas que se encuentran en la subregión. De manera que incentivaron una especialización de los territorios, convirtiéndolos en un centro de gran importancia productiva. Estos productos: cacao, grana o mantas eran enviados a la Nueva España y a la Metrópoli a través del puerto fluvial de Quechula (Viqueira 2002).

El área limitada históricamente zoque no formaba una unidad política durante la época prehispánica, por el contrario, sus habitantes pertenecían a varios "cacicazgos" rivales. Existían cuatro cacicazgos cuando llegaron los españoles, de los cuales Quechula y Coalpitán se encuentra en las Montañas Zoques (Velasco;1990:54). El territorio zoque a pesar de su difícil acceso contaba con múltiples atractivos, entre ellos podemos destacar: una población numerosa, ya que era la tercera región más poblada después de la Depresión Central. Según Viqueira (2002: 141 y 182), la gran diversidad del medio ambiente, que permitía una especialización productiva por la presencia del puerto fluvial de Quechula, convirtió a Tecpatán en un centro de acopio de productos más importante de la región; donde seguramente Copainalá jugó un papel preponderante.

...aunque son más de sesenta lugares [los que debieron recorrer, en 1546, fray Alonso de Noreña y el Padre Vicario fray Tomás Casillas en la región zoque], es la tierra de la más áspera del mundo, como arriba se dijo contando el camino que los padres trajeron en ella, es cálida y húmeda, muy regada de caudalosos ríos, y así es abundante en buen pescado. Dase en ella mucho cacao y algodón, el maíz se coge dos veces al año y todas las frutas y comidas de los indios en grande abundancia.... (Remesal; 1988: 95).

La época de mayor auge económico en el área fue durante los siglos XVI y XVII, gracias a la producción de cacao, grana y mantas. Sin embargo, a principios del siglo XVIII, los pueblos zoques experimentaron una fuerte crisis debido a la pérdida de valor de estos productos. Sin embargo, el puerto fluvial de *Quechula* era el siguiente punto en el *Camino Real*, situado en el propio río Grijalva y recibía la llegada de viajeros procedentes de la zona del Golfo. Una vez que llegaban a este puerto se veían obligados a desembarcar, por la imposibilidad de seguir su viaje por un río encañonado en muchos de sus tramos, y proseguían por vía terrestre pasando por Tecpatán, Copainalá, los valles de Chicoasén y Usumacinta, para finalmente alcanzar la ciudad de Chiapa *de indios* y viceversa.

Durante el siglo XVIII, como consecuencia de la crisis económica, *Quechula* decayó visiblemente como puerto fluvial y debido a ello, muy probablemente, la población nativa de los

pueblos de la región comenzó a migrar a zonas más prósperas como Tuxtla, Ixtacomitán y Pichucalco (Viqueira; 2000:347-361).

Estos datos permiten comprender las razones por las que los dominicos construyeron los magnos conventos, de la envergadura de los de Tecpatán, Copainalá, Chapultenango, en lugares donde actualmente puede parecer innecesario. No obstante, de acuerdo con Markman (1993) y Pulido (1990:14), los dominicos eligieron los lugares referidos pensando a futuro, porque:

... nunca alcanzó el grado económico ni el crecimiento demográfico que justificara la construcción de una iglesia y convento tan grandes. El fervor y el celo de los frailes dominicos por evangelizar y urbanizar a la población indígena de Chiapas con frecuencia se concretiza en la construcción de edificios religiosos que satisficieran esperanzas futuras en vez de necesidades inmediatas. Uno de esos ejemplos es el establecimiento conventual de Tecpatán (Markman 1993:177).

Pero al observar las dimensiones de los demás templos de los pueblos zoques como el de Chapultenango, Pantepec, Tapilula y por su supuesto de Copainalá, el proyecto dominico era bastante ambicioso. Pero esto no se podría entender si no se recurre a la historia para comprender que el trabajo evangelizador como la estructura administrativa y comercial fueron los propósitos fundamentales de la corona española hacia el nuevo mundo.

Regresando nuevamente a la descripción del mercado, las calles contiguas al centro comercial están abarrotadas de vendedores ambulantes que ofertan relojes, pilas y un sin número de chácharas. Este intercambio comercial dura hasta después de las cuatro de la tarde, dos o tres veces a la semana, normalmente los martes, jueves y domingos, pero como era día de fiesta toda la semana permanecieron abarrotadas.

La mayor parte del centro de Copainalá está plagada de diversos negocios, porque es el centro de abastecimiento de los municipios cercanos, principalmente de Tapalapa y Coapilla. Pese a ello, no deja de extrañar la existencia de numerosas casas de empeño en un pueblo pequeño como Copainalá; en el centro hay más de 4 casas de empeño y como 3 casas de préstamos en efectivo. Regularmente estas últimas están abarrotadas de personas. Por una parte, quiere decir que existe un movimiento constante de su economía, pero por otro lado también puede ser un foco de endeudamiento o alto índice de migraciones.

Hacia el oriente de Copainalá, el barrio San Juan Evangelista colinda con el de la Santísima Trinidad; en estos espacios se concentran los dos bancos: Banorte y Banco Azteca; también hay casas de empeño, agencias de crédito y una serie de negocios de ropa y calzado, que en los demás barrios no existen.

**Foto 6. Restauran el Bambú, Copainalá.**



Fuente: Archivo 2015

En el centro, principalmente en los barrios Concepción y San Miguel están la mayoría de hoteles, restaurantes (foto 6), bares familiares y cantinas; en total hay cuatro hoteles.

### 3.11 La recreación

A un costado del parque central, justo donde pasa un brazo de río, pero ahora por debajo del concreto, se encuentra una explanada a dos desniveles (foto 7); es un espacio que se acomoda a las actividades recreativas de los habitantes. En la parte más alta se ubican el foro cultural y una plaza cívica, durante el día en ese lugar no hay ninguna actividad cultural o recreativa, al menos que ocurra algo especial; pero en la parte baja uno puede disfrutar de la sombra de los árboles, un pozol de cacao, empanadas y refrescos.

Por las noches, ese mismo lugar se convierte en un área de cenadurías, mientras que la parte alta se transforma en un estadio de fútbol. Por la tarde noche, a la misma hora en que los fieles católicos escuchan la homilía; en la explanada del foro cultural algunos jóvenes arman equipos para jugar fútbol. La mayoría son adolescentes, pero la edad no es un factor importante en ese escenario, todo el que tenga ganas de “echarse una cascarita” sólo tiene que seguir las reglas del juego que el dueño del balón decide. Se forman 3 o 4 equipos y tienen un tiempo de

30 minutos para patear el balón y anotar goles; al finalizar el tiempo, el equipo ganador reta a otro equipo, y así sucesivamente se desarrolla la competencia hasta que el dueño del balón decide retirarse. La recompensa del equipo ganador son 10 pesos de cada equipo perdedor; entonces los integrantes del equipo ganador se premian con refrescos y golosinas.

**Foto 7. Explanada del parque central de Copainalá**



Fuente: Archivo 2015

El desnivel de la explanada es aprovechado; parte de la plataforma de concreto que compone el nivel más bajo de la explanada sirve de techo del museo comunitario del pueblo. Es decir, el museo es una pequeña cavidad incrustada en el componente arquitectónico de la explanada.

Algunos coches y camionetas rodean el centro, desfilan muchas veces en el mismo lugar como si estuvieran exhibiendo sus autos. Algunos conductores se estacionan en los alrededores del parque y dejan escuchar el estridente ruido de la música que sale de los autos. Luego de unos minutos arrancan nuevamente y se pierden entre las calles.

La pasividad de la noche relaja a los niños que se encuentran corriendo por los jardines del parque. Algunas madres vigilan a sus hijos mientras platican entre ellas. Gran parte del público de ese momento se compone de niños, jóvenes y adolescentes. Los jóvenes regularmente se juntan en pequeñas pandillas, la mayoría son del mismo sexo. Cuando se juntan entre parejas normalmente son de diferente sexo. También otros jóvenes suelen reunirse en las esquinas de

las calles, normalmente sólo hombres; caminan por las calles, platican, sonrén o hacen payasadas. Algunos fuman cigarrillos o toman alcohol, otros simplemente caminan y platican.

Es muy usual escuchar los fuertes ruidos de las motocicletas. Muchos motociclistas hacen el mismo desfile de los automovilistas de la tarde. Dan un paseo por los alrededores del parque, por diversas calles y de la misma manera se esfuman entre la oscuridad de la noche.

Al anochecer, la mayoría de los hogares de Copainalá se divierte con el televisor, gran parte de la gente ve telenovelas o programas de chistes. Algunas personas toman el fresco en la entrada de su casa, la mayoría son personas adultas o ancianas. A veces platican entre vecinos o familiares que viven cerca. Algunas puertas permanecen abiertas, desde ahí se dejan ver los rincones, los espacios íntimos, se transpira limpieza y olor a provincia.

En esos lugares se resume el esfuerzo de la vida diaria, el descanso del cuerpo y el reposo de la gratitud de la infancia, de la juventud y de la vejes de cualquier ser humano. Cada rincón del pueblo es un detalle para la poesía. Los espacios y los reducidos refugios cobran sentido por el calor humano, donde el tiempo se alarga, los detalles afloran, los recuerdos cobran vida. Así en los callejones escalonados y oscuros de algunos barrios surgen las caricias y los besos escondidos de algunas parejas. Se escuchan a lo alto risitas, susurros y jugueteos. La intimidad, es el encanto de los rincones. Después de las 11 de la noche, bajo la luz de la luna palpitante y un cielo constelado de estrellas, Copainalá queda en calma.



# Capítulo IV. Estructura externa e interna de las danzas de Copainalá

El siguiente capítulo tiene el propósito de describir de manera general las características de la estructura externa e interna de las danzas de Copainalá. Las externas están conformadas por el contexto donde se desarrollan (espacio y tiempo sagrados; barrio-iglesia-fiesta), la organización y su composición, como: la clasificación, indumentaria, parafernalia, música y coreografía. Las internas se conforman por los elementos simbólicos que dan sentido y función a la danza, como: la transmisión del conocimiento, las motivaciones humanas y divinas que hacen posible la danza, así como las funciones que cumplen dentro del contexto, ya que las danzas de Copainalá son rituales no sólo porque se realizan en honor a un santo sino porque al desarrollarse en un tiempo y espacio sagrado forman parte de un sistema de ritos que comprende un todo; es decir, el culto a sus dioses.

## 4.1 Características de la estructura externa

### 4.1.1 Contexto: espacio y tiempo sagrado

#### 4.1.1.1 Espacio Sagrado

Marc Augé (1992: 83) habla de dos tipos de espacios, los lugares y los no lugares. Un lugar puede definirse “como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no pueda definirse ni como un espacio de identidad ni relacional ni histórico, definirá un “no lugar”. Entonces, el lugar es el espacio significado, el espacio delimitado por la experiencia vivida, es decir, el lugar no existe fuera de la experiencia personal determinada por el tiempo, por eso las personas se apropian del espacio a través de la experiencia transformándolo en un lugar.

Desde esa perspectiva, el barrio no sólo se entiende como una traza, un espacio territorial dotado de características propias para distinguir una fracción territorial dentro de una ciudad, también es un lugar simbólico, una representación del espacio compartido y vinculado con la vida cotidiana de sus miembros. El concepto de barrio tiene diferentes matices, pero no se aleja de la conformación de un espacio social integrado, donde se construye una intensa dinámica social, con identidad propia, que lo distingue del resto de la ciudad. Por lo tanto, el barrio es el

lugar donde los individuos construyen historias en común, donde se reconocen y se identifican al compartir experiencias similares.

Sin embargo, el barrio ha jugado diversos papeles dentro de la historia de la humanidad. En el continente americano, específicamente en el territorio que hoy se conoce como México, el barrio tiene antecedentes tanto coloniales como prehispánicos. Desde la perspectiva prehispánica, el antropólogo y etnolingüística estadounidense, Robert Redfield (1928: 86) señala que desde los estudios de Morgan y Bandelier, evaluados por Waterman, el *Calpulli*, al que le atribuyen la connotación de barrio, fue la unidad social fundamental de los aztecas.

Es seguro, por lo tanto, que el *calpulli* gozaba de importantes funciones gubernamentales, religiosas y militares, y también funciones estrechamente vinculadas con el método de tenencia de la tierra. Pero en cada caso las funciones encajaban en un sistema tribal más amplio, y formaban parte de él (Redfield: 1928: 86)

Este tipo de organización, aclara Robert Redfield (1928), no sólo era de Tenochtitlán sino de muchos otros pueblos menores del área náhuatl. Por su parte, Felipe Castro Gutiérrez (2013:108) cita al oidor Alonso de Zurita, quien informaba al rey, en el siglo XVI que:

*Calpulli* o *chincancalli*, que es todo uno, quiere decir barrio de gente conocida o linaje antiguo, que tiene de muy antiguo sus tierras y términos conocidos, que son de aquella cepa, barrio o linaje, y las tales tierras llaman *calpulli*, que quieren decir tierras de aquel barrio o linaje (Castro: 2010:108).

Castro Gutiérrez (2010), a diferencia de Robert Redfield (1928), asegura que el *Calpulli* o barrio tiene una relación fundamental con el parentesco, sin embargo, aclara que no significó lo mismo en todos los pueblos mesoamericanos, pero es evidente la existencia de similitudes como la estrecha relación que tuvieron con los sistemas de parentesco, de gobierno, con la propiedad de la tierra y los espacios físicos como espacios sagrados.

*Calpulli* y barrio eran, entonces, entidades asociadas en el mundo nahua, y tenían una vigorosa personalidad propia con su deidad tutelar, linajes de caciques, mapas de propiedades y tradiciones históricas (Castro: 2010:108).

Además, el autor recalca que a pesar de que los cronistas y funcionarios del siglo XVI escribieron sobre este sistema de organización, no quiere decir que forzosamente continuaron ejerciéndolo durante los siglos posteriores. Por eso destaca que, al inicio de la colonización, los

españoles adaptaron el sistema adecuándolo al contexto, de ahí surgió una diversidad de barrios que se construyeron conforme a los fenómenos de migración y reacomodos de la población de la época.

Es el caso de los muchos asentamientos “de mexicanos”, esto es, de los cargadores y guerreros auxiliares nahuas, generalmente del Valle de México, que acompañaron a los españoles en la conquista de nuevos territorios. Hubo así barrios “mexicanos” en Colotlán, Campeche, Ciudad Real (la actual San Cristóbal, en Chiapas), Mérida, Oaxaca, Valladolid de Michoacán, Querétaro y Guadalajara. Estos barrios nahuas gozaron de ciertos privilegios, argumentaban que no eran conquistados, sino “conquistadores” y por lo común fueron siempre leales defensores de los españoles (Castro: 2010:109).

Por lo tanto, la congregación, migración y reacomodo de los nativos arrojó nuevas y diversas formas de organización social dentro del concepto de barrio, que, si bien preservó algunas características prehispánicas, adaptadas a los intereses colonizadores, se encuentra el registro de la construcción de los barrios de indios y de españoles, muy marcados durante la época colonial. En este proceso de innovación, el clero jugó el papel decisivo en la organización de los barrios de indios, al grado que para los indios tuvo mayor importancia la iglesia que las autoridades virreinales.

Para el común de los indios, la relación cotidiana con la Iglesia era más importante que la que tenían con los funcionarios del rey. El aspecto religioso de la autoridad o las implicaciones gubernativas de lo ritual les parecían naturales o inevitables, ya sea porque así lo pensaban los frailes o bien porque así había sido en la época prehispánica (Castro; 2010:111).

La labor evangelizadora del clero en tierras mesoamericanas no sólo consistió en el establecimiento de la iglesia católica sino en la construcción de un sistema social que amalgamó a los pueblos indios en el contexto colonial.

No era tampoco inusual que los párrocos se ocuparan de funciones gubernativas e incluso fiscales, y no solamente en regiones apartadas. Incluso en la capital virreinal, donde no faltaban funcionarios del rey” (Castro; 2010:111).

Por eso, las transformaciones urbanas, ligadas fundamentalmente a los cambios sociales y religiosos de los indígenas chiapanecos, se dieron en la mayor parte del mundo hispanoamericano. Por lo tanto, la construcción de los barrios en Chiapas, tanto en el sentido

urbano como espacio simbólico, está estrechamente relacionada con el trabajo de evangelización y urbanización de los dominicos. Esto se confirma también con las investigaciones de Castro Gutiérrez (2010:113), quien afirma que los barrios tenían una iglesia, que, al inicio de la época colonial, la llamaron ermita, porque era la “visita” o dependencia de una parroquia.

Este recorrido histórico permite interpretar la conformación de los barrios de Copainalá; con el paso del tiempo se convirtieron en lugares simbólicos donde se puede desentrañar el origen de algunas actividades actuales, tanto políticas, económicas y religiosas.

Por lo tanto, el vínculo que tenían los zoques de Chiapas con otros grupos permitió el intercambio simbólico del lugar sagrado, como lo es el barrio. Algunas características de las adecuaciones que hicieron los conquistadores del concepto de barrio se pueden observar en Copainalá; por ejemplo, la traza de los barrios con sus respectivas iglesias, santos y fiesta, el Sistema de Cargos, como autoridades tradicionales de los ritos religiosos, los linajes reconocidos que también tienen que ver con la propiedad de la tierra, pues la mayoría de las viviendas han sido heredadas de sus antepasados. Más adelante se muestra un calendario de fiestas que tiene relación con los barrios y sus santos patronos.

El barrio se convirtió en una densa red de comunicaciones, de amistades y enemistades, porque la mayor parte de los habitantes se conocen, saben del linaje de cada familia, los compadrazgos y los oficios, distinguen a los personajes destacados, detestados, temidos o muy queridos.

El concepto de barrio como lugar sagrado en Copainalá tiene estrecha relación con los rituales dedicados a las celebraciones de los santos patronos, elementos fundamentales para entender la razón de ser de las danzas rituales de Copainalá. Sin este contexto no se lograría comprender, de forma estructural, el papel que juegan las danzas rituales dentro de la población; específicamente dentro de los barrios de la cabecera municipal.

Como se puede observar, los barrios antiguos de Copainalá tienen el nombre de los santos patronos y de sus iglesias. Los dos barrios céntricos tienen los nombres de los santos patronos principales del pueblo porque ahí se ubican los templos de San Vicente Ferrer y la iglesia de San Miguel Arcángel. De esta forma se comprende que también la mayoría de las danzas adquieren el nombre de los santos patronos o de alguna insignia que esté relacionada con el barrio y la fiesta.

#### 4.1.1.2 Tiempo sagrado, las fiestas patronales

Este apartado contiene un calendario de celebraciones y fiestas patronales de los barrios de Copainalá para dar un panorama general de las actividades festivas que se dan durante todo el año. Se describe como prototipo de las fiestas de los barrios la fiesta del barrio Santa Ana, principalmente para exponer la relación que tienen las danzas con las fiestas patronales, como el espacio sagrado donde se desarrollan. Así mismo se describe el ritual del día del *Juramento*, porque es el tiempo sagrado donde los danzantes y demás personas que hacen posible las fiestas patronales, reafirman el compromiso con sus dioses.

##### 4.1.1.2.1 Calendario de fiestas de Copainalá

Copainalá está rodeado de iglesias. Por donde uno camine se topa con un templo, un santo patrón y su respectiva fiesta. Tío Cirilo Meza narra que, en épocas anteriores, específicamente antes de que se quitara la tutela del Sistema de Cargos en los barrios y que los músicos y danzantes entraran en crisis, cada imagen también tenía su danza. Entonces en cada fiesta patronal presentaban la danza correspondiente en honor a la imagen.

**Mapa 3. Capillas de los principales barrios de Copainalá**



Fuente: Mapas google.com (2018).

El siguiente calendario (diagrama 2) expone los días de celebración y las fiestas patronales con su respectivo barrio, iglesia, imagen y danza.

**Diagrama 2. Calendario de celebraciones y fiestas patronales de los barrios**

MES	DÍA	BARRIO/ TEMPLO	IMAGEN	TIPO DE FIESTA	DANZA
ENERO	14 al 16	SANTÍSIMA TRINIDAD	SANTUARIO DE ESQUIPULAS	REZOS	
	20	SAN FABIÁN	SAN FABIÁN	PATRONAL DEL BARRIO	EL CABALLITO LA ENCAMISADA
FEBRERO	2	SANTA ANA	VIRGEN DE CANDELARIA	REZOS	
FEBRERO/ MARZO	DOMI NGO	TODOS LOS BARRIOS	LA PASIÓN DE CRISTO	CARNAVAL	WEYA-WEYA
ABRIL	25	SAN MARCOS	SAN MARCOS EVANGELISTA	PATRONAL DEL BARRIO	SAN JERÓNIMO
MAYO	7 Y 8	CENTRO	SAN VICENTE FERRER	PATRONAL DEL PUEBLO	LA ENCAMISADA SAN LORENZO
	23 y 24	CENTRO	MARÍA AUXILIADORA	PATRONAL DEL BARRIO	LA ENCAMISADA
JUNIO	15 o 30	SANTÍSIMA TRINIDAD	SANTÍSIMA TRINIDAD	PATRONAL DEL BARRIO	LA ENCAMISADA EL CABALLITO SAN LORENZO
	24	SANTÍSIMA TRINIDAD	SAN JUAN BAUTISTA	PATRONAL DEL BARRIO	LA ENCAMISADA SAN MIGUEL
	28 y 29	SANTÍSIMA TRINIDAD	SAN PEDRO Y SAN PABLO	PATRONAL DEL BARRIO	LA ENCAMISADA SAN MIGUEL
JULIO	15	CONCEPCIÓN	VIRGEN DEL CARMEN	PATRONAL DEL BARRIO	LA ENCAMISADA EL CABALLITO
	21 y 22	SANTA ANA	VIRGEN DE MAGDALENA	REZOS	LA ENCAMISADA
	23 y 24	SANTA ANA	SANTIAGO APOSTOL	REZOS	EL CABALLITO
	25 y 26	SANTA ANA	SAN JOAQUIN Y SANTA ANA	PATRONAL DEL BARRIO	LA ENCAMISADA SANTA SUSANA
AGOSTO	14 y 15	SANTA ANA	ASUNCIÓN DE MARÍA	PATRONAL DEL BARRIO	LA ENCAMISADA SAN MIGUEL
	24 y 25	SAN JUAN EVANGELISTA	SAN LUIS REY DE FRANCIA	PATRONAL DEL BARRIO	LA ENCAMISADA MOCTEKTZÚ EL BAILARÍN
SEPTIEMB RE	28 y 29	CENTRO	SAN MIGUEL ARCANGEL	PATRONAL DEL PUEBLO	LA ENCAMISADA SAN MIGUEL
OCTUBRE	3 y 4	SAN FRANCISCO	SAN FRANCISCO	PATRONAL DEL BARRIO	LA ENCAMISADA
NOVIEM BRE	22	SANTA CECILIA	SANTA CECILIA	PATRONAL DEL BARRIO	LA ENCAMISADA SANTA SUSANA
DICIEM BRE	7 y 8	CONCEPCIÓN DE MARÍA	VIRGEN DE CONCEPCIÓN	PATRONAL DEL BARRIO	LA ENCAMISADA EL GIGANTE
	26 y 27	SAN JUAN EVANGELISTA	SAN JUAN EVANGELISTA	FIESTA PATRONAL	LA ENCAMISADA ELCABALLITO
	24	CENTRO	NACIMIENTO DEL NIÑO JESÚS	NAVIDAD	PASTORES
	25	CENTRO	NACIMIENTO DEL NIÑO JESÚS	NAVIDAD	MOCTEKTZU'

Fuente: trabajo de campo 2016.

En la actualidad, el calendario de las fiestas con respecto a las danzas tiene que ver más con la disponibilidad de los alféreces y presidentes de la fiesta, el número suficiente de danzantes y músicos, los vestuarios completos y las condiciones adecuadas; conforme a estos requisitos, el promotor elige la danza.

El calendario presenta las fiestas más importantes que los barrios realizan cada año; sin embargo, el ciclo de fiestas y celebraciones para cada barrio es diferente; por ejemplo, el ciclo de actividades de la iglesia de Santa Ana inicia después del 15 de agosto, día en que se juramentan los representantes del Sistema de Cargos y toman el cargo los presidentes de cada imagen. Así en cada barrio tiene su ciclo de fiestas y su fecha de inicio.

Las fiestas de Copainalá se clasifican en cinco tipos: La fiesta patronal grande o del pueblo, la fiesta patronal de cada barrio, El Carnaval, La Semana Santa y las celebraciones de imágenes.

- 1. La fiesta patronal grande o del pueblo:** Son las fiestas patronales donde participa todo el municipio, es decir es la fiesta en honor al santo patrón que representa al municipio, es la “feria del pueblo”. San Miguel Arcángel y San Vicente Ferrer son los dos patronos de Copainalá. Estas fiestas regularmente se caracterizan por ser las más grandes del año en comparación con las fiestas patronales de los barrios. Incluyen espectáculos populares como: el certamen de señorita Traje Regional Zoque, participación de famosos grupos musicales, bailes folclóricos de otros estados de la república, juegos mecánicos, muestras gastronómicas etc. Casi todas las actividades las procuran hacer a lo “grande”. En la actualidad, las danzas rituales tienen una mínima participación en este tipo de fiestas, depende de los presidentes de la fiesta, sobre todo porque la participación del Sistema de Cargos se reduce a la celebración de rituales como rezos y cantos.

Por otro lado, el ritual de las fiestas patronales del pueblo y del barrio se componen de una secuencia de cuatro tiempos: el novenario, el rompimiento, la víspera y el día grande de la fiesta.

- **El novenario.** Los músicos, el albacea-rezador y las prioras o mujeres juramentadas inician la fiesta con la novena de rezos, es decir ofrecen nueve tardes de rezos antes del *Día Grande* de la fiesta, el día conmemorativo de la imagen. Regularmente cada tarde de rezo tiene una madrina “tardera”, quien se encarga de ofrecer bocadillos a los participantes del rezo.

- **El rompimiento de la fiesta:** Cuando se trata de la fiesta grande del pueblo consiste en hacer un recorrido por las calles principales de Copainalá; cuando es del barrio, el recorrido se hace por las calles principales del mismo. El recorrido se hace por la tarde del octavo día de rezo, es decir dos días antes del *Día Grande* de la fiesta. Regularmente el recorrido inicia con los *Cayipoyes* (los caballeros, montados a caballo, con banderas en mano; anuncian el inicio de la fiesta), le sigue el contingente de personas y la imagen (sostenida por personas o automóvil). Al final, la danza de *La encamisada*, la rompedora de la fiesta.
  - **La víspera de la fiesta:** La tarde y noche de la celebración anterior al *Día Grande* de la fiesta le llaman la víspera; en este día se desarrolla la celebración, realizan la mayoría de los rituales principales previos al *Día Grande* de la fiesta, que consiste en la metida de flores, de diferentes barrios, misas, rezos, danzas, rameadas, quema de castillos, lanzamiento de globos de cantoya, baile público, espectáculos populares, etc.
  - **El *Día Grande* de la fiesta:** Lo especial de este día, además de las actividades similares a la víspera de la fiesta, es la misa solemne en honor a la imagen festejada; cuando es virgen realizan la coronación dentro del ritual de la misa. También el sacerdote hace sacramentos de bautizos, bodas, comuniones y bendición de santos. Los padrinos de la fiesta reparten la *Comida Grande* a los asistentes de los ritos. Los integrantes del Sistema de Cargos de Santísima Trinidad y Santa Ana se “juramentan”. Los presidentes terminan el cargo y realizan la entrega del nuevo comité de la fiesta.
2. **Las fiestas patronales del barrio.** Son las fiestas en honor a los patronos de cada barrio. Como se ha dicho con anterioridad cada barrio está representando por un santo patrono, de ahí el nombre de cada uno de los barrios de Copainalá: Santa Ana, San Vicente Ferrer, Santa Cecilia, Santísima Trinidad, Concepción etc. Las fiestas patronales del barrio se componen de los 4 tiempos rituales ya mencionados. En la actualidad, la mayoría de los barrios también le dan prioridad al espectáculo popular, sin embargo, en menor proporción que las fiestas del pueblo. En las iglesias de la Santísima Trinidad y Santa Ana, donde el Sistema de Cargos tiene mayor tutela, las fiestas de los barrios se



inclinan más a la “costumbre”, pero la participación de las danzas depende también de los alféreces.

3. **El carnaval:** Es una celebración muy importante para los copainaltecos porque anuncia el inicio de la cuaresma. El carnaval es representado por la danza del Weyá-Weyá, se realiza un domingo antes del miércoles de ceniza. Esta danza está basada en una leyenda narrada por los lugareños.
4. **Semana Santa:** Es una celebración bastante solemne para los copainaltecos. El Sistema de Cargos asume el papel fundamental porque se encarga de casi todos los rituales que representan, como la *Pasión y Crucifixión de Jesucristo*. En esta celebración el Sistema de Cargos trabaja en coordinación con la parroquia y con los presidentes de la celebración de la Semana Santa.
5. **Celebraciones de imágenes:** Estas celebraciones se realizan para conmemorar el día de las imágenes que se encuentran en las iglesias, pero no tienen el rango de santos patronos. Nombran una madrina o padrino que se encarga de ofrecer la novena de rezos y los alimentos. El *Día de Grande* de la celebración, es decir el día de la conmemoración del natalicio o muerte del santo, reparten una comida más elaborada que la de la novena. Si está en las posibilidades económicas de la madrina contrata algún grupo musical para que entone las mañanitas.

Como se puede observar en el calendario, las danzas tienen mayor presencia en las fiestas patronales de los barrios y en el carnaval, principalmente porque el Sistema de Cargos se encarga de la mayoría de los rituales religiosos y los presidentes procuran inclinarse a las costumbres del pueblo, donde los espectáculos populares tienen menos peso que en las fiestas del pueblo.

#### 4.1.1.2.2 Fiesta patronal de Santa Ana

Las fiestas de mayor importancia del barrio de Santa Ana son: la imagen de su mismo nombre y de Asunción de María, esta última por el *Juramento* del Sistema de Cargos. Sin embargo, la fiesta patronal de Santa Ana es peculiar en Copainalá porque le anteceden las fiestas de la virgen de Magdalena y del Señor Santiago. Para tener un mejor panorama, el presente diagrama 3 muestra el calendario de las fiestas de la Iglesia de Santa Ana.

El diagrama especifica que todas las imágenes tienen un promotor; sin embargo, el promotor de la Virgen de Santa Ana, además de celebrar la fiesta patronal también tiene el cargo de resguardar, limpiar y cuidar las partencias de la iglesia de Santa Ana durante un año.

**Diagrama 3. Calendario de fiestas de la iglesia de Santa Ana**

Fecha	Imagen	Tipo de Celebración	Representantes de la fiesta
2 de febrero	Virgen de la Candelaria	Rezos	Promotor
22 de julio	Virgen de Magdalena	Triduos de rezos	Promotor
24 de julio	Señor Santiago Apóstol	Triduos de rezos	Promotor
26 de julio	Virgen de Santa Ana y San Joaquín	Fiesta patronal	Presidentes y promotor
15 de agosto	Virgen de la Asunción de María	Fiesta patronal	Presidentes y promotor
13 de septiembre	Santo Domingo de Guzmán	Rezos	Promotor
25 de diciembre	Niño Dios Misterio	Rezos	Promotor

Fuente: Saraín Juárez, maestro de danza (2016).

La organización de la fiesta de Santa Ana está a cargo de los presidentes y del promotor de la imagen, a quienes les corresponde cuidarla, cambiarla de ropa, acompañarla en las procesiones, sufragar los gastos de la música, comida, velas, etc. y la limpieza y ornamento del interior de la iglesia y del altar principal, así como convocar a la gente para participar en el adorno de las calles y donación de flores, y cohetes.

Foto 8. Fachada de la iglesia de Santa Ana



Fuente: Archivo, 2015.

Las fiestas patronales de Copainalá se desarrollan en cuatro momentos: la novena de rezos, el rompimiento de la fiesta, la víspera y el día grande de la fiesta; sin embargo, la novena de rezos de la fiesta de Santa Ana, como le anteceden dos celebraciones, toma otro giro.

**Diagrama 4. Calendario de la fiesta patronal del barrio Santa Ana**

Día/mes	Tiempo de la fiesta	Imagen
16 de julio	Inicio de la novena de rezos	Virgen de Santa Ana y San Joaquín
21 de julio	Víspera de la fiesta	Virgen de Magdalena
22 de julio	Día grande de la fiesta	Virgen de Magdalena
23 de julio	Víspera de la fiesta	Señor Santiago Apóstol
24 de julio	Día grande de la fiesta	Señor Santiago Apóstol
	Rompimiento de la fiesta	Virgen de Santa Ana y San Joaquín
25 de julio	Víspera de la fiesta	Virgen de Santa Ana y San Joaquín
26 de julio	Día grande de la fiesta	Virgen de Santa Ana y San Joaquín

Fuente: Saraín Juárez, maestro de danza, 2016.

Como se observa en el calendario de la fiesta patronal de Santa Ana (diagrama 4), el novenario de la fiesta de la virgen se intercala con la celebración de la Virgen de Magdalena y el señor Santiago Apóstol; estas celebraciones se festejan con un “triduo de rezos” que vale para las tres imágenes.

La planeación de la fiesta de Santa Ana del 2016 comenzó dos meses antes. Un mes antes de la fiesta, el promotor de la fiesta convocó a los mayordomos e invitó a las personas de las comunidades y de la cabecera municipal para que realicen las velas para el altar de la virgen y para hacer las reliquias que sirven de invitación o de agradecimiento antes, durante y después de la fiesta.

#### 4.1.1.2.3 Elaboración de las velas

Los mayordomos y músicos acudieron a la iglesia de Santa Ana, un sábado cercano al 25 de junio, para hacer las velas. El promotor, en coordinación con los presidentes, facilitó los materiales para hacer las velas: pabilo, parafina y leña.

La tarde-noche de ese sábado, los mayordomos iniciaron la elaboración de las velas con un rezo para pedir por la fiesta de la virgen de Santa Ana y que la luz de las velas guiara el camino del promotor y los presidentes para que la fiesta saliera bien. Posteriormente prendieron una fogata en donde fueron quemando los leños para obtener una buena cantidad de brasa. En un traste de metal depositaron los trozos de parafina, lo colocaron encima de las brasas y dejaron que la parafina se fuera derritiendo a fuego lento; con un palo de madera movían constantemente la parafina para evitar que se quemara o se hiciera bolas. La música de pito y tambor armonizó el ritual.

Otros mayordomos midieron y cortaron el pabilo, aproximadamente de 20 centímetros. En otras ocasiones, comentaron los mayordomos, hacen un aro de madera y amarran los pabilos

alrededor del aro, pero esta vez sólo cortaron los pabilos. Luego llenaron un recipiente de agua fría y lo colocaron al costado derecho del lugar donde cortaron los pabilos. Mientras la cera se derretía, los mayordomos se fueron pasando una botella de aguardiente (trago de caña) y todos tomaron de la misma.

En la casa del promotor, las mujeres cocinaron caldo de pollo, café y té de limón, todo para aguantar y mantener la paciencia, porque se necesita tiempo y calma para elaborar las velas. Una vez que la parafina se terminó de derretir, la retiraron del fuego y con la ayuda de una jícara, los mayordomos comenzaron a bañar al *pabilo*, repitieron la misma actividad hasta que la vela fue tomando forma, cuando alcanzó un grosor considerable la depositaron en el agua fría. Luego colocaron las velas en una tabla para que tomaran consistencia y no se enredaran unas con otras. Al finalizar, los mayordomos dejaron las velas tendidas en las tablas (foto 9) por un tiempo considerable, hasta que estuvieron bien sólidas y se pudieron parar. Cuando el trabajo terminó, los mayordomos se dirigieron a la casa del promotor donde les espera una deliciosa cena.

**Foto 9. Elaboración de las velas**



Fuente: Archivo (2016)

#### 4.1.1.2.4 Novena de rezos de la virgen de Santa Ana y San Joaquín

Desde la entrada del barrio de Santa Ana se notaban los adornos de papel picado de la torre campanario. Desde hace días, el adorno indicó que la fiesta había empezado, así como los arcos de la entrada del templo y las jardineras que también estaban recién pintados y adornados.

El primer rezo de la novena de Santa Ana y el señor San Joaquín inició el 16 de julio. Para esta fecha, el presidente de la fiesta y su comitiva de jóvenes habían pintado la iglesia, las jardineras del atrio y adornado la fachada con banderillas de colores. Esta comitiva, junto con otra que forma la presidenta, también había terminado de recolectar el dinero para ayudar a los presidentes con el gasto de la fiesta.

Un día antes, la presidenta y su comitiva construyeron el altar al costado derecho del altar mayor de la iglesia, adornaron con telas de colores, arcos de flores, floreros y candelas. En el centro del altar colocaron las imágenes en bulto de Santa Ana y San Joaquín. El altar permaneció más de 10 días, periodo que duró la fiesta.

A las 8:00 de la mañana del día 16 de julio, el albacea, las mujeres juramentadas y los músicos comenzaron el rezo; poco a poco otras mujeres se unieron al rito. El rezo fue amenizado con música tradicional, dirigido por el albacea y complementado por las mujeres juramentadas y los fieles del barrio. A una de la tarde se repitió.

Casi al anochecer, la *Madrina Tardera* organizó otro rezo y arregló el altar. En el atrio de la iglesia, los niños jugaron y las madrinas de la “metida de flores” llegaron acompañadas de la banda de música de viento y el tronido de los cohetes, llevaban consigo estandartes estampados con el nombre de la virgen de Santa Ana. La presidenta de Santa Ana recibió a las mujeres en la puerta de la iglesia, las invitó a colocar las flores en el altar. Como muestra de agradecimiento, el albacea les entregó una reliquia y rameó a las que lo solicitaron.

Este ritual se realizó del 16 al 26 de julio, cada barrio de Copainalá organizó la “metida de flores”, que puede ser antes o después del rosario de la tarde o del medio día. El ritual es un intercambio de ofrendas, principalmente de flores, entre todos los barrios durante el periodo de las fiestas patronales de cada barrio. En este caso, el promotor y la presidenta de la fiesta organizaron los horarios y las fechas para cada barrio. La invitación y el programa lo hizo la presidenta de la fiesta a través de una reliquia.

Foto 10. *Madrinas Tarderas*



Fuente: Archivo 2016.

Cuando el ritual terminó, los asistentes salieron al atrio, se sentaron en los costados de las jardineras, los niños se acomodaron junto a ellos y la madrina tardera repartió tamalitos y café. Comieron y platicaron un momento; al entrar la noche, la gente se despidió. Esta actividad se repite durante tres días porque el día 20 de julio inician los preparativos de la víspera de la fiesta de la virgen de Magdalena.

#### 4.1.1.2.5 Fiesta de la virgen de Magdalena y señor Santiago Apóstol

El ciclo de actividades de la novena cambió con los festejos de la virgen de Magdalena y el señor Santiago Apóstol. Los rezos de la patrona del barrio, Santa Ana, se unieron con los de dichas imágenes. Seis días antes de día de Santa Ana realizaron los tres días de rezos para cada imagen, tres veces al día, organizados por las promotoras. El 20 de julio inició el primer día de rezos de la virgen de Magdalena y terminó el 22. En la misma tarde del 22 de julio, inició el rezo del señor Santiago Apóstol y compartió el altar con las imágenes de la virgen de Santa Ana y San Joaquín; y la virgen de Magdalena regresó a su lugar habitual.

#### 4.1.1.2.6 Rompimiento de la fiesta de la virgen de Santa Ana

El *Día Grande* de la fiesta de Santiago, 24 de julio, se entrelaza con el rompimiento de la fiesta patronal de la virgen de Santa Ana y San Joaquín. Es un día intenso porque la fiesta comienza a las 6 de la mañana y termina hasta las 10 de la noche.

A las 6 de la mañana inició la fiesta de Santiago Apóstol con la “dejada” de las mañanitas en su honor. Esta vez, un grupo de cantantes religiosos y una lluvia de cohetes amenizaron la celebración por más de una hora. A las 7 de la mañana, los músicos tradicionales, mujeres juramentadas y la promotora rezaron el rosario. Al terminar, la promotora del Señor *Santiago* invitó a los rezadores a tomar un desayuno a su casa, mientras esperaban la llegada de los danzantes.

A las 9 de la mañana, en la casa de la promotora, los danzantes desayunaron, convivieron y se caracterizaron para la danza de San Jerónimo. Mientras se vistieron, los danzantes tomaron *cupsi*, se pasaron la botella unos a otros, hicieron bromas entre ellos, se ayudaron a colocar los accesorios del traje. En el mismo lugar, un grupo de mujeres, amigas y familiares de la promotora, guisaron la comida grande de la fiesta de Santiago.

A las 11 de la mañana, los danzantes salieron de la casa del promotor, al ritmo de pito y tambor, caminaron hacia el atrio de la iglesia. La mayoría de los danzantes entraron al interior de la iglesia y ofrecieron la danza al santo patrono. Luego danzaron dos veces, con un lapso de descanso de media hora, que dispusieron para tomar pozol que la promotora preparó para ellos y para el público. Los albaceas ofrecieron rameadas a los promesantes frente al altar del patrono y a las personas que llegaron de visita. Al terminar, los danzantes se dirigieron a la casa del promotor, donde compartieron los alimentos y esperaron el rompimiento de la fiesta.

A la una de la tarde, los músicos tradicionales, las mujeres juramentadas, el promotor y escasos fieles rezaron.

A las 5 de la tarde, en el atrio de la iglesia inició el espectáculo de la fiesta de Santa Ana. Unos payasos divirtieron a niños y adultos en el atrio de la iglesia. Posteriormente los payasos y el presidente de la fiesta coordinaron el concurso de piñatas. La mayoría de los niños llegaron solos; sin embargo, mantuvieron el orden porque existe mucho respeto hacia los ancianos.

A las 5:30 de la tarde, la presidenta de la fiesta recibió al grupo de promesantes de la Metida de Flores de Santa Ana. Los albaceas realizaron rameadas a las personas que lo solicitaron en el interior de la iglesia y agradecieron a los promesantes con una reliquia. Al mismo tiempo,

la promotora de Santiago Apóstol improvisó un altar en el atrio de la iglesia y colocó la imagen del santo, los dirigentes de la iglesia hicieron los preparativos para la misa.

A las 6 de la tarde, el sacerdote celebró la misa en honor a Santiago Apóstol. En ese momento, los niños desaparecieron y jugaron en los alrededores del atrio mientras los adultos participaron en la misa. La participación de la gente aumentó porque se preparó para el rompimiento de la fiesta de Santa Ana. Al terminar la misa, el promotor de Santiago repartió bocadillos como señal del término de la fiesta del santo. Los músicos y los mayordomos colocaron al *Señor Santiago Apóstol* en su lugar habitual. En ese momento terminó el cargo del promotor de Santiago.

En la casa del promotor de Santa Ana, los danzantes se caracterizaron para la danza de *La Encamisada*. Los danzantes y los *cayi poyes* salieron de la casa del promotor al son de pito y tambor, se dirigieron al atrio de la iglesia donde les esperaba un tumulto de personas.

Un grupo de muchachas se vistieron a la usanza de la antigua mujer zoque, portaban enaguas rojas o azules y blusas blancas con bordados de color negro en la parte del cuello; se envolvieron en un huipil bordado de color negro. Los mayordomos, niños y mujeres prendieron sus faroles hechos de velas, palos y papel transparente.

La presidenta y el promotor de la fiesta sacaron las imágenes en bulto de la virgen de Santa Ana y Señor San Joaquín al atrio de la iglesia. En ese momento empezó a sonar la banda de viento y la quema de cohetes, señal del rompimiento de la fiesta.

Los *cayi poyes* (foto 11), con banderas en las manos, se adelantaron a la procesión porque anunciaron la apertura de la fiesta de la virgen de Santa Ana. A veces se escuchaba decir ¡Viva la virgen de Santa Ana!

Tras los *cayi-poyes* seguía la procesión de la virgen de Santa Ana, en la primera fila del contingente caminaron los promesantes o mayordomos cargando las imágenes sobre las andas y el estandarte de la virgen, junto a ellos iban los piteros y tamboreros, abanderados, el promotor y los presidentes de la fiesta; en el segundo, las mujeres vestidas de zoques y las personas con sus faroles; en el tercero el resto de la gente y hasta atrás la danza de *La Encamisada*, la banda de viento y el cohetero.

La procesión avanzó por las calles principales del barrio, el sonido de la música y los cohetes se convirtieron en un barullo. Algunos rostros se notaron llenos de alegría, casi toda la gente sonreía e invitaba a otros a unirse a la procesión. Los presidentes y el promotor saludaron



a los mirones y los invitaron a la fiesta de Santa Ana. La organización de la procesión indica la dimensión de la fiesta, se escuchaba entre los mirones “ahora sí tuvo realce la fiesta, va bien bonita la procesión”.

**Foto 11. *Los cayi poyes***



Fuente: Archivo 2016.

En el atrio de la iglesia, el payaso siguió divirtiendo a los presentes, pero al momento que llegó la procesión suspendieron el show y abrieron camino para que pasara el tumulto de gente; al mismo tiempo comenzó la música del tecladista, que yacía en la tarima de eventos.

En el interior de la iglesia colocaron nuevamente las imágenes en el altar. La presidenta gritó ¡viva la “agüelita” Santa Ana y señor San Joaquín!, la gente respondía lo mismo y una ráfaga de aplausos, cohetes y música estalló. Algunos se persignaron, se quedaron un momento hincados, otros se ramearon y la gran mayoría salió de la iglesia.

A las 8:30 de la noche, la presidenta repartió la cena (tamal y café) para todos los presentes y en armonía de bailables infantiles, la gente degustó los alimentos. Los danzantes llevaron los trajes y el cuerpo de la encamisada a la casa del promotor, luego regresaron para unirse al espectáculo y la cena. Poco a poco la gente se fue retirando del atrio y hasta que quedó vacío, el promotor cerró las puertas de la iglesia.

#### 4.1.1.2.7 Víspera de la fiesta de la virgen de Santa Ana

La víspera de la fiesta comenzó a las 5 de la mañana con las mañanitas en honor a la virgen, en el atrio de la iglesia. El grupo musical religioso cantó un repertorio de cantos religiosos que duró más de una hora. Luego la presidenta de la fiesta invitó a los músicos a tomar café con tamales.

A las 6:30 de la mañana, los músicos tradicionales, mujeres juramentadas y el promotor rezaron el rosario. Luego desayunaron en la casa del promotor. El desayuno consistió en frijoles, verduras con huevo, tortillas y café.

A las 8 de la mañana desayunaron los danzantes y los músicos que presentarían la danza de San Jerónimo en la casa del promotor. El presidente invitó a los danzantes para que participaran en el recorrido del Festival Zoque, pero éstos se negaron porque no fueron invitados con anticipación.

A las 9:00 de la mañana, sin la participación de los danzantes, el comité varonil de festejos de la señora Santa Ana organizó el recorrido de del Festival Zoque. Se reunieron en la iglesia de San Fabián los músicos tradicionales, las niñas y adolescentes vestidas de zoques para esperar los músicos tradicionales de Tuxtla Gutiérrez, Ocozocoautla, San Fernando, Coapilla, Ribera Catarina, Miguel Hidalgo y la cabecera municipal de Copainalá que fueron invitados al evento.

El recorrido inició a las 10 de la mañana de la iglesia de San Fabián a la de Santa Ana. El contingente, durante el recorrido, fue amenizado por el tronido de los cohetes y la música de tambor y pito de los mismos músicos tradicionales de Copainalá. Los jóvenes que portaban las banderas y estandartes de la virgen puntearon el camino.

**Foto 12. Festival zoque.  
Encuentro de músicos tradicionales, 2016**



Fuente: Archivo 2016.

A las 12 del día, el comité Raíces de Mi Pueblo, en coordinación con el grupo Chicks Kungny y el comité varonil de festejos de la señora Santa Ana presentaron la muestra gastronómica de comida tradicional zoque (foto 13). Tras la inauguración de la muestra gastronómica, compartieron los alimentos con los invitados y todos los presentes. Los platillos fueron los siguientes:

1. **Mole corriente de puerco:** Consiste en una mezcla de carne de puerco con masa de nixtamal y condimentado con un mole de chile ancho, guajillo, cebolla, ajo, pimienta, clavo y manteca de puerco.
2. **Adobado de res con frijol y recado:** alimento tradicional del barrio de Santa Ana, principalmente para la comida de las fiestas patronales
3. **Pimbu:** Es un tipo sopa elaborada con granos de elotes, hoja de chipilín y manteca de puerco. Se acompaña con queso, crema y chile curtido.
4. **Tostadas y tortillas hechas a mano:** elaboradas con nixtamal.
5. **Tzata:** Es una mezcla de frijoles con chicharrón de puerco, epazote y guineo verde. Es cocinado en olla de barro.
6. **Tamales de jacuané:** hechos con nixtamal, hoja de hierba santa o santa María, frijol, chile seco y manteca de puerco. Son envueltos con hoja de plátano.
7. **Picte:** es un tamal elaborado con una mezcla de granos molidos de elote, queso, crema, sal, azúcar, canela y manteca de puerco. Son cubiertos con hojas del mismo elote.
8. **Cocadas:** Es un dulce elaborado con una masa hecha de huevo, leche, azúcar, polvo de royal, manteca de cerdo. La presentación es como una hojuela frita y gruesa.
9. **Nuégado:** Es un panecillo frito elaborado con una masa hecha de huevo, leche, azúcar, sal, polvo de royal, manteca de cerdo.
10. **Turulete:** Es un panecillo elaborado con harina de maíz tostado, llamado pinol blanco, polvo de royal, panela.
11. **Pastelito de camote:** Es una empanada horneada de masa de harina y rellena de dulce de camote.
12. **Turrón:** Es turrón de claras de huevo con azúcar horneado.
13. **Rompope:** Elaborado con huevos, leche, vainilla, azúcar, canela y licor.
14. **Mistela de leche:** elaborado con azúcar, canela, leche y licor.
15. **Cupsi:** bebida elaborada con miel y aguardiente. Es una bebida utilizada entre los danzantes, músicos, ancianos y rezadores del Sistema de Cargos de Copainalá.
16. **Pozol de cacao:** Es una bebida elaborada con una mezcla de nixtamal, cacao, azúcar y agua.
17. **Pozol blanco:** es una bebida elaborada con una mezcla de masa de nixtamal y agua.

Después de degustar la gastronomía de la región, un grupo de personas de Copainalá hizo una exposición de artesanías como máscaras, chinchines y bordados zoques. Y una exposición

de arte japonés llamado *Suiseki*, presentado por el director de la Casa de la Cultura, Carlos Amador Román Flores.

**Foto 13: Muestra gastronómica zoque del comité Raíces de Mi Pueblo**



Fuente: Archivo 2016

A las 12 de día, al son de la banda de viento, un grupo de adultos y niños hicieron la *Metida de Flores de Niños de Armada Blanca*, se le llama así porque es una ofrenda de los niños que hacen antes de recibir el sacramento católico de la primera comunión.

A la una de la tarde salieron los danzantes de la casa del promotor al son de pito y tambor, se dirigieron al atrio de la iglesia, ya casi sin público presentaron la danza de “El Gigante”. Solamente hicieron una presentación, debido al tiempo reducido. Al mismo tiempo, los músicos, albaceas y mujeres juramentadas rezaron el rosario de medio día. Al terminar la danza, los danzantes regresaron a la casa del promotor al son de pito y tabor. Compartieron la comida con los albaceas y las mujeres juramentadas.

A las 2 de la tarde, los músicos invitados ofrecieron una hora de sones dedicados a la virgen de Santa Ana y señor San Joaquín.

A las 3 de la tarde inició el encuentro de músicos, quienes ejecutaron una diversidad de sones y alabados por casi dos horas. El presidente de la fiesta dio las gracias a los músicos invitados por haber participado en el Encuentro de músicos tamboreros y piteros zoques de Chiapas, que tuvo como objetivo principal propiciar el acercamiento y el diálogo entre los

músicos de la región zoque, así como reconocer y valorar el patrimonio cultural inmaterial de los zoques actuales de Chiapas.

En el evento homenajearon a dos hombres emblemáticos de la cultura de Copainalá a don Cirilo Meza Gómez, por su gran trayectoria como costumbrista, artesano, danzante, cantor, músico y maestro zoque de Copainalá. Y a don Luis Hernández Aguilar, por su gran trabajo como artesano, mayordomo, santo varón, músico y maestro de música costumbrista de Copainalá, cargo otorgado por los ancianos y mujeres juramentadas del Sistema de Cargos de la ermita de Santa Ana, el 25 de julio de 1953. Los ancianos conmovidos pronunciaron palabras de agradecimiento y el presidente de la fiesta les otorgó reconocimientos. Después despidió a los músicos invitados; antes de partir, en coordinación con el tío Luis Hernández amenizaron con una hora de sones en honor a la virgen de Santa Ana.

A las 5 de la tarde, los habitantes del barrio San Juan hicieron la metida de flores, luego los del barrio San Fabián y por último los de la virgen de Concepción. La mayor parte de las personas fueron rameadas por los albaceas y ancianos del Sistema de Cargos.

En el atrio de la iglesia, la presidenta improvisó un altar, colocó las imágenes y los objetos necesarios para celebrar la misa. A las 6:00 de la tarde, el sacerdote celebró la misa en honor a la virgen y a los niños que recibieron la primera comunión. Al terminar, la presidenta dio algunos bocadillos y las familias se retiraron a sus casas a seguir la celebración de sus hijos. Siguió la diversión con el show de los payasos, piñatas, baile folclórico y el comediante Alfredo Rojas, el Coyote. Decenas de familia asistieron al espectáculo y se divirtieron sin la ingesta de alcohol.

#### 4.1.1.2.8 Día Grande de la fiesta de la virgen de Santa Ana

Doce campanadas provenientes del templo retumbaron por todo el barrio. El canto de las mañanitas en honor a la patrona anunció el fin de la fiesta. La gente del barrio amaneció alegre, apenas se asomaban las 5 horas de la mañana y ya se veía mucha actividad en el atrio de la iglesia, aún oloroso a pólvora. Los habitantes sabían que era el cierre de la fiesta, por eso había que hacer todo temprano. La música del conjunto religioso duró casi una hora. Los músicos tradicionales, las mujeres juramentadas y el albacea se acercaron a la iglesia, entonaron cantos y oraciones de despedida y se prepararon para la jornada del último día de fiesta. Al terminar el rosario se dirigieron a la casa del promotor donde compartieron el último desayuno de ese año,

que el promotor de Santa Ana ofreció durante los 10 días de fiesta. Quizás, los músicos se encontrarán en otras fiestas y en casa de otros alféreces, pero esta fiesta llegó a su fin.

Los danzantes llegaron a la casa del promotor, desayunaron junto a los músicos y mujeres juramentadas. Durante el desayuno conversaron sobre el “realce de la fiesta”, algunos dijeron que estuvo muy divertido el castillo, otros que la fiesta le faltó “realce” a pesar que “hubo paga de por medio”, algunos bromearon en lengua zoque y se reían constantemente. Al terminar, los danzantes se vistieron y ensayaron la danza de *San Jerónimo* en el patio de la casa del promotor.

**Foto 14: Ensayo de la danza *San Jerónimo***



Fuente: Archivo 2016

El maestro de danza, Saraín Juárez, dijo que era “pertinente hacer el ensayo porque estaba probando al Baile *Primero*, es decir danzante mayor, que dirige la danza” (foto 14). Regularmente no ensayan antes de presentar la danza, pero esta vez, el maestro Saraín Juárez los convocó a ensayar por la ausencia del *Baile Primero* y de varios danzantes. Mientras los danzantes ensayaban, la esposa del promotor terminó de coser unas pañoletas de colores para el vestuario de los danzantes, debido a que no pudieron reunir el traje completo.

A esa misma hora, pero al el atrio de la iglesia llegaron los *potis*<sup>1</sup> o payasos (foto 15) en compañía del organizador Carmelino Valencia. En este baile participaron hombres y niños. Llegaron caracterizados de varios personajes entre los que destacan: el diablo, los expresidentes Vicente Fox y Carlos Salinas de Gortari, mujeres con vestimenta y cuerpos exuberantes, karatecas, médicos, enfermeras y otros más

**Foto 15. Baile de Los potis**



Fuente: Archivo

Don Carmelino Valencia comentó que el baile de *Los potis* es muy legendario, que desde hace más de 20 años ha organizado y creado los personajes. Los participantes buscan los vestuarios y don Carmelino es quien organiza, conserva y mantiene la tradición. Don Carmelino

---

<sup>1</sup> *Los potis o payasos*: allá por los años de 1966 corría entre la gente del pueblo un famoso refrán que decía “lo que hace el baile lo hace el poti”, se refería a los danzantes tradicionales que se ubicaban a un costado de los danzantes que ejecutaban la danza de San Jerónimo, San Miguel o cualquier otra danza de la región, con movimientos toscos y curiosos danzaban de forma curiosa y a veces de burla. El poti es como de mofa, como sacar todo lo que tiene que decir y no puede. Estos particulares personajes de las fiestas se caracterizaban y hacían bailes obscenos. Las máscaras que portaban, de forma rustica y deformada, hacían que la fiesta de Mezcalapa siempre estuviera repleta de personas que llegaban a ver el espectáculo, que estos personajes burlaban. Los utilizaban cuando iban a quemar los toritos. Después fueron utilizados como los pasacalles, que van de visita a las iglesias, con la banda de música de viento. (Crisanto Santo, cronista del pueblo).

comentó que *Los potis* bailan a su antojo, buscan divertirse, por eso recorren las calles al son de la banda de viento, tienen como propósito anunciar que el barrio se encuentra “enfiestado” y adoptan personajes enmascarados para que puedan ejecutar bailes “picantes” y “curiosos” que anuncian la alegría de la fiesta.

Tenemos varias máscaras de personajes políticos, como el del presidente Salinas de Gortari y de otros, se visten así, se reúnen aquí en la iglesia Concepción y salimos a recorrer los barrios, el baile de los payasos es una atracción de las fiestas tradiciones del pueblo, lleno de baile, música y alegría (Carmelino Valencia, 2016).

*Los potis* de ese año, ya caracterizados, se reunieron en el atrio de la iglesia de la virgen de Concepción y de ahí partieron al son de la banda de viento al barrio donde se celebraba la fiesta; en el atrio de la iglesia de Santa Ana permanecieron bailando más de una hora al son de la música popular y luego se dispusieron a recorrer todas las iglesias de Copainalá. Durante el trayecto, la gran mayoría de *Los potis* ingieren aguardiente, por eso al concluir el baile algunos terminan muy embriagados.

A las 10 de la mañana, los danzantes salieron de la casa del promotor al ritmo de pito y tambor. Presentaron la danza de San Jerónimo en el atrio de la iglesia y al finalizar entraron a la iglesia, se hincaron ante la imagen, hicieron oraciones, algunos se ramearon y se despidieron de la patrona, solicitaron la ayuda para conservar la salud y puedan regresar al siguiente año.

**Foto 16. Danzantes rumbo a la iglesia de Santa Ana**



Fuente: Archivo 2016.



El *Día Grande* de la fiesta se tornó en un ambiente de desfogue y despedida. Al mismo tiempo que los danzantes compartieron los alimentos y se despidieron del promotor, los presidentes de la fiesta entregaron el cargo a los nuevos anfitriones de la fiesta del siguiente año.

Al son de la música de viento y cohetes, los presidentes, en compañía de ambas comitivas y el albacea, llegaron a los hogares de los que recibieron el cargo de presidentes para la fiesta del 2017. Al llegar a la casa del nuevo presidente, el albacea, Cirilo Meza, dijo:

Venimos en nombre de nuestra “agüelita” Santa Ana, en ti cayó la bolita blanca, tú vas a quedar nombrado como presidente de la fiesta para el siguiente año. Para asegurar aquí traigo esta “relique”, con una vela al centro, que significa el corazón de la vela.

### Foto 17. Despedida



Fuente: archivo 2016

El albacea entregó la reliquia al nuevo presidente y aplaudieron. Luego el presidente respondió:

Gracias que me tomaron en cuenta para seguir la fiesta de nuestra “agüelita” Santa Ana, pido el apoyo para que todos hagamos esta fiesta. Somos los mismos que vamos a estar.

En ese momento sonó la diana y los cohetes. Los presidentes se abrazaron y ambos se felicitaron. El presidente saliente dio las gracias a su comitiva y a toda la gente que apoyó ese año y se puso a las órdenes para lo que pueda contribuir con la nueva comitiva. Luego sacaron las cervezas y bridaron.

La familia del nuevo presidente también estaba preparada, las mujeres repartieron bocadillos, refrescos y cervezas. Convivieron un momento al son de la música de viento y luego se dirigieron a la casa de la nueva presidenta y se repitió el rito. Al finalizar, la comitiva y el presidente compartieron los alimentos en la casa de la presidenta, mientras que un grupo de mujeres, en el atrio de la iglesia, repartieron la comida grande a los visitantes.

Por la tarde, los barrios San Francisco y Santísima Trinidad realizaron la *Metida de Flores*, casi al mismo tiempo, la presidente y su comitiva, al son de la banda de viento, fueron por la corona de la Virgen de Santa Ana a la casa de la madrina. En el atrio de la iglesia nuevamente los payasos alegraron a los niños y volvieron a quebrar piñatas.

A las 6 de la tarde fue la misa en honor a la Virgen de Santa Ana y de señor San Joaquín, coronaron a la virgen, la presidenta agradeció a la gente que apoyó en la realización de la fiesta. Al finalizar dio tamales y café, como cierre de la fiesta.

De las 7 a las 9 y media de la noche, el presidente de la fiesta presentó una serie de eventos, donde participaron payasos, imitadores, bailes folclóricos y grupos musicales. El atrio de la iglesia lució repleto de gente de todos los barrios del pueblo, algunos esperaron la quema del castillo, otros el baile del cierre de la fiesta. La banda de viento no paró de sonar, el presidente y su comitiva instalaron el castillo. Al son de la música de viento y cohetes llegaron *Los Toritos* al atrio de la iglesia, los representantes de cada iglesia de los barrios donaron un *Torito* para la fiesta de la patrona. Los borrachos se alegraron, uno de ellos se colocó un *Torito* sobre los hombros y se dispuso a bailar al ritmo de la música de viento.

Los borrachos se van turnando, cuando bailaron con el tercer *Torito* prendieron el castillo, dos borrachos amenizaron el baile con *Torito* a cuestras, bajo la lluvia de luces que caían del castillo, otro borracho se quitó la camisa, se acostó sobre el piso y la cascada de luces cayó en su cuerpo. En otro espacio, niños y jóvenes soltaron globos de cantoya, un luminoso espectáculo de colores flotantes se dibuja bajo el estrellado cielo.

La fiesta, llena de música y color en honor a la santa patrona p, fue para todas las personas del pueblo y visitantes, desde ancianos hasta niños comprenden el sonido de la banda, de los cohetes y de los estruendos de una fiesta fundada en un ambiente de fe que los habitantes imprimen a la reverencia de su sagrada señora. Se emocionan, gritan repetidas veces ¡viva la virgen de Santa Ana!, aplauden y algunos bailan el torito al son de la banda de viento.

Foto 18. El baile del *Torito*



Fuente: Archivo 2016

Del castillo pirotécnico se desprendieron torbellinos de cohetes y bombas de luces que descendieron del cielo en forma de estrellas y destellos gigantes. La banda sonó a todo lo que da, los chiflidos del castillo no cesaron, la mezcla de sonidos anunció el *Día Grande* de la fiesta que se extendió hasta entrar la madrugada. La Sonora Dinamita, un grupo musical de baile popular, animó la fiesta en el resto de la noche e inicio de la madrugada.

#### 4.1.1.2.9 Ritual del Juramento del Sistema de Cargos

El día 15 de agosto es la solemnidad litúrgica de la Asunción de la Virgen María en cuerpo y alma a los cielos. Venerado y profesado ese misterio de la fe cristiana por el pueblo fiel durante siglos, en 1950 el Papa Pío XII lo proclamó dogma de fe.

**Foto 19. Virgen de Asunción de María**



Fuente: archivo 2016

La fiesta de la Asunción significa que la Virgen María (foto 19) al término de su peregrinación terrenal y en virtud de su contribución a la historia de la salvación como Madre del Redentor, fue liberada por la gracia de Dios de la corrupción del sepulcro y fue elevada en cuerpo y alma a los cielos, donde está y actúa como mediadora entre Dios y los hombres.

En Copainalá celebran la fiesta patronal de la Asunción de María porque es el día de los “Juramentos” de los cargueros de las fiestas y es la última imagen celebrada durante el año. Según doña Caritina Santos, en una entrevista del 2016, explicó que hace aproximadamente 35 años esta fiesta se hizo patronal del barrio de Santa Ana por los reajustes que hicieron en el Sistema de Cargos. Es decir, la Asunción de María era la última imagen celebrada durante el año en la iglesia de Santa Ana, por eso los ancianos del Sistema de cargos eligieron esta fecha como el *Día del Juramento* de los integrantes del mismo y las nuevas representaciones que se le agregaron: presidenta y presidente de la fiesta. Las imágenes de la iglesia de Santa Ana llegaron después de la guerra Cristera; doña Caritina Santos comentó que durante el periodo de los “quemasantos”, los ancianos de Copainalá escondieron las imágenes en las riberas y cuevas más lejanas del

pueblo, después las llegaron a traer y las distribuyeron en las actuales iglesias, pero ya no quedaron en las antiguas ermitas.

Repartieron las imágenes, así como los trajieron los ancianos, venían muy borrachos y no vieron donde llevaron las imágenes, las imágenes llegaron a esta iglesia después de los “quema santos”, hay una historia de un Cristo, santa Veracruz, solita apareció la cruz, aquí en Santa Ana, pero en eso que distribuyeron las imágenes la llevaron a Trinidad. Estaba yo como de 7 o 6 años (Caritina Santos; 2016)

El ciclo de fiestas del barrio Santa Ana termina con la fiesta de la Asunción de María. La organización de esta fiesta es similar a la de la patrona Santa Ana, con la diferencia que el *Día Grande* realizan el ritual del “Juramento”:

Después de terminar la danza, las mujeres juramentadas, albaceas, mayordomos, presidentes y promotores los músicos, danzantes se reunieron en la iglesia, alrededor de la una de la tarde.

El albacea rezador, Walter Sánchez, dirigió la ceremonia de los juramentados, primero sahumó el altar y dio la bienvenida a los ahí presentes:

En este templo de la señora Santa Ana, en esta festividad de la asunción de nuestra virgen María a los cielos, se reúnen todos los integrantes de la fiesta, verdad, tanto de los que ya pasaron y los que van a recibir. Ustedes como barrio conocen las tradiciones y costumbres que se hacen, por eso les pido a los que van a recibir se presenten aquí en el altar.

El albacea reunió a todos los presidentes y promotores alrededor del altar mayor, les dio una vela blanca; luego los presentes hicieron dos filas, en la primera se posesionaron las personas que dejaban el cargo y al frente de ello, los que recibieron. El albacea dijo:

Bueno pues hermanos están aquí presentes los que van a recibir y los que están entregando. Este barrio es de ustedes y ustedes conocen quiénes son estas personas, este juramento que se hace es precisamente para recibir este compromiso y al mismo tiempo agradecer a los que ya lo hicieron. Nuestros antepasados así los hicieron para darle un mayor realce a nuestras festividades.

El albacea prendió una vela blanca del cirio mayor de la iglesia, luego compartió el fuego con los juramentados y dijo:

Este símbolo de nuestras velas que tenemos en nuestras manos representa a Cristo Jesús, que es la luz, verdad. Vamos a invocar a nuestro padre Jesús: En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.

Todos rezaron la siguiente oración:

Ven, Espíritu Santo,	el fuego de tu amor.
Llena los corazones de tus fieles	Envía, Señor, tu Espíritu.
y enciende en ellos	Y será renovada la faz.

Acordaos, ¡oh piadosísima Virgen María! que jamás se ha oído decir que ninguno de los que haya acudido a vuestra protección, implorado vuestra asistencia y reclamado vuestro socorro, haya sido desamparado de Vos. Yo animado con esta confianza, a Vos también acudo, oh Madre del verbo eterno, y aunque gimiendo bajo el peso de mis pecados me atrevo a comparecer ante Vuestra presencia Soberana. No desechéis mis humildes súplicas, oh madre, antes bien, acogedlas benigna y escuchadlas favorablemente.

El albacea tomó la palabra:

Hermanos que están recibiendo este compromiso se les agradece pues, a los promotores salientes, a los presidentes salientes que hicieron todo lo posible para la realización de estas festividades, verdad. Que dios los siga colmando de bendiciones a usted y a su familia en sus hogares, verdad. Que él vea por ustedes porque ya glorificaron a dios con esta festividad. Les demos un aplauso a los que están entregando. También hermanos ustedes los que están recibiendo, verdad, sepan que están recibiendo esta luz, están recibiendo a Jesucristo, pedimos a él su intercesión, su bendición para que les dé la gracia, para que tengan esa fuerza necesaria para realizar esa actividad que les encomienda, verdad. Pedimos pues a él, porque es el que todo lo sabe y todo lo puede. Ustedes van hacer esta actividad para la gloria de su nombre de dios padre, hermanos muchísimas gracias que hacen todo lo posible por seguir esta actividad, les damos un aplauso también.

Luego el maestro Cirilo Meza, albacea mayor, explicó el cargo para los juramentados entrantes y se dirigió a ellos con las palabras siguientes:

Después de haber escuchado todo esto se les agradece a los promotores y presidentes salientes porque sabemos que se cansaron, se desvelaron, hicieron un gran esfuerzo y sacrificio para que la fiesta saliera bonita. También quiero hacerles una recomendación a los promotores y presidentes entrantes, no es otra cosa, que comprendan que el juramento es una responsabilidad donde ustedes se están comprometiendo a realizar la fiesta, lo hagamos de forma tranquila, amémonos como hermanos y hermanas para que las reuniones tengan fuerza, ya ven que aquí se han visto muchas cosas, duele mucho, tiene años que he estado al frente de estas cosas, pero

también han visto los milagros de nuestra virgen santísima, de nuestra “agualita” Santa Ana, su nieto que tiene abrazado, han hecho, a ellos nos debemos. La recomendación es como para los presidentes, presidentas y promotores. Su misión del promotor es atender el templo, ya ven que aquí, todos los muebles, todos los bienes están en la lista y todo es responsabilidad del promotor de protegerlo, también debe barrer la iglesia, cambiar las flores, mantener en atrio limpio y alumbrado. El promotor siempre debe estar de acuerdo con la presidenta. Los presidentes tienen la misión de esperar la reunión que van hacer para planear la fiesta, ponerse de acuerdo que en todo lo que van hacer y que les toca hacer cada uno, para que a la mera hora no digan ¡es que no me dijieron! El presidente le toca adornar allá fuera, contratar su banda de música y otras actividades que haga según sus posibilidades y que puedan ofrecer para la fiesta. Las actividades de la presidenta es la metida de las flores, mandar las invitaciones a los demás barrios. Pónganse bien de acuerdo para que no haya discordias y la mera hora no digan: ¡no me avisaron, no me dijieron!, hagan y asistan a la hora que se acuerdan las reuniones para que no haya problemas. Estas son las recomendaciones, son muy sencillas, pero valen la pena.

#### **Foto 20. Ritual del juramento**



Fuente: Archivo 2016

El albacea, Walter Sánchez, quien dirigió la ceremonia retomó nuevamente la palabra:

Recordemos pues hermanos que todas estas actividades que se van a realizar es para mayor honra y gloria de nuestro padre Dios y no para nuestras enemistades, ustedes como barrio tienen la

mayor posibilidad de apoyar a estas personas que están recibiendo el cargo, porque primeramente es, pues, nuestro padre dios y es a él al que le debemos la gloria, verdá. La fiesta no es para hacer enemistades o problemas entre nosotros, recordemos que lo que se quiere es la paz y con la paz glorificamos a Dios.

Los albaceas, los integrantes del Sistema de Cargos, ya juramentados, y habitantes del pueblo, rezaron el padre nuestro. Al terminar sonaron los alabados, los cohetes y las campanas. Luego un mayordomo presentó el crucifijo a los juramentados y éstos lo besaron (foto 21); otro mayordomo, con una flor y agua bendita, hizo la señal de la cruz en la frente de cada persona que besó el crucifijo y dijo: en nombre del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Todos los presentes, mujeres, hombres y niños, se unieron al ritual. Al terminar hicieron oraciones y avemarías.

**Foto 21. Juramento de los integrantes del Sistema de Cargos**



Fuente: Archivo 2016

El albacea cerró el ritual de la siguiente manera:

Bueno hermanos, con este beso al crucifijo y la bendición con el agua, hacemos el compromiso de cumplir con todas las actividades correspondientes tanto los promotores, presidentes, así como nosotros, los del barrio, apoyar de la mejor manera y como nosotros podamos, verdad. Así es como terminamos y ahora los promotores van a entregar y recibir todas las cosas del templo para que los protejan.



Los presentes hicieron oraciones de cierre, los músicos entonaron alabados y los promotores se dirigieron a la sacristía de la iglesia. Los promotores recibieron el cargo a través de un contrato escrito y firmado, al que dieron lectura a la hora de la entrega de los bienes de la iglesia (foto 22).

En la ciudad de Copainalá, siendo las 12:00 del día, del 16 de agosto de 2016, en la sacristía de la iglesia de Santa Ana, la C. Yasiana del Rosario Hernández Estrada y su esposo Rafael de Jesús Gallardo Nangucé, en calidad de promotores salientes; y por otra parte la C. Míguela Estrada Gumeta y la C. Maribel Jiménez Juárez, en calidad de promotores entrantes de la iglesia de Santa Ana, para el periodo de 2016-2017, se reúnen con la finalidad de hacer entrega-recepción de los bienes inmuebles o artículos que existen en este templo.

**Foto 22. Intercambio de promotor en la iglesia de Santa Ana**



Fuente: Archivo 2016

Mientras eso ocurría en la sacristía, la presidenta de la iglesia compartió la comida grande de la fiesta de la Asunción de María en el atrio de la iglesia. Al terminar, los músicos y danzantes se despidieron del promotor. La gente del barrio siguió la fiesta hasta el amanecer de 16 agosto.

#### 4.1.2 Organización

En la actualidad, la organización de las danzas rituales se encuentra en un panorama de constantes ajustes y reacomodos por inconformidades que se presentan en el interior de las estructuras religiosa e institucional-cultural. La mayoría de los integrantes de las danzas, incluido los músicos, son procedentes principalmente de las comunidades de Copainalá Miguel Hidalgo, Francisco Sarabia, Benito Juárez, ribera Tunajén, entre otras. En los recientes años, muchos de los danzantes se niegan a participar en los rituales de la cabecera municipal porque, según los danzantes de las comunidades, se sienten excluidos al no ser reconocidos de forma igualitaria ante otros compañeros; argumentos como la envidia y rivalidades son factores para que los danzantes no lleguen a bailar en las fiestas de barrio, “y la gente crea que los “danzantes cobran”, cuando salen a bailar.

El maestro Saraín Juárez (2016) comentó que hace más de cuatro años, la organización de la danza estaba a cargo de un promotor de música y danza que formaba parte del Sistema de Cargos. Esta persona acudía a la reunión de los presidentes y promotores de la fiesta para acordar la danza que se presentaría el día de la celebración. Después, el promotor se encargaba de localizar e invitar a los danzantes y músicos llevándoles una reliquia. El primer invitado era el baile primero, *etzakomyna*, es decir el director de la danza o el que dirige la danza, después invitaban a los demás danzantes. Lo mismo ocurría con los músicos, invitaban primero al director de música y posteriormente a los demás integrantes.

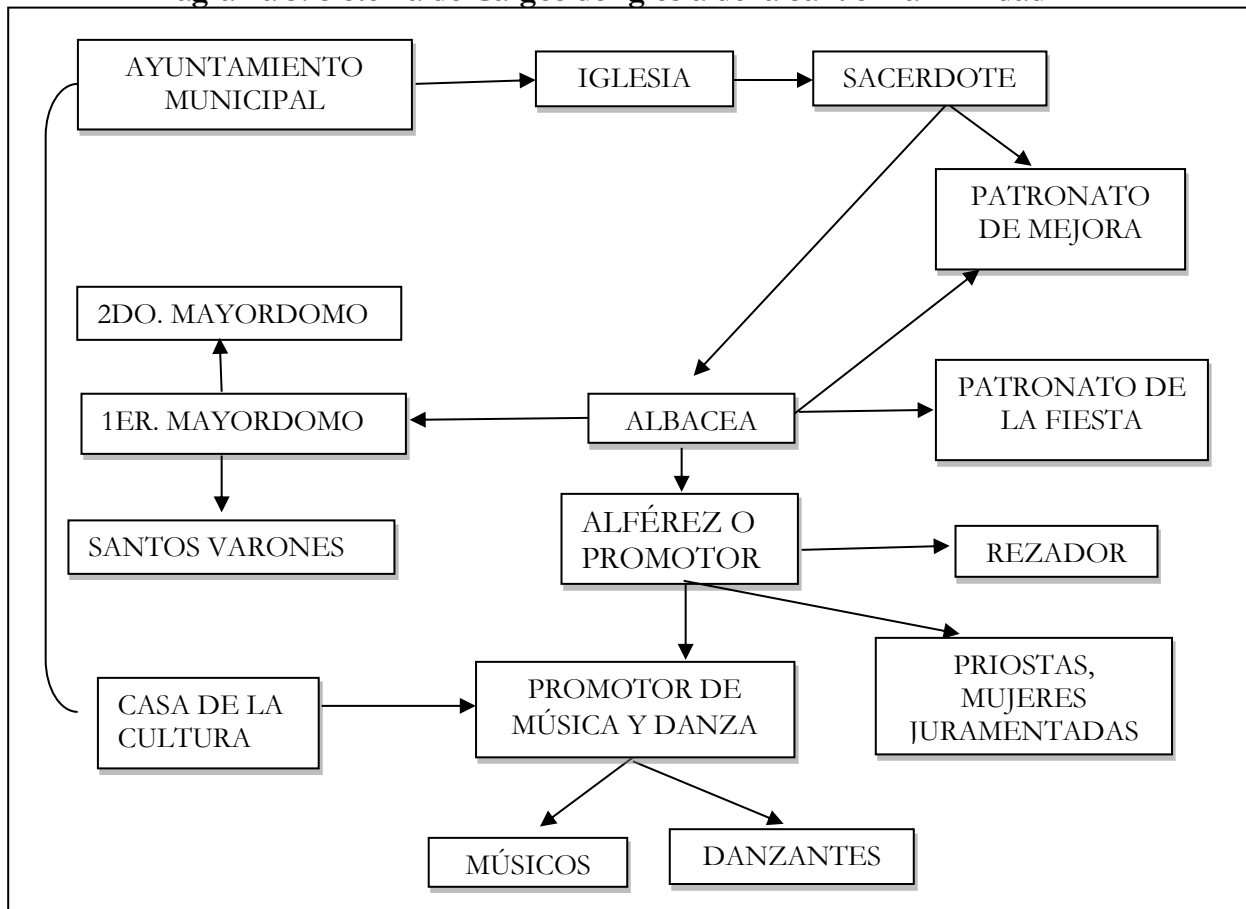
Antes había más personas les gustaba participa en la danza y se preparaban, solito salía la danza.

Antes don Luis Hernández Aguilar era un músico especial, cuando se le iba habló para que tocara en una fiesta o en la danza se le llevaba un relique, un litro de licor, chocolate, pan. Así es como llegaba a toca. Era el único que se le tenía que llevar eso, porque era el maestro de música, los demás músicos y danzantes solamente se les llevaba la relique.

Pero esta figura se fue esfumando por los diversos conflictos principalmente por la ausencia o desinterés de las personas o por la migración por falta de empleo. El Sistema de Cargos actual de Copainalá funge como una estructura de organización de los diversos rituales que la población realiza en las fiestas patronales, la festividad de la Semana Santa, La Navidad y demás celebraciones. Este sistema de organización, prioritariamente religioso, tiene gran relevancia entre la comunidad de cristianos católicos, especialmente costumbristas, sobre todo de las iglesias de la Santísima Trinidad y Santa Ana, porque se coordinan y organizan bajo esta estructura y además colaboran con las demás iglesias de los barrios del poblado y comunidades cercanas.

La estructura actual del Sistema de Cargos de Copainalá, donde la figura principal es el albacea porque funge como intermediario de todas las demás representaciones, se compone de la siguiente manera;

**Diagrama 5. Sistema de Cargos de Iglesia de la Santísima Trinidad**



Fuente: trabajo de campo (2015)

En el Sistema de Cargos de Copainalá puede haber varios albaceas. En la actualidad existen cinco albaceas que se encargan de atender casi a todos los barrios y comunidades de Copainalá, entre los que figuran Saraín Juárez, Walter Sánchez, Juan Meza, Eladio Mancilla, Crisanto Juárez y Sarita López. Los integrantes del Sistema de Cargos de la iglesia de la Santísima Trinidad también trabajan en la Santa Ana; sin embargo, esta última tiene la figura del promotor (alférez), quien se encarga por un año tanto de la iglesia como de las festividades. Sus principales responsabilidades son la organización del apóstol *Santiago* y la *Señora Magdalena*, la fiesta del barrio *Santa Ana y Señor San Joaquín*. Además, resguarda y mantiene en buenas condiciones los bienes

materiales de la iglesia (utensilios y monedas de plata), se encarga de la limpieza, el lavado de la ropa de los santos y el arreglo del altar, paga el servicio de energía eléctrica.

**Foto 23. Representantes del Sistema de Cargos**



Fuente: Archivo, 2016.

En cambio, el cuidado y mantenimiento de la iglesia de la *Santísima Trinidad* lo hacen los ancianos y las familias más antiguas que viven en el barrio. La figura del promotor o alférez solamente recibe el cargo de organizar las fiestas de cada imagen, como la de *San Juan Bautista* y *San Pedro de las Llaves*, así como la fiesta patronal del barrio, la *Santísima Trinidad*, y la fiesta mayor de Semana Santa.

Los dos tipos de alféreces, durante las fiestas del barrio, en coordinación con los presidentes de la fiesta, tienen la responsabilidad de proveer de servicios de alimentación y hospedaje (en caso de provenir de alguna comunidad) a los músicos, danzantes, prioras, mayordomos y todas las personas que participan en la logística de la fiesta. También buscan a las nueve madrinas de la novena de rezos, de lo contrario, el promotor cubre los gastos de flores y bocadillos que reparten después de cada tarde de rezo. Durante la Semana Santa, el promotor de la iglesia de la Santísima Trinidad también es responsable de proveer alimentación en la

celebración de la última Cena a los 12 apóstoles y al sacerdote; en la semana mayor a los santos varones, mayordomos, prioras y músicos.

**Foto 24. Iglesia de la Santísima Trinidad**



Fuente: Archivo, 2015.

Las demás figuras dentro del Sistema de Cargo se definen de la siguiente manera:

- ***Prioras o mujeres juramentadas:*** Es un grupo de mujeres de avanzada edad que se dedican principalmente a realizar y acompañar los cantos y rezos del albacea-rezador. Aunque la gente del barrio no participe en los rezos, el albacea, los músicos y prioras o mujeres juramentadas realizan dos rezos (uno en la mañana y otro a medio día o tarde-noche). También tienen el cargo de lavar la ropa de las imágenes, especialmente de Semana Santa. Realizan un ritual entre música, cantos y oraciones durante el proceso de lavado de ropa. Estas personas son invitadas a participar en las fiestas patronales a través de una reliquia enviada por los promotores o alféreces de las fiestas. Otras de las actividades es la ensarta de flores que realizan en las vísperas de Semana Santa y durante el proceso de edificación del altar para recibir el sábado de gloria, de Jesucristo resucitado.
- ***Mayordomos:*** Son también una figura principal dentro del Sistema de Cargos porque son considerados, igual que el albacea, personas de respeto y don. Además de formar parte de las decisiones de los rituales y otras situaciones, son las personas que ayudan a suministrar todo lo necesario para realizar los rituales, es decir “el mayordomo es el

mandarín, es el que tiene que ver que no haga falta nada, si nos hace falta música o vestuario, busca la manera de encontrar y traerlo”. También son los responsables de hacer las velas un mes antes de cada fiesta patronal. Existen varios mayordomos, pero el primero y el segundo son los enlaces más próximos a las albaceas o promotores de la fiesta.

- **Promotor de música y danza:** es la persona encargada de promover y buscar a los músicos y danzantes que son solicitados en las fiestas patronales. Es el contacto más próximo que tienen los promotores o alféreces para convocar a los músicos y danzantes. Por medio de una reliquia hecha por él mismo o por algún mayordomo, envía la invitación a los músicos y danzantes.
- **Músicos:** Son personas especializadas en música ritual para rezos, alabados y danzas rituales. Los instrumentos más usados por los músicos copainaltecos son: el carrizo, la guitarra, el violín, el tambor y la marimba. Las cuadrillas de músicos son parte fundamental del Sistema de Cargos porque representan la parte estructural de casi todos los ritos, tal como ellos los describen “sin música no hay fiesta, no hay rezo, no hay danza”. La transmisión del conocimiento musical es de generación en generación de forma auditiva, y es considerado, entre los músicos, un don de Dios.
- **Danzantes:** Son personas, la mayoría hombres, que ejecutan bailes colectivos en honor a los santos patronos de las fiestas barriales o del pueblo. Son parte fundamental del Sistema de Cargos porque la danza es considerada una ofrenda a Dios en la mayoría de los rituales, en honor a los santos. La transmisión del conocimiento dancístico es de generación en generación a través de la observación y la imitación; también es considerado, entre los danzantes, un don de Dios.
- **Santos Varones:** Son los mismos mayordomos del Sistema de Cargos que representan los 12 apóstoles de Jesús y participan en la representación de la última cena en las vísperas de Semana Santa. También son las únicas personas que tienen autorización de tocar y crucificar la imagen de Jesucristo durante la Semana Santa. Los mayordomos se convierten en santos varones en la época de Semana Santa y son elegidos por los albaceas. También tienen la autorización de hacer rameadas a los creyentes. El cargo es indefinido, elegido voluntariamente y las personas elegidas tienen que estar inclinadas a los preceptos de la iglesia católica, vivir en el ejemplo y honradamente.

- **Rezador.** Es uno de los albaceas, pero es un personaje especial porque tiene el cargo de realizar la mayoría de los rituales, desde el inicio hasta el final de las fiestas donde fue invitado. Es la única persona que tiene la autorización de vestir a los santos. Si el albacearezador es de alguna comunidad lejana debe permanecer en la casa del promotor o alférez durante el tiempo que se le requiera para la fiesta, a veces hasta 10 días.
- **Patronato de la fiesta:** Es un grupo de personas que realizan, en coordinación con los promotores o alféreces de las imágenes, la organización de las fiestas patronales. Regularmente el patronato está conformado por un presidente y una presidenta de fiesta, de diferentes familias; pueden ser casados o solteros. El cargo es autorizado y elegido por los albaceas, también puede ser voluntario cuando alguna familia “pide el santo” para realizar la fiesta. El presidente y la presidenta eligen su propio grupo de trabajo y asumen diferentes obligaciones dentro del cargo. El presidente es el encargado de pintar la iglesia, adornar el atrio, buscar la música de banda, los grupos musicales que armonizarán la verbena popular, los cohetes, el castillo, el torito y demás espectáculos que desee presentar durante la fiesta. La presidenta es la encargada de construir el altar, buscar las madrinas de las entradas de flores, las madrinas tarderas<sup>2</sup>, las enramadas<sup>3</sup> y realizar la comida grande del día mayor de la fiesta. Los gastos son sufragados por los presidentes y alféreces, sin embargo, pueden y casi todos los hacen, solicitar apoyo a los habitantes del pueblo y la presidencia municipal.
- **La iglesia/Sacerdote:** El sacerdote tiene la obligación de realizar las misas y los sacramentos que se agendan en el programa festivo. Algunas veces el sacerdote se adapta al programa, otras, el programa se adapta a la agenda del sacerdote.
- **Patronato de mejora:** Es un grupo de personas, elegidas anualmente por el albacea o por voluntad propia de los mismos integrantes, que se encarga de realizar el mantenimiento de la capilla, como cambio de techadora, repello de paredes, entre otros. Cada barrio tiene su propio patronato, y aunque es elegido por el albacea, trabaja en coordinación con el sacerdote.

---

<sup>2</sup> Madrinass tarderas: Son un grupo de mujeres que participan en los rezos de la novena de la celebración de la imagen. Se encargan de mantener el altar lleno de flores, veladoras y enramas, además provee bocadillos y bebidas a las personas que participaron en los rezos.

<sup>3</sup> Enramada: Es una ofrenda dedicada a la imagen celebrada. La ofrenda es un adorno hecho con ramas y flores de la región, entrelazadas en un palo o vara gruesa. En la superficie del enrame le cuelgan alimentos y utensilios de cocina.

- **El Ayuntamiento Municipal/Casa de la Cultura:** La casa de la cultura depende del Ayuntamiento municipal y se coordina con el Sistema de Cargos. En las fiestas patronales o barriales únicamente proporciona vestuario o instrumentos musicales u otros recursos materiales que hagan falta para realizar la danza o algún otro ritual. El Ayuntamiento municipal, en algunas ocasiones, apoya económicamente en los gastos para la realización del programa festivo; regularmente para el espectáculo popular, cubre los gastos de grupos musicales fuera de los rituales religiosos, dona algún castillo o torito. También participa en los trabajos de logística, recursos materiales, como entarimados, sillas, entre otros, y proporciona seguridad.

La participación del Sistema de Cargos en las celebraciones religiosas es muy importante para los danzantes o rezadores de las comunidades porque son el enlace para ser invitados a las celebraciones; sobre todo en los lugares donde viven los danzantes y músicos, como Miguel Hidalgo, Benito Juárez y Francisco Sarabia. Estas comunidades solicitan, principalmente la intervención del albacea-rezador, los grupos de danzas y músicos, para llevar a cabo los rituales correspondientes a las fiestas patronales del lugar.

El Sistema de Cargos fue por muchos años el rector del sistema religioso costumbrista de Copainalá, sin embargo, con el transcurso del tiempo ha experimentado diversas transformaciones y actualmente su presencia cobra trascendencia sólo en la ejecución de los rituales como la danza, la música, cantos, rezos y demás. Sobre todo, en las iglesias de Santa Ana y Santísima Trinidad su figura es primordial porque siguen las tradiciones de los costumbristas y hacen el ritual del Juramento, que es para renovar el cargo, anualmente.

Desde la cuestión cultural, este sistema, de alguna forma, ha sido sustituido por la Casa de Cultura, que tuvo su arribo a Copainalá en 1991. Este organismo se ha inmiscuido más en las danzas, música y el carnaval; pero como su forma de operar obedece al gobierno en turno, los grupos de danzantes y músicos se han visto desestabilizados y crece el descontento, principalmente porque las políticas públicas del gobierno no han sido igualitarias.

Lo primero que generó la Casa de la Cultura fue descontento entre los danzantes y músicos, es que algunos músicos y danzantes fueron elegidos para representar las danzas en eventos culturales y muchos quedaron fuera. Luego los que fueron a los eventos también se disgustaron porque el dinero de los premios que ganaron nunca fue aprovechado para comprar instrumentos y trajes para la danza, todo se quedó en unas cuantas manos. Todos éramos de la comunidad, se formó el Comité de Cultura, era otro presidente, veníamos a reuniones, vamos a rescatar las



tradiciones, las danzas, pero ya después fueron buscando medios para buscar los recursos con el CDI y CONECULTA, quienes estaban haciendo esta manera de organizar, lo primero que les importaba era sacar el recurso, luego se olvidaban para lo que iba a servir, los medios para la música y danza, nada; al final de cuentas no fue así, señalaron algunos danzantes.

El reconocimiento de unos pocos y la exclusión de la mayoría por parte de la institución cultural de gobierno en turno fue desorientando a los músicos y danzantes de las comunidades y de la cabecera municipal Copainalá. Hoy en día, las consecuencias se ven reflejadas en la escasa participación de los mismos.

**Foto 25. Danzantes y músicos**



Fuente: Archivo 2016

Actualmente los maestros de música y danza de Copainalá, Cirilo Meza y Luis Hernández, a través del Comité de Cultura, formaron grupos de niños para transmitir el conocimiento, desde temprana edad, principalmente para promover la participación de nuevas generaciones. Los danzantes de las comunidades todavía llegan a danzar en las fiestas de los barrios cuando son invitados por los alféreces o presidentes de fiesta, pero cada vez en menor número.

De dos años a la fecha, la figura del promotor de música y danza había desaparecido. Los mismos promotores y presidentes de las fiestas patronales de los barrios se encargaban de invitar a los danzantes y músicos, de manera menos formal de como lo hacían antes cuando les llevaban las invitaciones a sus domicilios. Aprovechaban la fiesta de los barrios para realizar la invitación, por eso, según los danzantes, había menos compromiso y faltaban cuando llegaba el día de la

fiesta. El maestro Saraín Juárez hizo algunos reajustes dentro del Sistema de Cargos y rescató la figura del promotor de danza y música, quien se encargará de ser el enlace para invitar a los danzantes y músicos de la cabecera municipal.

Mi idea es volver a poner dentro del sistema de cargo a un promotor de danza y música, así como se hacía antes. El promotor va a asistir a la reunión de la fiesta dos meses antes, tiene que estar pendiente de las fiestas que se aproximan. El baile primero, *etzvkeonyna*, director de la danza, el mero jefe, el que dirige, va a tener su mayordomo o ayudante, él va a llegar a la casa del promotor de la fiesta con todos los materiales del baile primero y le va a ayudar a vestir y todo lo que requiera para la danza. El ayudante va a trabajar con el promotor, por ejemplo, vamos hacer la danza *del Caballito*, el promotor le dice al ayudante, dos meses antes, tú te va a tocar en tal parte, busca 9 danzantes, tu llevas la relique a fulano de tal en su casa. Así tienen que trabajar coordinados. Eso es lo que estamos tratando de hacer nosotros, para terminar con las malas atenciones de los danzantes. Los promotores y presidentes de la fiesta se saturan de trabajo, ya no atienden como debería a los músicos y danzantes, por eso sienten fuera. Así mismo de hacía con los músicos, el promotor buscaba al director o el maestro de música, él llevaba el carrizo, el tambor, los principales instrumentos. Esto era la costumbre. Los demás músicos no llevan nada. Los danzantes, como grupo, ya se conocen, por ejemplo, quien le di la comisión, es gente de acá, se llama Costa, pero no se costa de qué, se llama Constancio, lo dejó don Luis, era cómo su alumno, pero está aprendiendo. Es el comisionado, es el promotor, participa como albacea. El señor Constancio, al ser promotor, lo haría por voluntad, por amor a su pueblo. Todo esto era así, a pesar que no éramos de aquí, algunos le dan el valor, muchos no (Saraín Juárez, maestro de danza, 2016).

Desafortunadamente, este plan sólo es para la cabecera municipal, porque es difícil intentar agregar a la gente de las comunidades, debido a que la mayoría de las veces los presidentes y promotores de fiesta no tienen la disponibilidad para, por lo menos, pagar los pasajes de los músicos y danzantes. Lo más importante para los danzantes es reorganizar la danza y la música de Copainalá a través del Sistema de Cargos, pues consideran que es la única forma de mantener una organización estable.

Por ejemplo, llega el solicitante de una danza, como el director de la Casa de la Cultura no sabe, dice está bien, ahí me lo deja a mí, me dice hay velo qué hacés, me deja solo. Por eso digo, tengo que buscar otras personas que lo promuevan porque se va a terminá las danzas, así como están las cosas. No conocen, no son de aquí, no lo sienten, por eso no les interesa, sólo les interesa ganar dinero. La única persona que trabajó bien en el Comité de Cultura fue el maestro Luciano,

es el único que se preocupa, porque es de aquí, quiere a su pueblo y sus costumbres. Me dice qué falta para tal danza, le digo esto y esto, y lo manda hacer. Pero él es de aquí, lo siente como nosotros (danzante de Copainalá, 2016).

**Foto 26. Presidentes y promotores de la iglesia de Santa Ana**



Fuente: Archivo 2016

La forma en que el maestro Saraín Juárez motiva a los músicos y danzantes es por medio de la trasmisión de su conocimiento.

Yo les digo a mis compañeros que donde estoy no voy a durá, se va acabá, pero lo que no se acaba es la costumbre. Lo que nos hablaban los viejitos, ellos, miren nosotros lo queremos hacer, no tenemos más que ofrecé sólo nuestra música, nuestra danza. Ahora sí, como dicen, supuestamente, cuando Dios nuestro señor se presentó en el holocausto, se presentó la gente con música, con baile para alabar tanto al señor como a Dios. Eso nomás que nos decían. Por eso vamos todos, eso nos decían. No vamos por las personas, primeramente, vamos a alabar a Dios y todo lo vamos hacer en su nombre, mientras podemos, porque él nos da la vida, la salud, todo, la fuerza, hasta cuestión de nuestro trabajo, porque él nunca nos deja. Y day por lo demás no podemos hacer, hora si, hacer más, porque es solamente con lo que podemos agradecer, con nuestra persona, con nuestro movimiento y con nuestra música. No más que como nosotros, ahora sí, no aprendimos tanto la lengua, ahora sí, solamente esto nos queda, como éramos

chamacos no sabíamos nada de lo que estaban diciendo, ya no aprendimos la lengua, nuestros padres lo llegaron hacer, nosotros ya no (Saraín Juárez, maestro de danza, 2016).

El maestro Cirilo Meza (2016) señaló también que la danza se está deteriorando en Copainalá, principalmente en las comunidades, porque el Sistema de Cargos de la iglesia de la Santísima Trinidad se está rompiendo por la falta de integrantes y de compromiso de los mismos.

Se están acabando los cargos, ahorita en Trinidad solo hay un encargado de la iglesia. Yo ya estoy grande, ya no puedo hacer mucho, ahorita hay dos muchachos; hacen la invitación, cada dos meses limpian las imágenes. Se ponen de acuerdo los muchachos, invitan a la gente. Ya se reúnen las ancianas, los violinistas y guitarreros, llaman los ancianos y hacen toda la limpieza de las imágenes, los arreglan, los limpian con aceite menen, al último limpian el Jesucristo que está adentro la urna. Dentro de esa reunión platican de la fiesta, sacan sus cuentas y hacen la lista. Antes era fiesta grande. Aquí solo en Santa Ana se hace ya, ya casi en Trinidad también se está terminando, dicen que este año lo dieron la imagen, ya tiene promotor, ojalá así sea. Ya bajó mucho la organización. En otros barrios ya no hay promotor, sólo hay presidente. Promotor ya no, no sé, aquí en Santa Ana lo piden. Mañana va salir el que estaba y ya vinieron a pedir para el otro año. Así se va a termina la danza, ya no ve promotor (Cirilo Meza; 2016).

De toda esta controversia lo que resulta evidente es la dificultad de prestar ayuda a todas las comunidades barriales, campesinas e indígenas de Chiapas por parte de las instituciones gubernamentales, porque como se dijo con anterioridad, la carencia de un plan que abone a la inclusión y no a la exclusión es difícil de plantear cuando las políticas públicas cambian en cada periodo sexenal, según la idea de cultura que tenga cada representante. Más allá de apostar por el rescate y conservación del patrimonio cultural intangible de las regiones, las instituciones gubernamentales están provocando una descomposición social entre las comunidades.

### 4.1.3 Composición

#### 4.1.3.1 Clasificación

El maestro Cirilo Meza (2013) señaló que de las 18 danzas que aprendió cuando era niño actualmente sólo existen 14: *El Caballito*, *El Gigante*, *San Isidro*, *Santa Susana*, *Weyá-Weyá*, *El estudiante o La estudiantina*, *La encamisada*, *San Miguel*, *San Lorenzo o el disfrazado*, *Sacramento*, *San Jerónimo*, *El Moktectzu'*, *Los pastores* y *el Bailarín*. Gran parte de las danzas son presentadas durante las fiestas patronales y el carnaval de todos los barrios de Copainalá, sin embargo, las danzas de

*La estudiantina, Santa Susana, San Isidro, el Bailarín y Sacramento* se han dejado de representar con frecuencia debido a la falta de danzantes, vestuario o espacio dentro del lugar sagrado.

Según los maestros de la danza, éstas se clasifican en cuatro tipos según la función que desempeñan dentro de los rituales religiosos: danzas que andan, danzas dedicadas a las vírgenes y los santos y al Niño Jesús. Las danzas que pertenecen específicamente a una celebración son la del carnaval, de *El Weyá-Weyá* y *La estudiantina*; la de *Los pastores*, dedicada al Niño Jesús y *La Encamisada*, la rompedora de las fiestas.

**Diagrama 6. Clasificación de las danzas según su función e imagen**

Función	Danza	Imagen	Fecha
Dedicadas a las vírgenes	San Jerónimo	Santa Cecilia	22 de noviembre
	Santa Susana	Santa Ana	22 de julio
	Sacramento	Honor a la siembra	15 de mayo
Dedicadas a los santos (hombres)	El caballito	Santiago Apóstol	25 de julio
	San Lorenzo	San Lorenzo	10 agosto
	San Miguel	San Miguel Arcángel	29 de septiembre
	San Isidro	San Isidro	15 de mayo
	El Gigante	San Vicente Ferrer	8 de mayo
	El bailarín o los listones	En cualquier fiesta patronal	
Dedicadas al Niño Jesús	El Moktectzu'	Niño Jesús	25 de diciembre
	Los pastores	Niño Jesús	24 de diciembre
Que andan	El caballito blanco	Cualquier imagen	
	El gigante chico	Cualquier imagen	
	La encamisada	Todas las fiestas patronales	Rompedora de las fiestas patronales
	El Weyá-Weyá	Carnaval	Marzo-abril
	La estudiantina	Carnaval	Marzo-abril

Fuente: Saraín Juárez, maestro de danza.

Las danzas que andan, son aquellas que caminan por las calles del poblado y visitan las iglesias de otros barrios. A *La danza del Caballito Blanco* y *el Gigante Chico*, simplemente les agregan los adjetivos blanco y chico cuando se convierten en danzas que andan.

*La Encamisada* es una danza que anda porque es la rompedora de la fiesta, forma parte de la procesión del inicio de la fiesta. La del *Weyá-Weyá* y *La Estudiantina* son danzas que andan.

#### 4.1.3.2 La Música

La danza depende de la música, vive en una dependencia “natural”, “el carrizo hizo bailar al primer danzante, así de natural”, dice el maestro de música tradicional, Luis Hernández. La música en la danza no sólo dirige al cuerpo del danzante, expresa un discurso en el proceso dancístico; por eso, la música pasa a ser una de los elementos más importantes de la danza.

Marina Alonso Bolaños (2009:19) señala que la música es igualmente susceptible de influir en el acto performativo, en los espacios físicos que cada músico y su audiencia deben ocupar en él. La música también constituye el acompañamiento rítmico y/o melódico para la elaboración de objetos artísticos, de textiles, de dibujos de arena o de cal (como se ha mostrado en diversas partes del mundo, en la India o entre los navajos).

Por lo tanto, la música y los movimientos corporales se complementan en la danza. Existen individualmente, pero en conjunto conforman una armonía visual y auditiva. En este contexto, los danzantes y músicos zoques de Copainalá crean y recrean tanto sus sones musicales como sus movimientos corporales.

**Foto 27. Música y danza**



Fuente: Archivo 2016

Las piezas musicales no sólo de los zoques, sino que gran parte de las culturas de México, principalmente castellanas, se llaman sones. Según el Diccionario de la Real Academia Española (2014), el Son es el sonido que afecta agradablemente al oído, especialmente el musical. El Son, etimológicamente, deriva del latín *sonus* y del español *tañido*, significa ruido concertado, percibido

con el sentido del oído, y es especialmente el que se hace con arte o música; la dotación musical, es decir, los instrumentos que le acompañan son la jarana (o guitarra sexta), la huapanguera (o guitarra barroca también llamada quinta) y el violín (Stanford, 1984:7).

Sin embargo, la gran diversidad de sones que existen en el país se debe, según Rosa María Bonilla y Juan Carlos Gómez Rojas (2013:91) a que la música desde el inicio de la Colonia acompañó a los evangelizadores en su labor pastoral y fue de los pocos consuelos que hallaron los indígenas tras la conquista y el vasallaje colonial, libre del control de los gremios de artesanos; “los instrumentos musicales podían construirse sin autorización o pago, a excepción de los instrumentos de cuerda, así que los nativos aprendieron con suma facilidad a fabricarlos y tañerlos no sólo en las festividades religiosas sino también en las paganas”.

Los sones no tienen notas musicales porque son muy diversos e improvisados, sin embargo, tienen características entre sí:

- Música interpretada principalmente con instrumentos de cuerda y percusión
- Canto de coplas: conjunto de versos de métrica generalmente octosilábica y de agrupamientos en la rima, que incluyen cuartetos, quintillas y décimas.
- Armoniza bailes de uno o más parejas que ejecutan zapateados que complementan o ponen de relieve la parte rítmica.

Carlos Navarrete (1985) señala que los danzantes zoques de Tuxtla, parecidos a los de Copainalá, bailan al son de los tambores (tzus-cuy, en Tuxtla; kogua, en Mexcalapa) y de flautas de carrizo (kapé-tzus-cuy), y posteriormente adoptaron el violín y la guitarra, cuya manera de afinar es muy especial.

La música es primitiva, infantil y monótona y se ha conservado bastante pura. El repertorio es extenso, pero los sones son de corta duración, de allí la monotonía, pero durante el baile no cambia y se hace cansada al oído (Navarrete; 1985:451).

Las formas musicales que se danzan en Copainalá se componen de sones naturales y zapateados. Los sones naturales les llaman a las composiciones musicales más lentas que los zapateados. Los sones zapateados son más acelerados y regularmente se ejecutan para festejar algo o bailar en parejas dentro la danza. Las danzas son armonizadas con 4 hasta 14 sones y un zapateado; lo que prevalece en las danzas son los sones naturales, pocas tienen zapateados.

Foto 28. Músicos de Copainalá



Fuente: Archivo 2016

Los instrumentos para ejecutar la música de las danzas son: la flauta de carrizo, el tambor, violín, guitarra, matraca y marimba. Sin embargo, predomina la flauta de carrizo y el tambor, la mayoría de las danzas solo se ejecutan con la música de esos dos instrumentos. Los sones se distinguen mediante el ritual, por ejemplo, el Son del baile del *Caballito* o de *La Encamisada*, también se distinguen por el número de sones de cada danza, por ejemplo: el primer o segundo Son de la danza de *La Encamisada*.

En la ejecución de las danzas cada Son especifica una escena, la conclusión de un Son indica el cambio de escena; en ese lapso, frecuentemente, los danzantes toman un respiro mientras los músicos afinan sus instrumentos para hacer el cambio.

El tiempo de duración de cada Son no es específico porque depende de los músicos, sin embargo, el maestro Saraín Juárez comentó que cada Son puede durar entre 5 y 6 minutos; es decir, el tiempo mínimo que puede durar una danza es de 20 minutos y el máximo más de una hora.



**Diagrama 7. Sones y zapateados de las danzas rituales de Copainalá**

<b>Danza</b>	<b>Número de sones</b>	<b>Instrumentos</b>
La encamisada	6 sones naturales 1 zapateado	Violín, guitarra y tambor
El caballito	8 sones naturales	Flauta de carrizo y tambor
Santa Susana	7 sones naturales	Flauta de carrizo y tambor
Bailarín	10 sones naturales	Marimba
Weyá-weyá	4 sones naturales 1 zapateado	Flauta de carrizo y tambor. Matraca
San Miguel	12 sones naturales	Flauta de carrizo y tambor
El gigante	7 sones	Flauta de carrizo y tambor
San Jerónimo	7 sones naturales	Flauta de carrizo y tambor
San Lorenzo	7 sones naturales	Flauta de carrizo y tambor
San Isidro	4 sones naturales	Flauta de carrizo y tambor
Sacramento	5 sones naturales	Flauta de carrizo y tambor
Pastores	6 sones naturales	Violín y guitarra
Moktectzu	14 sones	Violín y guitarra

Fuente: Saraín Juárez, maestro de danzas rituales de Copainalá (2016)

Los sones de los zoques de Copainalá toman elementos de las formas rítmicas de la percusión prehispánica porque la mayoría de los sones para las danzas son ejecutados con flauta de carrizo y tambor, pero a la vez tienen la influencia colonial, no sólo por la adopción de la guitarra y el violín sino por la mezcla de culturas; según Marina Alonso (2008: 107- 108), la música de México, aunque se encuentre muy diversificada, conserva un alto grado de música de origen hispano y de otros orígenes, enseñada a los indígenas por los misioneros hispanos, destaca además que se trata de una influencia indígena sobre una base hispánica que se puede apreciar en la adopción de instrumentos, melodías y coreografía de las danzas.

#### 4.1.3.3 Indumentaria y parafernalia

La indumentaria es una de las características imprescindibles de la danza. Cada danza tiene una indumentaria especial, la cual va acorde al origen y significado de la misma. La

indumentaria forma parte también de las cosas o accesorios que los danzantes ocupan dentro del proceso de la danza. Para delimitar la descripción general de la indumentaria de las danzas rituales de Copainalá se tomaron las siguientes categorías: nombre y número de prendas, diseños, procedencia del diseño, materiales, costos, duración y tipo de accesorios.

1. Nombre y número de prendas: La mayor parte de los danzantes son hombres, la imagen femenina es caracterizada. En la actualidad participa una mujer sólo en la danza del *Moctektzu'*, anteriormente este personaje era también caracterizado por un niño u joven vestido de mujer. La vestimenta de los hombres se compone de dos prendas, pantalón y camisa de manga larga o chaleco, de cortes sencillos.

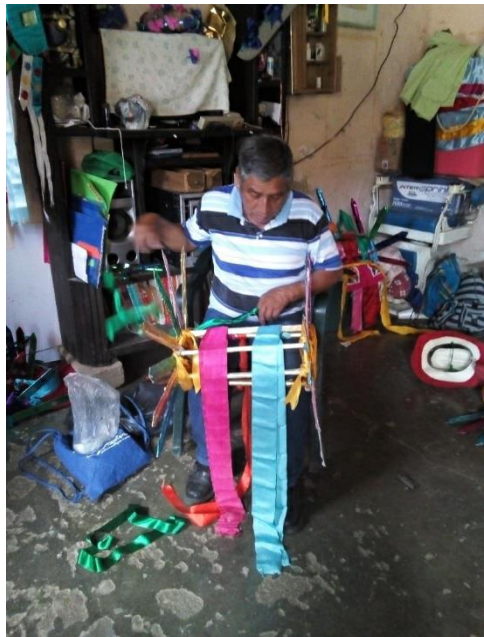
El maestro Saraín Juárez (2016) señaló que anteriormente los danzantes no se preocupaban tanto por la ropa porque bailaban con la vestimenta de fiesta; en cambio, el uso de accesorios ha sido lo más importante para los danzantes. A partir de 1985, cuando las danzas empezaron a salir del contexto, por petición de las instituciones gubernamentales, impusieron el calzoncillo y camisas de manta, presuntamente como los antiguos zoques.

Como parte de la región que íbamos a representar se basaron los trajes de manta, lo hacían lo más parecido al zoque. Ya hasta ahora es que ya salimos con calzoncillo de manta. Aquí en el pueblo, si quieren salir tal y como era el zoque no se puede, pero ya salen uniformados, antes no salíamos uniformados, como veníamos entrábamos a la danza, sólo poníamos las camisas y las cosas que llevaba la danza. Ahora piden que vengan uniformados con pantalón negro, camisa blanca, en las fiestas barriales. Yo les digo a los compañeros, ya no hay nadie que nos lleve, que vayan con su ropa de vestir, ya si vamos a una presentación por parte del gobierno entonces se uniformen, pero debe ser como es, con caite, no con guarache. Aquí lo podemos hacer como queramos, que si va venir el gobierno, que si va a venir un sacerdote, pero si va hablar en zoque, no entiende, ya somos personas revestidas, no sabemos el zoque, si vamos hacer zoques de antes aprendamos también la lengua, no sólo poner el traje, nos preguntan si sabemos zoque y nadie sabe, entonces sólo estamos siendo revestidos, por eso les digo que vengan con su ropa de vestir (Saraín Juárez; 2016).

Por un tiempo, comentó el maestro Saraín Juárez, a los danzantes los uniformaron porque así lo indicaba y además proporcionaba la vestimenta la Casa de la Cultura, sin embargo, en los barrios y comunidades donde predomina la “tradición” siguieron con la costumbre de

usar ropa de fiesta, camisa blanca y pantalón negro o color oscuro. Regularmente encima de la ropa básica, por decir de algún modo, utilizan chalecos de color verde o rojo. En algunas danzas utilizan camisas de satín de diversos colores. Regularmente los danzantes hombres utilizan camisa, pantalón de vestir, taparrabos, pañoletas, bandas de telas, listones de colores, calcetines negros. En el caso de las mujeres, que su participación es mínima, usan falda floreada, blusa y reboso.

**Foto 29. Preparación de indumentaria y parafernalia**



Fuente: Archivo 2016

2. Diseños, procedencia, material: Los diseños de la ropa tienen una gran influencia hispana, la cual se manifiesta en las camisas con mangas largas, un poco bombachas, y chalecos de cortes muy sencillos, hechos con materiales satinados y de colores muy vistosos, como el rojo y verde. El pantalón es de tela suave y de color oscuro, regularmente azul, negro o café. El diseño acorde a la moda actual. El traje del *El Weyá-weyá* es especial, se sale de la vestimenta común, porque usa un sarape de lana, de color beige. En el caso de las mujeres, la falda es plisada, por debajo de la rodilla y de color floreado o muy vistoso. La blusa lleva un holán o vuelo de encajes en el contorno del cuello, el cual va recubierto con un bordado zoque de color negro. La blusa regularmente

es de color blanco, pero también usan de otros colores. El reboso es tejido, de color negro, según es un tejido zoque. Los trajes son confeccionados por las costureras y bordadoras del pueblo; regularmente con materiales industrializados. El calzado se adecua a la situación económica de cada danzante, regularmente tienen que ser cerrados y de color negro. Las mujeres portan sandalias de piel o de plástico, regularmente utilizan el de uso común.

Los costos de los vestuarios y la parafernalia varían mucho porque la mayor parte son confeccionados con materiales industrializados; las máscaras y otros accesorios son elaborados por los propios danzantes. El maestro Saraín Juárez (2016) dijo que el costo de los vestuarios puede elevarse de 20 hasta 50 mil pesos, según el número de integrantes, diseños y tipos de accesorios, que a veces son los más costosos. Las prendas pueden durar entre 3 o 5 años o hasta más, todo depende del uso y del cuidado de las personas encargadas de guardar los vestuarios que normalmente es el coordinador de la Casa de la Cultura.

**Foto 30. Colores y diseños del vestuario y parafernalia**

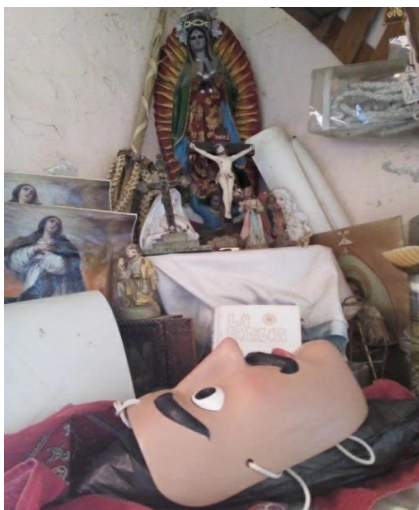


Fuente: Archivo 2016

Los accesorios se clasificaron de la siguiente manera:

- Cabeza: Los danzantes hombres regularmente y casi en todas las danzas utilizan penachos con plumajes de colores verdes, rojos, azules y amarillos. El contorno del penacho es elaborado de carrizo de caña brava y es decorado con plumajes artificiales, hechos de tablillas de madera muy delgada, y forradas con papel metálico. El penacho también es decorado con 4 espejos, de 5x 10 cm., cada uno apunta a uno de los 4 puntos cardinales, en algunas danzas adornan el penacho con tres listones colgantes, de satín y de diversos colores. Utilizan un pañuelo rojo, amarrado en la cabeza, utilizan sombreros, tipo tejano, de diferentes colores, adornados con los mismos plumajes artificiales. Las mujeres usan una corona de reina, velo negro, con trenzas artificiales de color negro y listón rojo. En otras danzas utilizan sombreros, tipo tejano.
- Cara: Gran parte de las danzas no utiliza máscaras, sin embargo, hay excepciones, sobre todo en el caso en las danzas donde aparecen animales, personajes mágicos o guerreros. Las máscaras son de madera, elaboradas por los mismos maestros o artesanos de Copainalá.

### Foto 31. Altar



Fuente: Archivo 2016

Por ejemplo, en la danza de *San Lorenzo*, los paganos esconden sus rostros con máscaras de soldados españoles. En la de *El caballito*, cada bando porta máscaras con gestos diferentes porque se distinguen de los cristianos y los moros, la de los cristianos tiene rasgos toscos y lampiños, y la de los moros tiene rasgos más finos y barbados. *El Weyá-Weyá* porta una máscara muy peculiar de un personaje ermitaño y viejo

- Cuello: Hombres y mujeres utilizan pañoletas satinadas de diferentes colores y estampados o pañuelos rojos, sujetadas al cuello. Las mujeres usan collares, largos y de colores fuertes.

- Brazos y manos. Regularmente en las manos usan espadas, machetes, chinchines y matracas. En los brazos se cuelgan escopetas, pumpos o tecomates, morrales y toles.
- Espalda: Algunas danzas utilizan una pañoleta satinada de diferentes colores con la estampa de la virgen de Guadalupe. En otras danzas cargan un adorno decorado en forma un bulto, adornado con plumajes artificiales de diferentes colores. Las mujeres se cruzan el rebose, en forma de carrillera.
- Cintura: usan una banda delgada, de color rojo, sujeta en la cintura y haciendo un fleco hacia la derecha.
- Pies. Regularmente los danzantes utilizan zapatos de uso común, sin embargo, tienen que ser cerrados y de color oscuro. Usan calcetines, largos y de colores oscuros. En las pantorrillas usan unas pañoletas llamadas “bandadas”, son tiras de tela de color rojo, envueltas en el contorno de cada pantorrilla.
- Accesorios de escenografía: para la escenografía usan libros, mesas, sillas, palos, lazos, puros, collares, peines, etc.
- Botargas: El caballito está formado de un canasto de carrizo, forrado con tela satinada, de color celeste y decorado con franjas muy delgadas de color naranja, amarilla, rosa y morada. La cabeza del caballito es de madera, muy bien diseñada, cubierta con un bozal sintético. El cuerpo de la mujer de la danza de La Encamisada (foto 32) está elaborada con alambres de metal y canasto de carrizo. El cuerpo simula a una mujer gorda. La vestimenta de la mujer se compone de una blusa grande, abierta en la parte de enfrente y decorada con holanes de color blanco. Falda blanca, plisada, muy holgada y larga, con vuelos de encaje en la parte inferior de la prenda.

La cara de La encamisada (foto 32) también está hecha de madera, pintada de blanco y maquillada de forma extravagante, usa aretes y collares largos, de colores fuertes y coquetos. En la cabeza porta un gorro, estilo españolado, decorado con encajes blancos, que le cubre hasta las orejas.

Cabe señalar que la vestimenta y los accesorios pueden variar según el diseñador; los diseños son diversos, pero se ajustan al tema o contexto de la danza.

Foto 32. *La encamisada*



Fuente. CDI (2015)

#### 4.1.3.4 Aspectos coreográficos

Los aspectos coreográficos que aquí se describen están directamente relacionados con el lenguaje de los danzantes de Copainalá; la descripción se basó de las narraciones de los propios maestros y danzantes, no se utilizó un lenguaje técnico de profesionales de la danza. Este apartado describe las características generales de la coreografía de las danzas de Copainalá, y en otro apartado se especificarán exclusivamente las de la danza del *Moctektzu'*, tema particular de esta investigación. Se consideraron como características generales de la coreografía los nombres de la danza relacionados al tema, el número de integrantes y pasos.

El nombre asignado a cada una de las danzas expresa, por lo general, el tema o carácter que tienen. Así encontramos, por ejemplo, danzas con nombres de animales, *El Caballito*; de personajes mágicos como el *Weyá-weyá*, *El Gigante*, nombres de santos, como *San Isidro*, *San Lorenzo*; y nombres referentes a la lengua zoque, como *El Moctektzu'*.

El carácter de las danzas, como característica externa, está relacionado con el nombre y el significado de las mismas. Tienen carácter ritual con fines mágicos-religiosos por ser parte del ritual de las fiestas patronales, el Carnaval y la Navidad; entonces, pasan a ser una forma de adoración y ofrenda para las imágenes, con fines de dar gracias o pedir favores y milagros, principalmente para beneficio de la salud y el trabajo. Por eso, para los danzantes no es importante el público, porque las danzas rituales tienen un fin concreto, que se aleja de la diversión o espectáculo, y pasan a ser elementos sagrados y religiosos; además para los danzantes

son dones adquiridos por voluntad de Dios, por lo tanto, danzan, principalmente, porque tienen el don, por no perder la costumbre o porque hacen promesa para pedir o agradecer por la salud.

Foto 33. Danza de *San Jerónimo*



Fuente: Archivo 2016

El número de integrantes varía en cada danza, pero en casi todas intervienen varios ejecutantes; la mínima es de 4 integrantes y la máxima puede llegar hasta 20; es decir, que una de las características principales de las danzas es que son interpretadas de forma colectiva.

La mayoría de las danzas están constituidas por varias partes coreográficas que, generalmente, están delimitadas por el tiempo de duración de un Son, el cual representa una escena. Existen escenas (sones) de entrada y salida de las danzas. Durante el proceso de ejecución de la danza, cada fin de un Son especifica un cambio de escena, y en el cambio de un Son a otro, frecuentemente, los danzantes toman un lapso de tiempo para tomar un respiro o agua, mientras los músicos afinan sus instrumentos para iniciar la siguiente escena (son).

El diseño coreográfico de las danzas básicamente está formado por dos líneas paralelas y círculos. De las cuales se derivan diversas evoluciones como cruce de líneas, diagonales, entrelazamiento de parejas, bailes en parejas, bailes en grupos. Tales movimientos son dirigidos por el baile primero, *Eatzacoviná*, es decir el director de danza, el que sabe toda la coreografía y dirige a los demás danzantes.



Los pasos, diseños corporales y las actitudes de los danzantes van acordes con el carácter de la música. Por lo general, los danzantes no mueven el torso; casi todo el cuerpo del danzante guarda una constante rigidez y los puntos centrales del movimiento los hacen con las piernas y los pies. De ahí se derivan los pasos simples, compuestos y zapateados:

- Paso simple: es el paso de punta y talón y golpes con los pies.
- Paso compuesto o cruzado: consiste en hacer cuatro pasos haciendo el signo de cruz o dirigiéndose a los 4 puntos cardinales.
- Paso volado: se hacen 4 pasos al aire para hacer medio giro y elevar el pie hacia la izquierda o derecha.
- Paso volado completo: consiste en hacer 6 pasos al aire para hacer un giro completo y quedar en el mismo lugar.
- El paso con “vaseo”: consiste en dar un paso a la derecha, moviendo la punta del pie, y luego dar dos a la izquierda.
- Zapateados: son pasos acelerados con brinquitos de punta y talón, se utilizan regularmente cuando se escenifica una fiesta o un baile dentro de la misma danza.

Cabe señalar que, según las declaraciones del maestro Saraín Juárez, antiguamente los pasos no tenían nombres, debido a que los danzantes no hacían ensayos, se unían a la danza y aprendían directamente en la práctica. El danzante aprendiz se colocaba al final de todos los danzantes, “en la cola”, como le dicen ellos, y ahí aprendía. A partir de 1985 surgieron los ensayos y los maestros de danza porque empezaron a participar en festivales y se involucraron en la política cultural del gobierno en turno. Los maestros de danza comentaron que, con la ayuda de un maestro de danza folclórica, Pepe Matus, pusieron nombre a los pasos porque tenían que ensayar para presentar la danza fuera de su contexto.

Antes bailábamos porque bailábamos, antes entrábamos en la danza y bailábamos, así nomás lo aprendíamos. Entonces, por ejemplo, en las danzas que se hacen aquí no importan que se ensayen tanto, pero cuando la danza va a salir de aquí nos obligamos a la práctica. Ya ensayamos los pasos y los movimientos, se empezó hacer el conteo porque las danzas empezaron a ir a Tuxtla, a mostrar internacionalmente. Vamos a bailar, pero con pasos ya contado. El nombre de los pasos le pusieron los maestros de la danza por parte de lo que es el arte, CONECULTA, un tal Pepe Matus ayudó. Los van a poner a practicar porque sólo saben, como lo entiende, a partir de ese momento se empezó hacer el conteo y se nombró los pasos, como en 1985 (Saraín Juárez; 2016).

Según el maestro Cirilo Meza (2016), llevó cursos de danzas en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, por parte de CONECULTA, Chiapas, y desde ese tiempo enseñó las danzas con los “pasos contados”.

También allá en Tuxtla enseñaba yo, en el grupo Magisterial, con Pepe Matus trabajé 4 años, trabajé con ellos, con ellos le pusimos nombre y constamos los pasos de las danzas, ellos saben bailar *El Caballito*, *El Moktektzu'*, *La encamisada*, casi todas las danzas saben bailá, como ellos trabajan así, por competencia, dicen que *El Moktektzu'* ya lo llevaron a otros países. Así que me traen mi reconocimiento. Ese Pepe dice que él no es el maestro, pide un reconocimiento a mi nombre porque dice que yo soy el maestro. Hay tengo mi reconocimiento, me lo traen pues (Cirilo Meza; 2016).

En las expresiones corporales, los danzantes realizan constantes reverencias inclinando la espalda hacia el frente o hincados. En casi todos los bailes realizan escasas gesticulaciones. Otra de las características de las danzas rituales de Copainalá es la realización de diálogos en español, zoque, latín o alguna otra lengua que ellos mismos desconocen. También utilizan chistes, bromas o vaciladas que cumplen la función de llamar la atención de los presentes.

El tiempo de duración de cada danza depende del número y extensión de cada Son, sin embargo, la repetición de la danza puede ser prolongada, sobre todo cuando recorren las iglesias de los barrios principales y realizan la danza en cada una de ellas, o cuando danzan en la casa de los promotores y presidentes de la fiesta.

En el caso de las comunidades, en lugar de visitar iglesias, visitan las casas de los danzantes más ancianos, los que ya no participan en las danzas o la casa de los promotores y presidentes de la fiesta. *El Weyá-weyá* es una danza que dura una noche y un día, porque una noche antes del día del Carnaval velan al personaje principal “para que no se escape o no le pase nada”. *La Encamisada* dura sólo el tiempo del recorrido del rompimiento de la fiesta. La del *Moktektzu'* puede durar casi todo el día, depende de la participación de la gente y el número de iglesias que llegan a visitar.

## 4.2 Características de la estructura interna

### 4.2.1 El don de danzar, transmisión del conocimiento

Las danzas rituales de Copainalá han sobrevivido hasta nuestros días porque gracias a su componente cultural interno de naturaleza inmaterial han sido capaces de autorregularse y generar mecanismos de adaptación en entornos sociales, económicos, tecnológicos y culturales, siempre cambiantes e imprevisibles.

La transmisión del conocimiento de las danzas rituales de Copainalá se ha mantenido como un organismo vivo porque ha sido de generación en generación, principalmente de ancianos zoques de Copainalá a niños, adolescentes y adultos. Sin embargo, según estas personas, la adquisición del conocimiento no es para todos, sino para quienes poseen un don. Desde esta perspectiva, la danza y la música tienen un mismo sentido, la ritualidad.

De todos los elementos de la danza, la música es imprescindible, pues, “sin música no se puede hacer danza”, aseguran los danzantes copainaltecos o, como dijo el maestro de danza, Luis Hernández (2016), “mi carrizo hizo bailar a todos los danzantes”. En el proceso de aprendizaje, entre el músico y el danzante no hay mucha diferencia, ambos están convencidos de que para ser músico o danzante tienen que haber recibido el don; “la gracia celestial que llega hacia ellos por obra de dios”, sin darse cuenta, puede ser revelado a través de un sueño, por el gusto o la habilidad de danzar o hacer música, así se van dando cuenta, poco a poco, con la ayuda de los ancianos.

**Foto 34. El don de ser músico**



Mikeas Sánchez, poeta zoque, en un artículo del diario La Jornada (2013), narra la forma de trasmisión de la música zoque:

Porque ser músico zoque no es asunto del azar. Son incontables las historias que narran la experiencia de los músicos al ser honrados con este don. La transmisión de este conocimiento musical ocurre en los sueños, donde el afortunado recibe esta distinción por parte del patrono o virgen de la comunidad, o bien –aunque en menor medida–, se adquiere cuando un maestro músico decide en su lecho de muerte encomendar su don a un “elegido”, a quien soplará su vaho, es decir la esencia de su ser. Así, entre los músicos zoques, la música se convierte no sólo en oficio sino en un acto que trasciende la existencia terrenal (Sánchez; 2013).

De la misma forma, los danzantes de Copainalá narraron que no todas las personas pueden “bailá” en una danza, sólo las que son escogidas por Dios, las que en los sueños escuchan el llamado de Dios o de alguna imagen, así nace el gusto por la danza. El maestro Cirilo Meza (2015) comentó:

Cuando tenía yo la edad de 7 años veía yo como bailaban los viejitos y a mí me empezó a gustá, no entendía yo lo que decían, pero yo estaba ahí, quería aprender, empecé a escuchá cómo rezaban el padre nuestro en zoque y cómo dialogaban en el baile. Vine aquí a Copainalá en 1952, ya tenía yo mi novia, ya danzaba yo con ganas, me casé 1954, pero no era yo danzante mayor, mi papá era el que se adelantaba, pero danzaba yo atrás, atrás, atrás, allí danzaba yo. Pero después de 4 o 5 años vieron que danzaba yo bien, entonces se reunieron los ancianos y eligieron que fuera yo danzante mayor, entonces estuve delante de la fila y mi papá quedó atrás, el que me enseñó a bailá fue don Jesús Jiménez. En ese entonces ya sabía yo danzá *La Encamisada*, *San Miguel*, *San Lorenzo*, *Santa Susana*, *el Moktectzu'*, que es el más duro; *Los pastores*, todo eso ya lo sabía yo bien. Cómo lo aprendí, no lo sé, Dios me dio el don, me lo dio en mis sueños, así fui aprendiendo, porque al mismo tiempo también ya sabía yo tocar sones, si no podía yo bailá tocaba yo los sones, ya lo sabía yo casi todos también. Aprendí a tocá la guitarra, el carrizo no pude, no muy me gustó. Sé tocá tambor, clarín. En Trinidad hay costumbre, daba yo mi servicio como mayordomo, pasé como mayordomo menor, como mayor y como albacea. Después pasé a ser apóstol de la crucifixión de Cristo, apóstol de la última cena, como te eligen los ancianos son los que dicen tal julano va ser santo varón, apóstol, cómo fui todo eso sólo por la gracia de Dios.

El maestro Cirilo Meza pertenece a una de familia de costumbreros zoques de Copainalá, su padre fue danzante y sus familiares Albino Meza, Feliciano Meza y Adán Meza, fueron promesantes de las antiguas ermitas de Copainalá; por eso no sólo aprendió a danzar sino también a hacer música con violín, guitarra, tambor y armónica, es “cantor” de alabados, rezador zoque y ha sido parte importante del Sistema de Cargos de la iglesia de la Santísima Trinidad y de Santa Ana. En 1992 obtuvo el Premio Chiapas en la rama de artes. Más de 30 años fue maestro de música, danza y lengua zoque en la Casa de la Cultura de Copainalá, donde enseñó violín, guitarra y danzas tradicionales zoques, fue jubilado en el año 2015. A pesar de su jubilación y sus más de 80 años de edad, sigue siendo un incansable guardián de las costumbres de su pueblo.

Otro personaje de igual importancia es Luis Hernández, maestro de música zoque. De su padre, don Alberto Hernández Gómez, y de los músicos ancianos copainaltecos aprendió a tocar la guitarra, marimba y la flauta de carrizo. Tío Luisito, como le llaman en el pueblo, trabajó por más de 25 años en la Casa de la Cultura de Copainalá como maestro de música y constructor de flautas de carrizo. Tío Luisito afirmó que el primer músico zoque de Copainalá fue el que empezó a tocar el tecomate.

*Teponasté*, es el primero que inventó el tambor. Quiere decir pumpo o tecomate. Antes de que venga Cristo, es el primer músico que hizo danza, con este que lo hizo bailá, no sé quién de nuestros abuelos. Es como que hicieron esta música, esta danza, está por Dios, de verdad hijita. El primer danzante de Dios fue el rey David, lo hicieron bailá con el carrizo, fue el primer instrumento que Cristo le agradó. Es el instrumento que Dios le gustó. Este fue mi estudio, mi don que me dio Dios, yo nunca me gustó la escuela, estuve en la escuela, pero hasta me dijo mi papá, perdón hijita mi papá solo hablaba en zoque, vas a ver me decía en zoque, te voy hacé tu silbato, pero de capé, es carrizo, capé es carrizo y suspé es lo que canta. Te lo voy hacé tu silbato de carrizo. Yo fui nombrado maestro de música zoque en el año de 1953, estaba yo recién casado, estaba embarazada mi esposa de mi primer hija, fui músico espiritual aquí en Santa Ana, en mi sueño me dio la virgen el don de la música, aquí me dio dios mi don, yo hice bailá el baile primero, lo hice bailar aquí en Santa Ana, mi tío Pancho Hernández, hermanito de mi papá era el baile primero, yo lo hice bailar con el carrizo.

**Foto 35. Luis Hernández, músico zoque de Copainalá**



Fuente: Archivo 2016

A la par, pero más joven se encuentra Saraín Juárez, él también es maestro de música, danza y lengua zoque de Copainalá. Al respecto, el maestro Cirilo Meza y otros músicos y danzantes, admiran a este personaje por su capacidad de aprendizaje y enseñanza, y por ser un luchador incansable de las costumbres del municipio. El maestro Cirilo dijo al respecto:

El Saraín es muy listo, tiene mucha memoria, sólo Dios sabe cómo le dio su don, porque todo aprende, rápido aprende, sólo con mirar y escuchar una vez lo aprende. Es mero listo el Saraín, todo le queda en memoria, ese tiene un don que nadie de aquí lo tiene, luego aprende la danza, la música, sabe de todo. El Saraí, es bien inteligente también, no sé cómo le hace, es obra de Dios, pero el todo lo sabe. Todo lo aprende, los tonecitos de las danzas, son muchos tonecitos, muchas danzas, no sé cómo le hace, ahí tiene todo grabado, tiene mucho talento, todo eso lo hacemos por obra de Dios.

El maestro Saraín Juárez considera que toda la sabiduría sobre las danzas y música ritual zoque de Copainalá la aprendió por “obra de Dios”, él le da la facilidad para aprender y enseñar la danza y la música ritual.

La verdad aprender la danza y la música nació de mí, no sé cómo lo fui aprendiendo todo y miraba yo que luego se me quedaba. Así empezó mi gusto, sólo viendo, escuchaba yo desde lejos como los viejitos tocaban y así lo fui sacando. Me sentaba yo en una banquetta, lejos escuchaba yo cuando don Luis ensayaba, luego llegaba yo en mi casa y los hacía yo solito, así fui aprendiendo. Cuando empecé a danzá, empecé atrás como todos, pero luego fui baile primero, después me independice, hice mi grupo de danza allá en Sarabia. Ahora lo analizo, me pregunto,

digo pue, sólo Dios me dio ese don, sino cómo, yo casi no me enseñaron, yo solito me fui metiendo. No es para todos, tengo muchachos que les enseño y no aprenden, es que no tienen el Don. Por eso digo, no tienen el Don ni porque quieran, no pueden. Ahorita estoy sacando el danzante primero, aquí en Copainalá. Esta vez yo mismo lo calificué, bailaron el Gigante, ahorita los calificué con el 9.5, él lo dirigió, nada más que se le olvidó algunos movimientos, uno no se movía, hay andaba, tiesudote, con razón se le olvidó la danza, lo dejaron solo, ahí va, donde quiera. Haylo veo, hay me doy cuenta que también algunos tienen el Don, pero ya no lo quieren sentir, porque no les interesa, no tienen voluntad (Saraín Juárez; 2015).

**Foto 36. Saraín Juárez, maestro de música, danza y lengua zoque**



Fuente: Archivo 2016

El maestro Saraín comentó sobre un joven que tiene el don, no sólo para aprender los rituales de los rezos de las fiestas patronales, también de la danza y música ritual de Copainalá, “este muchacho Walter es muy estudioso, no tiene mucho que empezó a bailar, me va a buscar a mi casa, me tiene mucho cariño. Va aprender rápido, está joven, tiene el don, todo le queda en su memoria”.

Walter Sánchez, actualmente es rezador, ramilletero y albacea del Sistema de Cargos de la iglesia de la Santísima Trinidad. Es alumno del maestro Cirilo Meza y del maestro Saraín Juárez, con ellos aprendió los rituales de las costumbres religiosas de Copainalá. El maestro, Cirilo Meza,

comentó que Walter comenzó a aprender desde muy pequeño porque su padre hizo una promesa cuando aún era un niño.

El muchacho el Walter que anda conmigo ya lo domina todas las cosas, toda la costumbre, él canta los alabados y hace todo, ya anduvo muchos años conmigo, como 10 años, sólo falta que aprenda la danza, la música, poco a poco le voy platicando cómo organizar las fiestas, de acuerdo con el promotor, la presidenta y el presidente, cada quién recibe su tarea. Él tiene que ser mediador entre ellos, es un muchacho que le pone empeño, le gusta, Dios le dio su Don porque todo aprende.

Walter Sánchez explicó que además de considerar el aprendizaje de las costumbres religiosas de Copainalá como un Don que Dios le dio también piensa que es una forma de ser Copainalteco.

En la danza por lo mismo me motivé de aprender porque los viejos danzantes me motivaron, viendo la necesidad que necesitamos personal formamos un grupo independiente, vamos buscando cómo permanecer con los rezos tradicionales, la música y la danza. Hacemos lo que buenamente podemos, verdad. La costumbre es de nosotros, como nosotros originarios del pueblo de Copainalá debemos mantener nuestras identidades, bueno yo como así de mi parte, así lo siento, verdad. Identificarme como copainalteco, como zoque. Lo entiendo, lo hablo, no mucho, pero si lo entiendo bastante, más que los compañeros. Los rezos los fui aprendiendo, don Cirilo es mi maestro, en cada templo que vamos son diferentes las actividades. Pues yo me siento a gusto en realizar estas cosas porque considero que también es un Don que Dios me dio, porque si quisiera no vengo, pero lo siento, quiero hacerlo, es porque estoy dispuesto a lo que venga, de lo contrario sentiría tristeza, claro que hay momentos que no puedo asistir, claro pero me siento responsable, porque lo siento estas cosas si no voy, digo allá me van a esperar, tengo que asistir, porque digo, si la mesa tiene cuatro patas y si falta una, ya no funciona igual (Walter Sánchez; 2015).

Ahora que el maestro Cirilo Meza y el maestro Luis Hernández están jubilados, por decirlo de alguna manera, porque siguen trabajando pero no de la misma forma que en años anteriores. El maestro Saraín Juárez y Walter Sánchez, entre otras personas, son los pilares del Sistema de Cargos y celosos guardianes de las costumbres religiosas de Copainalá.

Sin embargo, la trasmisión de la danza y música de las demás personas se da de la misma manera, de forma oral, de generación en generación y por medio de la observación. Los danzantes, igual que los maestros, afirman que el conocimiento de la danza y la música lo han



adquirido por medio de tres categorías: por Don de Dios, por costumbre heredada de los ancestros y por promesas hechas por ellos mismos o por sus padres.

Así es, yo todo estas costumbres de nuestro pueblo yo lo adquirí de nuestros antepasados, mis abuelos y abuelas eran tradicionalistas, eran nativos del pueblo, de su lengua y vestido, de ahí diciendo. Mi padre ya no lo practican, pero si conservamos un poco, no todo, pero hago lo que puedo (Artemio Sánchez Gómez, coordinador de danza, 2016).

Igual que la música, la danza es un medio privilegiado para acceder a la divinidad en los principales rituales colectivos de Copainalá. Ambas forman una unidad, una ofrenda a sus santos patronos, un sacrificio, una entrega total para agradar y establecer contacto con la divinidad. Toda la energía empleada para realizar el esfuerzo físico de bailar y hacer música se vuelca y se potencia por el simple hecho de conseguir y tender ese puente. A través de la danza y la música, los copainaltecos glorifican la existencia de sus dioses para obtener sus favores en la tierra.

**Foto 37. Walter Sánchez, rezador y danzante zoque**



Fuente: Archivo 2016

Los danzantes afirman que, para reconocer un maestro de música y danza, las personas tienen que dominar la mayoría de los rituales, rezos, danzas y alabados. Además, deben saber ejecutar los instrumentos musicales apropiados para los rituales; el compromiso mayor es transmitir el conocimiento a otras generaciones. De esta manera se comprende que detrás de un ritual, como la danza y la música, se manifiesta un universo simbólico que permite, para los danzantes, entablar comunicación directa con sus dioses.

## 4.2.2 Funciones de las danzas

### 4.2.2.1 Conformen relaciones de reciprocidad

Las danzas de Copainalá al estar insertadas en un espacio y tiempo sagrado poseen su propia estructura interna de cargos y funciones porque al pertenecer al conjunto de ritos de las fiestas religiosas del pueblo son parte de la estructura de la organización y del Sistema de Cargos tanto de la iglesia de la Santa Ana como de la Santísima Trinidad. Así los maestros, promotores de la danza y de las fiestas patronales son los responsables de mantener comunicación con los barrios y comunidades, ellos tienen el compromiso de invitar a los encargados de los rituales que van desde rezanderos hasta danzantes. Estas relaciones, aunque hoy en peligro de romperse con las comunidades de Copainalá por la intromisión de políticas públicas mal aplicadas, guardan lazos muy fuertes de reciprocidad porque la comunicación y los intercambios materiales y espirituales entre los ancianos, los maestros de música y danza y el resto de la población tanto de la cabecera municipal como de las comunidades aledañas, son bastante fluidas.

En las fiestas barriales es muy poca la participación de las personas de las comunidades aledañas, se resume a danzantes y músicos, sin embargo, el efecto de la reciprocidad abarca a más personas, pues de ahí salen los compadrazgos u otro tipo de relaciones, como intercambios comerciales. En las principales fiestas patronales aumenta la participación de la gente, sobre todo de las comunidades y de algunos pueblos de la región, tanto de los que llegan solamente a disfrutar la fiesta y los que van a cumplir algún cargo o promesa. No obstante, las relaciones de reciprocidad se pueden observar con mayor claridad en las fiestas de los patronos de los barrios, por ejemplo, es costumbre el intercambio de castillos, toritos, flores, música comida y velas entre las fiestas de los barrios; cada barrio, sin necesidad de ser invitado sabe que debe llevar su ofrenda. Estos intercambios son muy comunes porque se dan en todas las fiestas barriales, el barrio que no participa es castigado cuando le toca su fiesta, la gente de los demás barrios no se involucra; por esa razón no sólo los presidentes y presidentas de la fiesta deben ser bien vistos sino todos los habitantes del barrio deben ser dadivosos con los demás barrios para que su fiesta salga bonita, tengan “realce”, dicen los pobladores del barrio.

Otras de las formas de relaciones de reciprocidad es el intercambio de alimentos; uno de los compromisos primordiales de los promotores, madrinas y presidentes de la fiesta es proporcionar los alimentos, principalmente a todas las personas que realizan los rituales y ayudantes de logística y al público asistente. A las personas que realizan algún cargo o actividad relacionada con la fiesta, por ejemplo: los danzantes, músicos, mayordomos y demás personas que integran el Sistema de Cargos deben ser atendidos tres veces al día, el desayuno, entremés y la comida. Los demás participantes, por lo menos, deben recibir la comida del día y algún bocadillo como pozol, refrescos embotellados o agua de frutas, durante el tiempo que estén trabajando.

Los músicos, cantores, mujeres juramentadas y danzantes tienen un trato especial en las relaciones de reciprocidad, deben ser atendidos con mayor esmero porque son personas conocidas como “elegidas de dios” porque poseen un don; además porque son las personas especializadas en los ritos de casi la mayoría de las fiestas barriales y patronales, “si se les trata mal, se sienten y ya no participan en otra fiesta que toque hacer”, dice Yasana Velázquez, promotora de la iglesia de la virgen de Santa Ana 2016. Por eso estas personas son respetadas y “estimadas” por todo el pueblo; al mismo tiempo ellos cuidan su comportamiento para ser bien vistos por la sociedad.

**Foto 38. Yasana Velázquez, promotora de la virgen de Santa Ana 2016**



Fuente: Archivo 2016

La “colecta o cooperación” que hace la gente del barrio o de todo el pueblo para que la fiesta “salga bonita” es otra forma de relaciones de reciprocidad; sin embargo, la cooperación de la gente va más allá de las cuestiones monetarias, porque las relaciones más importantes se dan por medio de la mano de obra, préstamos y ayuda material de todo tipo de alimentos y artefactos, que va desde cazuelas hasta leña y todo lo que puedan adquirir sin la necesidad de comprar.

Ahora bien, las relaciones de reciprocidad entre las personas de los barrios y comunidades cumplen un protocolo específico, donde la danza, la música y el canto juegan un papel muy específico, porque el intercambio no sólo se da en el plano material, lo fundamental está en el plano sagrado, las relaciones de reciprocidad con la imagen a quien están dedicadas dichas manifestaciones.

Los danzantes tienen muy claro este concepto porque es el motor que los mueve para seguir danzando y cantando a pesar de todas las contrariedades internas que enfrentan a raíz de la “envidia”, originada principalmente por la introducción de políticas públicas desiguales, que

en lugar de amalgamar a la sociedad han aumentado la exclusión y la discriminación entre pueblo-comunidad. Esto se observa principalmente cuando repetidas veces los músicos y danzantes copainaltecos expresan que bailan solamente para Dios o para la imagen, no para el gobierno. El maestro Saraín Juárez, por ejemplo, ahora es parte del Consejo de Cultura municipal de Copainalá, pero por mucho tiempo enseñó la danza y música zoque motivado por el intercambio sagrado.

Yo así pienso, a veces cuando me pongo a pensar por qué es que hacemos todo esto, a veces perdemos mucho tiempo, descuidamos el trabajo, regalamos nuestro trabajo y parece que nadie le importa, pero cuando yo lo analizo bien, entonces yo me doy cuenta y digo: ¿qué más le podemos dar a Dios? sino nuestro canto, nuestro baile, nuestro rezo; no sabemos hacer otra cosa que alegrar la fiesta, entonces me lleno nuevamente de ganas para seguir, porque no tengo otra cosa que dar, no tenemos dinero, entonces sólo le podemos dar eso, nuestro trabajo, porque él nos da la vida, nos da el trabajo y la salud, él nos da todo, así animo a mis compañeros. Cuando no quieren participar eso les digo, que pierden más con Dios que perder un día de trabajo.

Las relaciones de intercambio entre danzante-santo patrono-fiesta se dan principalmente bajo las siguientes categorías: ofrenda, sacrificio, don y cargo, por medio de eso obtienen salud, trabajo y bienestar. Pero si el intercambio resulta fallido, porque se hace de “mala gana o aburrido” puede ocasionar un castigo, entendido éste como enfermedad, accidente o cualquier “desgracia”. Para ilustrar lo anterior, veamos cómo se expresa un danzante de la comunidad de Miguel Hidalgo:

Solamente Dios me recompensa, la verdad ahorita estoy haciendo un gran sacrificio, estoy acá, pero tengo un enfermo en mi casa, mi esposa está enferma, ella no puede hacer nada, no puede hacer comida, su tortilla, yo y mi hijo lo mantenemos, pero ella me apoya porque es patronal; vete, me dice, porque es para Dios, no sé uno o dos días. Me dice mi mujer si es patronal vete. Cuando hay invitación que si el gobierno o el presidente, no me conviene, lo que es patronal sí, de gobierno no me saco nada, no me interesa, lo patronal si me interesa porque Dios nos da todo, la vida, la salud, el trabajo y la comida (Danzante de la comunidad Miguel Hidalgo, 2016).

La mayoría de los danzantes participan en las fiestas patronales desde estos elementos explicativos, es decir desde la reciprocidad que existe entre ellos y sus dioses; por esa razón anualmente, los danzantes, músicos y demás integrantes del Sistema de Cargos renuevan su compromiso con Dios. Por ejemplo, en el barrio de Santa Ana y de Trinidad existen dos fiestas

patronales exclusivas para renovar los compromisos y aunque esta estrategia es muy actual, porque inició a principios de la década de los 90', es también una prueba de cómo se van adecuando a los cambios sociales.

La relación de reciprocidad entre los danzantes y la deidad puede ser positiva y negativa; en la primera, al cumplir el don, cargo, ofrenda o sacrificio, la persona obtiene salud, trabajo y bienestar económico, pero en el incumplimiento del mismo puede obtener un castigo por medio de enfermedades o accidentes de cualquier índole que ponga en riesgo la vida de la misma persona que incumplió o de sus familiares.

Una de las anécdotas que comentó la promotora de la fiesta de Santa Ana 2016, Yasana Velázquez, es que, en una de las fiestas de la patrona del barrio, la virgen de Santa Ana, un promotor se fue de mala gana a buscar el ganado que iban a sacrificar para la fiesta, en el trayecto fue atacado por otro ganado y “el señor casi se quedó parálítico”, todo por ir de “mala gana, muy aburrido” a cumplir su cargo.

Nosotros comprendemos que a veces es difícil no enojarse cuando tienes un cargo, pero cuando ya te comprometiste se debe hacer de buena gana, porque la virgencita, así como es de milagrosa, así también te castiga si cumples de forma enojada (Yasana Velázquez, promotora de la iglesia Santa Ana 2016).

En las relaciones de reciprocidad con los entes sagrados existen diferencias entre cargo y compromiso; de acuerdo con las declaraciones de los danzantes y músicos, el don es un compromiso casi indefinido, del cual no te puedes escapar tan fácilmente porque Dios te lo concede; pero asumir la responsabilidad de hacer la fiesta, formar parte del Sistema de Cargos o ser promotor o alférez de una iglesia es un cargo que se cumple en un periodo de tiempo establecido y voluntario. Aunque ambos se adquieren de forma voluntaria, al momento de asumir el cargo-compromiso tiene que ser obligatorio; es decir, por medio del juramento se obligan a cumplir el compromiso o el cargo. La diferencia aquí es el tiempo y el don; un don adquiere la categoría de obligación de participar casi en todas las fiestas porque es un talento concedido por Dios; el cargo es por un año o por el tiempo que la persona decida, y aunque es también concedido por Dios, no tiene la misma dimensión.

Más que nada el compromiso es con Dios, porque él me dio este don desde muy chiquito. Primero que nada, como lo enseña nuestra madre iglesia, es muy importante como católicos,

verdá sentir eso, realizar nuestro compromiso porque tamos cuidando nuestra religión, con mucho compromiso de cuidarlo, porque es, podríamos decir, que eso nos dejaron los que nos conquistaron, pos eso nos dejaron y lo tenemos que cuidar. La preparación es constante espiritualmente, el compromiso es fuerte, por eso primero que nada tenemos que agradecer a Dios por el momento que nos ha dado de reunirnos con nuestros compañeros, todo el equipo, porque estoy involucrado en todo (Walter Sánchez, cantor, albacea y danzante de Copainalá, 2016).

Primero es dar gracias y pedir por la salud, si tenemos la salud todo podemos hacer, podemos cumplir el compromiso, el don que Dios nos da, ahí viene todo, la salud es lo principal porque todo lo podemos hacer con buena salud. Por eso, primeramente, pedimos eso, que él nos ayude para seguir haciendo estas cosas, porque no es lo mismo tener el compromiso que el cargo, nosotros como danzantes o músicos tenemos que venir en todas las fiestas patronales a cumplir con nuestro don, con nuestro compromiso, en cambio el promotor o presidente de la fiesta sirve sólo un año (Artemio Sánchez, danzante, 2016).

Sin embargo, cargo y compromiso también tienen similitudes porque son adquiridos por medio de los sueños, es decir, de igual forma que a un músico o danzante Dios le concede el don por medio de los sueños, así un promotor puede recibir el cargo a través de los mismos.

No había descansado mucho de ser presidente de la fiesta de Santa Ana cuando empecé a soñar cosas extrañas, es algo que se siente. Le dije a mi esposa de mis sueños, me está pasando esto y esto, me hablan unas personas y me dicen tienes que hacer esto para que todo salga bien o tienes que hacer lo otro para tratar de enderezar estas cosas porque están mal, como que me daban consejos en mis sueños, como que me querían orientar, de repente en mi sueño veo la imagen de nuestra abuela Santa Ana, entonces veo la imagen y ya le digo a mi esposa: veo un niño en tal imagen, ¿no será que va ser sacerdote tu hijo, porque lo veo con la virgen de Santa Ana! pero no, era algo que ya venía, porque al día siguiente me vinieron a buscar para que recibiera el cargo de promotor de la iglesia de la abuela Santa Ana. Por eso yo soñaba tantas cosas, no eran confusas, estaba centrado en la iglesia y ahora si para hacer las cosas se tiene que consultar, porque solos no podemos hacer las cosas. La verdad cuando nos entregaron el cargo yo no estaba, entonces ella tuvo que ir a tomar el cargo, pero desde donde estaba lo sentía, lo vivía como si estuviera yo acá (Rafael Nangucé, promotor o alférez de la iglesia de Santa Ana 2016).

Al observar las declaraciones, el cargo y el compromiso, tal como lo explica Miguel Lisboa (2004), están mediados por la idea de promesa, la cual debe asumirse como una entrega,

como un intercambio entre las partes comprometidas. Bajo esta lógica, en la entrega está implícito el sacrificio. La mayoría de los danzantes dicen realizar sacrificios para participar en las fiestas; el sacrificio más grande es el abandono del trabajo, debido que regularmente “pierden” hasta una semana de trabajo por realizar el compromiso. Es claro que, interiorizando en la expresión, el “pierdo trabajo” también incluye el abandono de la familia; porque en la actualidad solamente el danzante o músico logra participar en las fiestas. Antes también era incluida la familia en las relaciones de reciprocidad, pero los cambios, sobre todo económico y religioso, han propiciado la exclusión.

La participación como cargo o sacrificio de tiempo laboral no es extraña o ajena a distintos pueblos mesoamericanos. En Chiapas ha sido expuesta, por citar un ejemplo, en el estudio de los cargos para los chamulas quienes “se dan cuenta de que tienen que sacrificar un año de trabajo productivo y gastar miles de pesos, probablemente prestados (Lisbona; 2004: 213).

Por lo tanto, el ministerio de tiempo y trabajo mediante el compromiso se convierte en un intercambio sacrificial; por esa razón, el maestro Cirilo Meza pide “mucho calma, mucha paciencia” a los que reciben el cargo y el compromiso, entre ellos los danzantes, porque como dice “es un sacrificio que requiere paciencia para no aburrirse”, es necesario mantener la tranquilidad y el sosiego para que salga “bonita la fiesta”.

La palabra “aburrimiento”, entre los zoques, como lo dice Miguel Lisbona (2004) tiene que ver con la desesperación, por eso los maestros Saraín Juárez y Cirilo Meza piden calma y paciencia para que la gente no se “aburra” de hacer la fiesta.

Este aburrimiento fue expresado por un danzante al confiar su molestia de no tener tiempo para participar con mayor frecuencia en las fiestas patronales, debido a que era empleado del Ayuntamiento Municipal y cada que participaba tenía que pagar sus días de trabajo a otras personas.

Yo hago doble sacrificio porque yo estoy alquilado con la presidencia, ya estoy un poco aburrido porque no puedo participar como quisiera en las fiestas, trabajo en el servicio de basura, entonces yo tengo que pagar otra persona para que haga mi trabajo cuando voy a bailá. Yo sé que todas las imágenes valen lo mismo, soy devoto a todas las imágenes y quisiera yo bailá para todas, pero sólo con la agüelita Santa Ana tengo compromiso, ni modo tengo que pagar mi día de trabajo; los otros sólo dejan su campo y no pasa nada, por eso bailo, para no olvidar la costumbre, me gusta, bailo porque es la tradición, por parte de la virgen, le ofrezco a la virgen, para nosotros



tarde que temprano le vamos a dar cuenta a dios, porque él es todo (Arnulfo López López, danzante de Copainalá, 2016).

Sin embargo, siguiendo el análisis de las categorías de las relaciones de reciprocidad, el sacrificio como ofrenda es otra de las categorías que actúan como el motor de las fiestas y, por ende, de la danza. Según Miguel Lisbona (2004) existe muy poca información sobre las prácticas rituales y sacrificiales entre los zoques prehispánicos. Cita a Dolores Aramoni (1992) para referenciar algunas prácticas de sacrificios que la antropóloga registró mediante las indagaciones de otros investigadores como Remesal, y en los juicios del periodo colonial.

Para mostrar la existencia de sacrificios individuales en las casas, donde se mataban perros, venados, papagayos, tórtolas, así como quemaban incienso, copal y otras “yerbas olorosas”. Estas prácticas eran frecuentes en ritos de paso: nacimientos, destete, emparejamiento, siembra o recolección. El sacrificio también era común en los cerros o montañas, donde se guardaban imágenes, muchas de ellas quemadas en procesos públicos por los evangelizadores castellanos tras la conquista (Lisbona; 2004: 224).

En ese mismo texto, Lisbona (2004: 224) cita a Carlos Navarrete, quien encontró en dos documentos inéditos de los siglos XVI y XVII, actos de sacrificios como ofrenda a los dioses, los cuales eran representados por “árboles de provecho y otros muchos animales y sabandijas... ídolos de piedra, palo y barro”, a ellos les ofrecían sacrificios de animales como “gaynas, plumas de aves y se sacaban sangre de las orejas y lengua para ofrecerlas a los dioses. También ofrecían banquetes en honor a los dioses, donde ingerían perros e iguanas, “igualmente se describen bailes de animales que son sus dioses, lo celebraban en los cerros y en el propio pueblo”, Navarrete registra estas mismas acciones en Tuxtla, donde ofrecían sacrificios, comida y baile en cuevas y en el mismo pueblo.

Lisbona (2004:224) menciona que los investigadores de los zoques como Navarrete, Velasco Toro y Dolores Aramoni, remarcan la figura de señor-sacerdote, quien “además de ostentar un papel principal en la jerarquía política, se encargaba de guardar los ídolos y de llevar a cabo las actividades rituales junto a otros sacerdotes”, tal como se presenta en la danza del *Mocteketz'u'*.

En las investigaciones contemporáneas sobre los zoques no aparecen actos sacrificiales con antecedentes prehispánicos, sin embargo, el concepto de sacrificio sigue vigente y se ha adaptado a los contextos con otras representaciones, como es el caso de la danza del *Mocteketz'u'*,

donde el acto del sacrificio como ofrenda a los dioses no sólo se representa en la estructura de la danza, sino en todo el contexto de la fiesta, por eso la danza como un todo es un sacrificio comunitario, porque implica el sacrificio de todos para que la fiesta se haga posible. Más allá del sacrificio del propio danzante es un sacrificio comunitario; por tanto, el sacrificio como ofrenda se entiende como una deuda de los hombres con Dios, donde el propio Dios es comprometido para conceder la solicitud de los hombres; por eso se habla de un intercambio, un intercambio sagrado, donde la eficacia no se cuestiona se da como un hecho posible, tal como lo explica Lisbona (2004:259).

El resultado de este compromiso y la eficacia de los ritos sólo son posibles a través del sacrificio personal y de grupo. Así, el intercambio establecido por los hombres no tiene por qué obtener un contradon visible o positivo de su contraparte sagrada, más bien el mecanismo que pone en funcionamiento se parece al de la magia en donde su eficacia no está en duda, aunque el resultado no sea el esperado, debido a que existen causas ajenas que trastocan la lógica del resultado.

La mayoría de las danzas cumplen con las mismas relaciones de reciprocidad, sin embargo, cada danza está dedicada especialmente a una imagen; por ejemplo, la danza del *Moctektzu'* es para la celebración del niño Jesús, donde las relaciones de reciprocidad se extienden no sólo entre los barrios, las comunidades y las personas que cotidianamente viven en el pueblo, incluye a la gente que dejó de vivir en el municipio, pero regresa en la temporada navideña y llega a bailar el 25 de diciembre. La danza del *Moctektzu'* se convierte en ese momento en un elemento cohesionador de relaciones de reciprocidad tanto con la imagen como con la misma comunidad, pues reafirman su identidad al reconocerse parte de dicha manifestación.

#### 4.2.2.2 La procesión como anuncio de cierre e inicio de año

Como se describió en el capítulo anterior, la danza de *La encamisada* es exclusiva para el rompimiento de las fiestas patronales dentro de procesión que indica el inicio de la celebración. No todas las danzas participan en las procesiones o son parte de ellas, regularmente sólo las danzas que “andan”, como *La encamisada*, *El caballito*, *el Weyá-weyá* y el *Moctektzu'*, sin embargo, cada una cumple con diferentes funciones dentro de la procesión. Por ejemplo, la función de danza del *Moctektzu'* es hacer un recorrido por todas las iglesias de Copainalá para celebrar el nacimiento del niño Jesús, es el anuncio del cierre y el comienzo del nuevo año, según los danzantes. Si revisamos el contexto de la fiesta de las diosas encontramos diversas procesiones

que cumplían también diversas funciones. Exclusivamente en la fiesta de la diosa *Chicomécóatl* los cronistas describen que la personificación de dicha diosa la sacaban en andas y en procesión la llevaban a pasear en los templos de los dioses principales.

Al llegar la mañana la sacaban a pasear sobre las andas "la llevaban en procesión por el patio grande de las culebras y pasábanla por la punta de la pieza donde estaba *Huitzilopochtli*, lo cual era de esencia de la ceremonia el pasarlo por allí". Luego era regresada de nuevo a su aposento, donde se quedaba de pie y hasta ahí se acercaban todos los hombres y mujeres que habían estado en ayuno y sacándose sangre de las orejas; se quitaban las costras de sangre seca y la echaban frente a la diosa (Grave: 2004: 159-160).

Como se puede observar, la esencia de la ceremonia era la procesión, "pasarla" por los templos principales de los dioses. La procesión en este sentido representa el viaje para ofrendar, es decir, la ofrenda no va dirigida a la diosa *Chicomécóatl*, es la misma diosa que se ofrenda antes los dioses. El recorrido o itinerario, como lo dice Augé (1992: 13) "es hablar de salida, de estancia y de vuelta, incluso si se ha de entender que ha habido muchas salidas, que la estancia también fue un viaje y que el retorno no ha sido nunca definitivo".

Así los zoques de Chiapas, dice Miguel Lisbona (2004), entienden la muerte como un "viaje, un traslado"; por tanto, la procesión dentro de la danza del *Moctektzu'* y de todas las fiestas, donde *La encamisada* indica el inicio de la celebración, representa ese viaje que hacen los dioses a través del sacrificio humano, como símbolo de la muerte, pero también de la vida, del nacimiento. Recordemos que las fiestas de las diosas, en su totalidad, estaban dirigidas a la fertilidad, a la agricultura, a la vida y a la muerte. En tal sentido, Michel Graulich (1999: 99) amplía la mirada al observar que a través de las ceremonias religiosas ponían en marcha la maquinaria del mundo, es decir el movimiento, el viaje:

Mostrar cómo, a lo largo de las ceremonias religiosas, se ponía todo en marcha para mantener en movimiento la "maquinaria mundial". Se reactualizaban la creación de la tierra y el nacimiento de Venus-Maíz, se recreaba al sol triunfando de nuevo sobre las tinieblas, se le hacía emerger y traer la estación seca, se erigían árboles que sostenían el firmamento. Al mismo tiempo se alimentaba a los dioses y, en particular, al sol y a la tierra; por medio de ofrendas, se aseguraba la benevolencia de los Tlaloques, se preparaba una sobrevivencia en un más allá agradable, expiando el pecado original se moría a través de una víctima sustituta (Graulich; 1999: 99).

Los evangelizadores se ocuparon de remplazar las deidades por los santos patronos y dioses cristianos; sin embargo, aunque los rituales sufrieron modificaciones, la esencia permanece hasta la actualidad y las danzas de Copainalá son la prueba viviente de dichos rituales.

#### 4.2.2.3 Delimita tiempo y espacio sagrado

La participación de las danzas dentro de las comunidades, barrios y los templos principales de Copainalá tienen como funciones la demarcación del tiempo y espacio sagrado. Estos dos conceptos constituyen los dos ejes fundamentales en los que se desarrolla la vida cultural de un grupo, principalmente porque como dice Eliade (1981: 11), lo “sagrado y lo profano constituyen dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia”. Es decir, son realidades que de alguna manera los seres humanos decidieron construir y dependen de la relación que han experimentado con su entorno.

El autor explica que, para los seres humanos religiosos, el espacio no es homogéneo, es decir se divide entre el sagrado y profano; el primero es un espacio “fuerte” significativo, y el otro es un espacio no consagrado, por consiguiente, “sin estructura ni consistencia; en una palabra: amorfo” (Eliade: 1981:15). En esa lógica, el espacio sagrado delimita un punto central donde se realiza la creación del mundo.

Es la ruptura operada en el espacio lo que permite la constitución del mundo, pues es dicha ruptura lo que descubre el «punto fijo», el eje central de toda orientación futura. Desde el momento en que lo sagrado se manifiesta en una hierofanía cualquiera, no sólo se da una ruptura en la homogeneidad del espacio, sino también la revelación de una realidad absoluta, que se opone a la no-realidad de la inmensa extensión circundante (Eliade: 1981:15).

Por tanto, el espacio sagrado está delimitado por un punto central mientras que en el profano es relativo. Esta ruptura, dice Eliade (1981) tiene que ver con el territorio habitado y los espacios desconocidos e indeterminados.

El primero es el «Mundo» (con mayor precisión: «nuestro mundo»), el Cosmos; el resto ya no es un Cosmos, sino una especie de «otro mundo», un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de «extranjeros» (asimilados, por lo demás, a demonios o a los fantasmas) (Eliade: 1981:20).

El territorio habitado es el espacio organizado y el desconocido es el caos; por eso, para que un territorio sea un Cosmos tiene que estar dentro de nuestro mundo y tuvo que haber sido consagrado por los dioses.

Pero se verá que, si todo territorio habitado es un Cosmos, lo es precisamente por haber sido consagrado previamente, por ser, de un modo u otro, obra de los dioses, o por comunicar con el mundo de éstos. El «Mundo» (es decir, «nuestro mundo») es un universo en cuyo interior se ha manifestado ya lo sagrado y en el que, por consiguiente, se ha hecho posible y repetible la ruptura de niveles ((Eliade: 1981:20).

Por esa razón, Dolores Aramoni (1992) apunta que lo más importante de esto es destacar que los indios concebían y aún conciben al espacio habitado por una serie de deidades que manifestaban sus poderes de diversas formas y que influían en la vida humana:

...de ahí la necesidad de propiciarlas, hacerles ofrendas y mantenerlas satisfechas de la actuación humana para recibir sus beneficios y alejar las fuerzas negativas; esto había de hacerlo dentro del territorio ocupado por cada etnia; territorio que era, de acuerdo con las fuentes, otorgado por los dioses patronos de cada grupo (Aramoni; 1992: 296).

Por los tanto, la cosmovisión está ubicada en un espacio asignado, y, al mismo tiempo, ese espacio es un territorio apropiado que tiene una cosmovisión que le da sentido a las relaciones y prácticas sociales históricas que sus habitantes desarrollan en él y que son el fundamento de toda cosmovisión.

De esta manera se comprende la distinción que hace Eliade (1981:54) entre el tiempo sagrado y el tiempo profano. Este último, según el autor, es el tiempo del trabajo y la producción cotidiana que se ve interrumpido periódicamente por el tiempo sagrado de las fiestas y es considerado como un tiempo mítico primordial, donde lo sagrado se manifiesta a través de los rituales. El tiempo sagrado es circular, reversible y recuperable "...como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los rituales".

De la misma forma, el tiempo es organizado y adquiere sentido en virtud de la cosmovisión que marca los ciclos entre el tiempo profano y el sagrado con sus rituales correspondientes. Al respecto, Portal (1995: 75) apunta que la producción cultural de los grupos sociales es posible en función del uso, la organización y el control que se ejerce sobre el tiempo y el espacio social, "la visión del mundo es, en este contexto, una manera particular de ordenar los referentes de tiempo y espacio en relación al hombre y su entorno".

De tal forma que, en el caso de los zoques de Copainalá, los territorios sagrados, además de ser el espacio donde entran en interacción con sus divinidades, representan el lugar de encuentro con sus antepasados, los que dejaron la herencia de la música, danza y demás rituales. Por tanto, las danzas de Copainalá, en el contexto de fiesta, demarcan el territorio sagrado cuando los danzantes bailan en honor a los santos y a lo largo de los días de fiestas religiosas, en los atrios de las iglesias y en los lugares donde se encuentren las imágenes. Además, marcan el espacio y tiempo sagrado en las casas de los promotores o alféreces porque en los días de fiesta, los mismos danzantes construyen un altar llamado *ajchebkac*, que indica el tiempo y el lugar donde se organiza la fiesta.

La danza también indica un espacio y un tiempo sagrado propicio para las hierofanías, término que Eliade (1981) utiliza para denominar las manifestaciones de lo sagrado. La deidad se hace presente en la celebración por medio de la invocación de la música y los movimientos de la danza. Las imágenes son los intermediarios de Dios y en la celebración hacen un espacio y un tiempo entre el mundo sagrado y la realidad cotidiana. Dow (1975) especifica que los ritos religiosos tienen la función de armonizar las relaciones entre el hombre y la deidad, donde la danza ocupa un lugar privilegiado para entrar en interacción con el mundo sobrenatural y alterar las condiciones del mundo material. En este caso, la función de las danzas rituales para sus mismos integrantes es un medio para obtener los favores de la deidad para que intervenga en su vida diaria. Para la comunidad representa una ofrenda colectiva que facilita la comunicación sagrada y sus manifestaciones.

En el tiempo de fiesta se actualiza el tiempo primario mítico; es decir, el tiempo de los antepasados, el de los dioses y el de su actividad creadora, por tanto, es el tiempo de la cosmogonía, "...modelo ejemplar a toda creación, a toda clase de hacer" (Eliade, 1981: 62). Por eso, en la búsqueda de la perfección y el equilibrio terrenal, el hombre lucha por incorporarse al tiempo de fiesta en virtud de su valor y función. A través de las fiestas, los hombres reafirman sus orígenes y responden a las cuestiones de su existencia que les refleja los referentes sagrados de su actuar en el mundo, principalmente porque remueven los mitos y las fuerzas creadoras de su mismo ser y su relación con el mundo.

Las fiestas constituyen la dimensión sagrada de la existencia, reenseñando cómo los dioses o los antepasados míticos han creado al hombre y le han enseñado los diversos comportamientos sociales y los trabajos prácticos (Eliade; 1981: 68).

En la fiesta, el hombre construye un espacio donde puede sentir la presencia divina y participar de su obra eterna en un sentido nostálgico de la perfección del origen, el cual le da seguridad y la posibilidad de experimentar la santidad de la existencia humana y la creación divina (Eliade, 1981: 69).

Entonces, a través de las danzas rituales de Copainalá, los danzantes y participantes de la fiesta, actualizan el tiempo mítico por medio de los bailes, escenificando el sacrificio como ofrenda a los dioses, porque a través de él señalan el fin de una temporada y el inicio de otra; es decir, el tiempo y el espacio de la vida, pero también de la muerte, el tiempo y el espacio del ciclo agrícola. Las danzas, por medio del mito y el rito, además de mostrar la historia, responde a todas las interrogantes sobre su existencia de los humanos y el lugar que ocupan en el mundo, lo que permite dar sentido a sus costumbres porque encuentran respuestas sobre aquello que les dejaron sus ancestros, sobre lo que les fue impuesto y lo que en la actualidad interpretan.

#### 4.2.2.4 Danzar durante los días de fiesta

Como se observó en el contexto de las fiestas actuales de Copainalá, la danza es una manera de practicar la religión, porque tiene un carácter ritual que permite establecer contacto con lo divino. Sin embargo, el contacto se establece también con el pasado y con la identidad de los danzantes y de los habitantes del lugar, porque en ella se reconocen. La estructura de la cosmovisión conlleva a los procesos de reconocimiento y legitimidad de este sistema ideológico por parte de los miembros de la comunidad, así como frente a quienes no lo son. Dentro de estos parámetros, la danza juega una de las funciones primordiales porque además de recrear el mito histórico del sacrificio como ofrenda a los dioses, transmite una ideología de poder y dominio sobre los habitantes, de la misma forma que Sten (1990) considera que ocurría en las danzas prehispánicas, donde la música, el color y los movimientos manifestaban, dentro de la mística religiosa, el poder divino del *Tlatoani*, la autoridad de los señores, la importancia de los guerreros y la de los sacerdotes.

Así los copainaltecos destacan en los rituales, en este caso en las danzas, la importancia y el poder de las imágenes como patronos del pueblo y de los barrios, pues son los mediadores entre los hombres y dios. Por ejemplo, la danza del *Mocteketz'u*, al estar dedicada al niño Jesús acentúa su importancia porque está relacionada directamente con Dios y la vida cotidiana de cada uno de los miembros que participan en la celebración. Al respecto, Sten (1990: 165)

puntualiza que entre los mexicas “la danza indicaba al simple ciudadano su lugar entre los humanos y exaltaba su dependencia con los dioses. En la danza se reflejaba el drama cotidiano que vivía el macehual en la búsqueda de su sustento diario, su sumisión a los dioses y a sus gobernantes”.

Desde una mirada sociopolítica, en las fiestas sobresalen las familias y los personajes que tienen importancia central en el municipio, principalmente aquellas que tienen conocimientos sobre la tradición, la capacidad de organizar y conducir los rituales conforme al Sistema de Cargos que, por medio de sus funciones y responsabilidades, permite la continuidad de la cosmovisión, al tiempo que legitima la posición de quienes lo conforman en estructura social.

#### 4.2.2.5 La danza como espacio de socialización

Una de las funciones más importantes y sobresalientes de las danzas es la socialización. En la danza, la socialización se da por medio de la trasmisión del lenguaje corporal y lingüístico, debido a que antes, durante y después de cada ejecución existe un proceso de socialización entre los danzantes y el mundo que les rodea.

Aunque con poca frecuencia, los danzantes de Copainalá se reúnen para ensayar. Aprovechan el tiempo previo a las presentaciones para coordinar el lenguaje corporal. La mayoría de los danzantes jóvenes, adultos y ancianos aseguraron haber empezado a bailar desde muy temprana edad. En la actualidad eso ya no ocurre, debido a que los maestros de danza ofrecen talleres de música y danza exclusivamente para menores de edad, pero fuera del marco religioso. Sin embargo, lo importante es la convivencia intergeneracional como uno de los rasgos principales de socialización que se observan dentro de las danzas, reforzadas por la presencia de familias completas; en ocasiones puede ocurrir que padres, tíos, hermanos mayores e hijos bailen en el mismo grupo.

La socialización cobra mayor importancia cuando la danza adquiere la capacidad de entablar relaciones con las personas de la cabecera municipal de Copainalá, las comunidades aledañas y algunos pueblos de la región. La danza, en este caso, se convierte en un elemento de socialización que une el centro con la periferia; es muy importante porque amalgama los lazos de colaboración, establece relaciones interpersonales complementarias a las familias y la comunidad, sobre toda elimina las líneas de discriminación y exclusión entre el centro y la periferia. Ambos, centro y periferia, aprenden a desenvolverse dentro de la estructura cívico-



religiosa del municipio, conociendo las formas básicas del complejo religioso y construyendo futuros liderazgos. Este espacio sirve para que hombres y mujeres puedan entablar relaciones de compromiso como compadrazgos, matrimonios y demás; también relaciones de negocios o intercambio de conocimientos.

Los danzantes jóvenes practican con mayor firmeza la disciplina, obediencia, responsabilidad y trabajo en equipo, principalmente aprenden y refirman los valores y actitudes que deben tener con los ancianos y hacia las imágenes, sobre todo en un sentido de reciprocidad. Los danzantes adultos retroalimentan dichas prácticas y valores cada vez que sirven como ejemplo de los menores; así los ancianos son los transmisores de sabiduría y enseñanza de las tradiciones comunitarias, en especial de la fe que deben tener por una imagen.

La mayoría de los danzantes y músicos empiezan a tener una educación por la fe de las imágenes desde muy temprana edad, regularmente se da en el seno familiar y se refuerza en las prácticas rituales de las fiestas patronales y demás celebraciones religiosas que se llevan a cabo dentro del municipio. El aprendizaje de la danza se da desde la niñez mediante dos sentidos, el que se practica como parte del sistema educativo y cultural del municipio, y el que se adquiere dentro del sistema religioso, donde el Sistema de Cargos juega un papel primordial.

Actualmente, los jóvenes se unen a las cuadrillas de danzantes y progresivamente van aprendiendo conforme a su participación constante en las fiestas y celebraciones, bien sea por voluntad propia o porque los padres hicieron promesa a alguna imagen por causas de fuerza mayor, como enfermedades. En ese caso, desde muy temprana edad, el danzante adquiere compromiso con la imagen. Dicho compromiso tendrá una duración voluntaria o la especificada en la promesa. En ese proceso van descubriendo y practicando el proceso de reciprocidad básico que existe en la relación entre seres humanos y divinidad, a través del sacrificio-ofrenda que implica danzar y la recompensa que obtienen. Conforme los danzantes van creciendo, la responsabilidad se esfuma o se afirma con tal fuerza que les resulta casi imposible dejar de danzar en las fiestas de los patronos de los barrios, comunidades y del pueblo.

Esta dinámica de socialización es muy antigua entre los zoques de Copainalá, incluso los danzantes ancianos han perdido la noción de cuántas generaciones de danzantes han trascendido con el paso de los años, hablan de la herencia de sus antepasados de forma infinitiva. Hablan de cambios en las estructuras religiosas, de las decadencias y desapariciones de algunas danzas, pero casi no hablan de la interrupción de las danzas y demás ritos que realizan durante las fiestas.

De manera personal, la danza proporciona a los participantes modelos y pautas de comportamientos no sólo en la ejecución de la misma, sino en la conformación de su personalidad y la afirmación de su género en relación con las costumbres de la comunidad, sobre todo porque la mayoría de los participantes son de sexo masculino; peso a eso, la homosexualidad no es un elemento que impida la participación de las personas en las danzas. De la misma forma respetan a los heterosexuales como a los homosexuales, por lo menos en los espacios sagrados y de convivencia previa, durante y después de la ejecución de las danzas.

La socialización va más allá del tema principal que es la danza, porque la mayoría de los danzantes aprovecha ese tiempo y espacio también para entablar relaciones fuera del sentido religioso, como políticas, económicas o simplemente amistosas, hablar acerca de temas diversos que van desde contar chistes hasta la crónica de desgracias y enfermedades familiares. En la danza se generan espacios de socialización donde los individuos pueden compartir los mismos ideales, borrar las clases sociales y convivir con diversas personas desde un sentido de inclusión, reafirmando su existencia a través del Otro.

## Capítulo V. La danza del Moctektzu': Cosmovisión, danza e identidad

La descripción y análisis de las características de la estructura externa e interna de las danzas de Copainalá se realizó con el propósito de resaltar los elementos simbólicos de la cosmovisión que comparten de manera general la mayoría de las danzas. Sin embargo, para obtener datos más precisos es necesario abordar la problemática desde lo particular. Por eso se tomó la danza del *Moctektzu'* como un ejemplo donde se pueden obtener los elementos que nos permitan llegar a los objetivos establecidos, que son tomar los elementos de la cosmovisión para ir al plano del actor y su identidad, y así encontrar las respuestas de las cuestiones planteadas respecto a la continuidad y adaptación de las tradiciones culturales en distintos contextos espacio-temporales.

### 5.1 Cosmovisión zoque

Desde la línea mesoamericana, el concepto de cosmovisión se ha trazado a partir de los planteamientos de los antiguos sistemas religiosos de los pueblos, su transformación a través de la evangelización católica, hasta la interpretación de las expresiones religiosas actuales. Así, desde diversas miradas investigadoras, Dolores Aramoni (1992), Miguel Lisbona (2004), Báez-Jorge (1983), Reyes Gómez (2011), entre otros autores se han ocupado del estudio de la cosmovisión de los zoques de Chiapas.

Por ejemplo, Báez-Jorge (1983) destaca que en el ámbito de la cosmovisión zoque, aunque muestra una concordancia externa y una discordancia interna, tanto en el espacio como en el tiempo, la concordancia externa permite trazar una línea de continuidad que define el carácter dinámico de la tradición, frente a la dinámica de ruptura que caracteriza la modernidad.

La adscripción de los zoques a una u otra de tales dinámicas, su orientación en una u otra alternativa, tendrá que explicarse con fundamento en un detallado análisis de la estructura social, entendiendo a la sociedad zoque como parte de la formación económica social del país (Báez-Jorge; 1983: 400).

El antropólogo especifica también que tanto los zoques como los demás grupos étnicos de Mesoamérica compartieron creencias, formas de vidas y demás características que componen

la vida social de los seres humanos; por ello demuestra que el mundo simbólico de los zoques está relacionado con otras culturas, sobre todo con las más cercanas.

...Asimismo en algunos elementos de su configuración cultural mantienen semejanzas, identidades tecnológicas, sociales e ideológicas con las tradiciones culturales mixe-zoques, maya (antigua y contemporánea) y mexica (Báez-Jorge; 1983: 398).

Por lo tanto, la cosmogonía de los zoques tuvo y tiene relación con otras culturas que ayudan a comprender algunas manifestaciones rituales de la actualidad, que, aunque no tengan concordancia total, mantienen una lógica dentro de los rituales contemporáneos.

Abundando en el tema, Reyes Gómez (2011) apunta que la religión antigua de los zoques es de tipo animista, porque creen en la constelación de dioses, quienes poseen vida, poder y juventud eterna. Tienen el poder de brindar premios o castigos a los humanos, dependiendo del comportamiento que tienen en la tierra. Los dioses aparecen en parejas, regularmente de hombre y mujer, macho y hembra. La mayoría de las veces, la deidad femenina tiene mayor poder que la masculina, pero ambos son considerados entes hermosos o bellos.

Cuando la deidad es femenina, es percibida en extremo hermosa físicamente, y de mayor poder que el hombre. Sólo a los dioses puede otorgárseles la categoría de excelsos; los humanos han de conformarse con ser simplemente bellos (Reyes; 2011: 84).

Por su parte, Báez-Jorge (1983) indica que el sol ocupa un lugar central en la cosmovisión zoque, principalmente por las denominaciones de paternidad, divinidad y los títulos de respeto; llaman al sol *hara o hata*, que quiere decir “padre” y *hara gomi* que quiere decir “padre santo”.

El Sol es considerado como mero padre, razón por la cual, además de llamarle *hama* se le designa reverencialmente como *hata* o *hara* (padre), según se trate del dialecto de Ocotepéc o Chapultenango; el nombre se hace extensivo a Jesucristo y a los santos. También se le llama *hara gomi* (“padre dios”) (Báez-Jorge; 1983: 387).

En otro trabajo, Báez-Jorge (2016) indica que el sol habita en el cielo, desde ese espacio establece su orientación hacia la tierra, a través de los puntos cardinales: *Hamsore*, es el oriente, lugar donde sale el sol; *Hando bo*, el poniente, donde se pierde el sol; *Kokinasomo*, el norte, y *Kusmunasomo*. El sol también es representado como el dios de la lluvia, pues desde las creencias de los zoques, el sol a través del viento anuncia la lluvia:

De acuerdo con las concepciones de los zoques, la presencia de *hamasawa* (“viento del sol” o “viento sur”) anuncia la lluvia. “Luego viene *tusawa* (viento norte), que es en realidad *hamasawa* el cual regresa cargado con agua. El ori (pequeño pájaro negro con pico blanco) avisa con su canto “la llegada de la lluvia”; anuncia, también, la proximidad de serpientes, lo inminente de un temblor o el arribo de fuertes vientos (“nortes”) (Báez-Jorge; 2016: 186).

En el mundo celeste donde habita el sol, la nube tiene relación con él, cuando va a llover, la nube se carga de agua y se posiciona en las montañas, de ahí suben las serpientes para convertirse en rayos o truenos.

Poksuo’na (“la nube de lluvia”) “aparece en la mañana cuando va a llover; cubre los cerros”. Imaginan que grandes serpientes reptan hacia las cimas “buscando a las nubes de agua”. Luego “trepan a los árboles para montarse en las nubes”. Los zoques aseguran que al ubicarse en el cielo las serpientes se transforman en rayos y en truenos, a los que llaman nepiowturi (Báez-Jorge; 2016:186).

Los zoques responsabilizan al sol del canicular, (temporada de 40 días veraniegos comprendidos entre el mes de julio y agosto); lo culpan del padecimiento de diversas enfermedades, regularmente las que con frecuencia se presentan en tiempo actual.

A partir del sincretismo, los zoques relacionan al Sol con Jesucristo, como la representación que marca el inicio de año, *asociándose al advenimiento de Jesucristo “que marca el inicio de la gracia, de la salvación del hombre”* (Báez-Jorge; 1983: 400). Varias fiestas celebradas en el mes de diciembre, como dice el antropólogo, están dedicadas a esta deidad.

Con respecto a la luna, Báez-Jorge (1983) menciona que los zoques relacionan directamente a la luna con la fertilidad; las fases lunares son las responsables de la gestación, nacimiento y determinación del sexo de las personas.

Las parteras *oko*, mujeres ancianas y viudas, generalmente consideran que el desarrollo del parto está directamente relacionado con la fase en que se encuentra la luna, estableciendo así un principio rector de carácter selénico en el alumbramiento. Al mismo tiempo se considera que el sexo se determina a partir de las fases lunares: La “luna recia” se asocia al masculino y la “luna tierna”, al femenino (Báez-Jorge; 1983: 389).

También consideran que la luna designa los meses, por ello las fases lunares determinan las categorías de edades en los seres humanos, es decir: luna tierna, gente tierna; luna creciente, gente verde; luna llena, gente madura y luna menguante, gente vieja. Casi de la misma forma

clasifican las épocas del año: por ende, el ciclo de cultivo y la procreación de animales domésticos. Báez-Jorge (1983:389) divide las épocas en tres fases lunares: meses de frío, *pakak po.ya*, luna fría; meses de viento, *tuc sama por.ya*, luna-viento-lluvia y meses de calor, *ningo po.ya*, luna caliente. Si el proceso del cultivo o la procreación de los animales se hacen fuera del tiempo designado decae la influencia de la luna.

En la perspectiva zoque, la estrecha conexión de la luna con los sucesos que afectan al hombre se expresa en la función expiatoria que a ella se atribuye. Los pecados de los seres humanos ensucian a nana cwe, “las manchas de la luna son nuestros pecados”, por eso “tiene que ir al mar a limpiarse, para lavar nuestras culpas”. Así se explican que haya noches en las que no aparece la luna (Báez-Jorge; 1983: 391).

También Dolores Aramoni (1992) concuerda en que la luna es la diosa de la madre tierra y que fue representada por la diosa *Jantepusi Ilama*, diosa madre, señora del espacio sagrado, a quien los zoques de Jiquipilas le rendían culto en el cerro de *Jayca*. Según las investigaciones de la antropóloga, a pesar de que las ideologías cristianas estigmatizaron a la diosa como una deidad del mal, asociada al “demonio”, las pruebas que analizó mediante las declaraciones de los zoques enjuiciados en los procesos de inquisición en Chiapas le permiten señalar que la diosa *Jantepusi Ilama*, representada como mujer o vieja de fierro, fue la diosa de la Tierra, la deidad principal de los zoques.

En nuestra opinión, el Apocalipsis, con todo su simbolismo, resultó de gran atractivo para los indios, por lo menos los zoques del valle de Ocozocoautla-Jiquipilas reinterpretaron el texto apocalíptico y consideraron que la cueva del Cerro de Jayca era una duplicación de la Jerusalén celeste, pero acorde con su cosmovisión rindieron culto en ella no al Dios de los cristianos (recordemos que para ser iniciado en el culto se pedía al candidato renegar de Cristo y de la Virgen) sino al Ángel malo, la Serpiente, Satanás, con quien los curas identificaron a la deidad indígena del Inframundo y junto a él, a juzgar por los diferentes pasos en el rito iniciático, a *Jantepusi Ilama*, la diosa Tierra, como principal divinidad, aquella que presidía un “paraíso” que hacía posible la vida para los pueblos agricultores (Aramoni; 1992:315).

Al respecto, Dolores Aramoni (1992) indagó sobre la identidad de la diosa mediante las descripciones de las deidades femeninas y sus fiestas de los mexicas, narrada por las crónicas de Duran, y del acervo cultural mesoamericano de los mayas, así como de los propios zoques. La

identidad de *Jantepusi Ilama*, según la antropóloga, es la deidad engendradora por excelencia, patrona de la medicina y las enfermedades, asociada por su puesto con la luna, diosa de la tierra.

Si, a la luz de tales consideraciones, retomamos nuestros documentos, vemos que, al igual que la *Ixchel-Acna* maya y la *Toci-Tlazolteotl* nahua, podría pensarse que la *Jantepusi Ilama* venerada en el cerro de Jayca en Jiquipilas era patrona de la medicina y las enfermedades; así lo sugieren los testimonios de los inculpados que se dedicaban a practicar la medicina: María Sánchez, Nicolás de Santiago y Antonio de Ovando, quien se querelló contra el anterior durante el proceso (por inmiscuirse en su campo de actividad y quitarle los pacientes), acusándolo de ser causante de enfermedades en su pueblo de Ocozocoautla (Aramoni; 1992: 334).

Dolores Aramoni (1992) señala que la diosa *Jantepusi Ilama* dentro del territorio mesoamericano no pasó desapercibida, pues tuvo importancia por ser engendradora por excelencia; incluso más allá de cronistas de la época colonial y de las manos inquisidoras.

De lo que no cabe duda es que la figura de la diosa no pasó desapercibida, ni siquiera para aquellos escritores situados fuera del ámbito de la crónica, aun cuando metamorfoseada en hechicera y dotada de parafernalia occidental. Así, en 1591 Antonio de Saavedra se refería a una bruja mexicana que con el nombre de *Tlantepuzylama* hacía revelaciones sobre el pasado, presente y futuro; para poder llevar a cabo sus pronósticos preparaba un ungüento que entre otras cosas contenía: uñas de zurdo, caspa de una mujer tísica y lágrimas de una mujer con suegra; una vez que se aplicaba el ungüento y había consumido un trozo de peyote, ordenaba al Diablo que le revelara el futuro (Aramoni; 1992: 335).

En ese mismo contexto, pero en relación a la tierra, Báez-Jorge (1983) detalla que los zoques consideraban que la tierra era plana, donde la superficie está rodeada por el mar y el subsuelo era el centro de la tierra. Dolores Aramoni (1992) dice que lo importante de esto es que los indios de ayer y ahora conciben al espacio como una superficie habitada por una serie de deidades que manifestaban sus poderes de diversas formas, las cuales influían en la vida de los seres humanos, por esa razón había que hacerles culto.

Tales manifestaciones influían sobre la vida humana, de ahí que hubiera la necesidad de propiciarlas, hacerles ofrendas y mantenerlas satisfechas de la actuación humana para recibir sus beneficios y alejar sus fuerzas negativas, y esto había que hacerlo dentro del territorio ocupado por cada etnia, territorio que era, de acuerdo con las fuentes, otorgado por los dioses patronos de cada grupo (1992: 294).

La antropóloga destaca que el espacio como territorio, no sólo para los zoques sino para casi la mayoría de las culturas mesoamericanas, es considerado sagrado, por eso las montañas, cuevas, ríos, manantiales y lagos cobran suma importancia, porque es ahí donde se pueden comunicar con las deidades y honrarlas.

Los documentos que analizamos nos ofrecen varios ejemplos... El proceso en contra de indios de Jiquipilas, Ocozocoautla y Tuxtla (1685) nos ofrece una lista de lugares sagrados tanto de la región de Jiquipilas como de la costa de Chiapas. Sin duda, el paraje más importante de los allí mencionados es el cerro de San Lorenzo o de Jayca, donde se rendía culto a la diosa *Jantepusi Ilama* y se celebraban rituales de iniciación atrás descritos... (Aramoni; 1992: 298).

Desde esa concepción, los espacios ocupados por el grupo, considerados como “moradas”, propiciaron las actividades rituales para invocar los poderes de los dioses.

Acerca del área zoque de Chiapas, hemos mencionado páginas atrás los nombres de los cerros que los documentos asientan ser lugares de culto; sin duda (según los datos documentales) los más importantes son el cerro de San Lorenzo o Jayca y el de Ipstec o cerro de Veinte Cabezas o Casas (Aramoni; 1992: 305).

Un dato muy importante apunta Aramoni (1992) al sustentar que, por medio de la defensa y conservación del territorio por parte de los grupos étnicos, en especial los lugares sagrados donde practicaron los rituales, los grupos consolidan y refuerzan la identidad étnica. En los espacios sagrados como cuevas, montañas y ríos los especialistas en los rituales invocaron a sus deidades o a sus animales compañeros.

Es este tipo de parajes en donde los especialistas de lo sagrado, ya sean curanderos, brujos u ocupantes de cargos de la jerarquía religiosa local, adquieren sus poderes y se comunican con los dioses o los ancestros; tal sería el caso, como lo describe Holland para los tzotziles de San Andrés Larráinzar, en lo que respecta al concepto de montaña sagrada en la que moran tanto los animales compañeros como las deidades, y en la que Sacumchen es considerada la montaña sagrada más importante para los andreseros (Aramoni: 1992: 301).

Con el paso de la evangelización cristiana y los cambios sociales se crearon otros espacios sagrados como las ermitas e iglesias, sin embargo, señala la antropóloga que los rituales y algunos lugares sagrados de los antiguos zoques todavía tienen vigencia en la actualidad, aunque no sean abiertos para toda la población, faltan estudios al respecto.



En este contexto, Báez-Jorge (2016: 188) expone que, en la cosmovisión de los zoques de Chiapas, las serpientes son consideradas “encantos” (wane), es decir, entidades míticas que “antes eran hombres” y vivían en los cerros con *koëaplt* que “es el patrón de los encantos y animales”.

Por eso, si las entidades míticas son consideradas “encantos”, los lugares donde habitan, también son lugares encantos y por lo tanto sagrados, Alonso Bolaños (2011) dice al respecto:

Muchos de esos lugares “encanto” son sitios sagrados de particular relevancia porque se trata, bien de lugares donde los hombres establecen relaciones con los seres no humanos y con los ancestros, bien de sitios emblemáticos que han sido escenario de hechos míticos (Alonso; 2011; 118).

Como en otras culturas mesoamericanas, dice Reyes Gómez (2011: 84-85), los dioses de los zoques viven en el inframundo, viajan a la tierra por su propia voluntad o cuando son invocados por los humanos. Según el antropólogo, los zoques tienen tres inframundos y sólo un mundo terrenal (supramundo). El primero inframundo es *Tsu’an* (literalmente: “el umbral a la noche”): es el mundo del Encanto. Este territorio está gobernado por *Kotsök pöt* o *Kotsök yomo* (*Kotsök* quiere decir “cerro”, *pöt*, “señor”; y *yomo*, “mujer casada”); es decir, los “Dueños o Señores del Cerro”). El segundo es Inframundo *I’ps töjk* (“laberinto”): es el lugar donde van a vivir las personas que murieron por causas naturales, incluidos los bebés que perdieron la vida a edades tempranas y madres muertas durante el parto; y el tercero es el inframundo *Pagujk tsu* (“la media noche”). Este territorio está reservado para los suicidas. Es un mundo de sombras. Señala también que las deidades del supramundo como las del inframundo conviven de forma paralela, con la diferencia que en el inframundo no existe el tiempo, por eso las deidades suelen ser eternas y jóvenes.

En la mayoría de las investigaciones de los zoques de Chiapas aparecen diversos encantos o espíritus de las montañas, como serpientes, serpientes con cuernos, toros, seres con poderes sobrenaturales que habitan y son poseedores o dueños de las montañas, cuevas, ríos, arroyos, nubes, rayos y truenos. Sin embargo, uno de los encantos más sobresaliente es la serpiente, quien le atribuyen la imagen femenina y tiene vínculos con el agua, las nubes, viento, arroyo, cuevas y montañas.

En sus investigaciones más recientes, Báez-Jorge (2016) señala que las imágenes ofídicas descritas por los zoques representan los cuatro elementos del universo: tierra, viento, agua y fuego. Es decir, es una misma entidad con diferentes representaciones.

...Estas imágenes ofídicas sintetizan de manera simbólica la presencia de los cuatro elementos naturales (aire, tierra, agua y fuego), conjunción que en un plano hierofánico más amplio incluye al cielo, el rayo, el trueno, la lluvia, el volcán y las cuevas (Báez-Jorge; 2016: 194).

Las imágenes ofídicas de los zoques, recalca Báez-Jorge (2016), simbolizan a la serpiente emplumada de las culturas mesoamericanas, donde la serpiente es la mensajera simbólica entre la tierra y el cielo.

“Al de la mítica “serpiente emplumada”, imagen fundamental en Mesoamérica que condensa los cuatro elementos: el aire, en sus ondulaciones, ruidos silbantes y espirales que se identifican con el viento; el agua, al asociarla con las trombas y lluvias torrenciales, a las que se vincula en su condición anfibia; la tierra en tanto mora en sus entrañas, y el fuego, al equipararse al rayo (Báez-Jorge; 2016:96).

Otra de las figuras míticas que compartieron las culturas mesoamericanas es la figura de las *tonas y naguales*. Según las anotaciones de Dolores Aramoni (1992), para los zoques y tzotziles de Chiapas, *las tonas y los naguales* habitan en las montañas sagradas. La investigadora infiere que el nagual forma parte de la transmisión del conocimiento de los zoques y es a través de los sueños, que las personas pueden entablar una comunicación con sus naguales. Así también Miguel Lisbona (2004) señala que, entre los zoques de Chiapas, el sueño posibilita viajar y recordar al nagual, además permite llegar a lugar sagrado donde habitan los espíritus.

El sueño permite viajar y recordar cual es el nagual y, también, posibilita arribar a un lugar llamado *ipstak* (20 cabezas), *Jamanas ipstak*, *norte ipstak* (obid.:98), *ipsta'komo* (Báez-Jorge 1983:394); montaña o montañas donde morarían los “espíritus” dispuestos a resolver cuestiones terrenales como la enfermedad a través de un juicio en “un tribunal del Inframundo construido con una estructura similar a la terrenal. En este lugar los hechos se reconstruyen, se juzgan y se dicta un veredicto” (Reyes 1986<sup>a</sup>: 112). Los espacios donde se ubica varían dependiendo de la localidad y se encuentran incluso referenciadas en documentos coloniales (Aramoni; 1992: 239).

En todo este entramado sobresalen algunos elementos de la cosmovisión que se encuentran representados en las danzas rituales de Copainalá, estas formas de pensar y de ver el mundo se reflejan en las características, los mitos y las funciones que cumple la danza dentro del complejo religioso, que al mismo tiempo son parte de la identidad de los danzantes y de los que hacen posible esta manifestación; por eso es pertinente describir e interpretar las características de la estructura interna y externa de la danza del *Moktectzu'*.

## 5.2 Estructura externa e interna de la danza del *Moktectzu'*

### 5.2.1 Características externas

#### 5.2.1.1 Espacio y tiempo sagrado

La danza del *Moktectzu'* encuentra su espacio y tiempo sagrado en las fiestas patronales de Copainalá, principalmente en la celebración del nacimiento del niño Jesús, el 25 de diciembre. Esta celebración entra en el primer nivel de las festividades socio-religiosas de Copainalá porque convoca a todos los habitantes de la cabecera municipal y comunidades aledañas. Hoy en día, como cada vez es más grande y ostentoso el nacimiento del Niño Dios, los copainaltecos dejaron de construir el altar (nacimiento) dentro del templo y utilizan la plaza central como recinto de la Navidad.

La celebración de la Navidad para los copainaltecos es de gran trascendencia, casi a la par con la Semana Santa y Todosantos. Para esta celebración nombran a la *Madrina del Niño Jesús*, quien se encarga de organizar, con apoyo del Sistema de Cargos, los rituales de la celebración apegados a las tradiciones de los costumbreros, especialmente de la danza, rezos y cantos. Esta madrina se encarga de edificar “la casita del niño” con la ayuda de los creyentes y del ayuntamiento municipal.

Antiguamente, narró el maestro Saraín Juárez (2016), “La casita del Niño Dios” o el “Belén del Niño Jesús” era construido con zacate, paja y ramas de árboles nativos del municipio; con el paso del tiempo fue cambiando, ahora es un nacimiento hecho de musgo y ramas de árboles nativos, cargado de adornos artificiales y ostentosos:

Antes se hacía la casita como la casa humilde que nació Jesús. No se sabe si nació en una cueva, o en una montaña, pero, así como lo entendíamos que nació, así lo hacíamos el Belén, pero ahora ya lo hacen todo adornado, un Belén adornado con globos, juguetitos, y muchos adornos, ya no parece tan humilde, así le decimos: le vamos hacer su casita del niño (Saraín Juárez; 2016).

La Navidad para los copainaltecos inicia el 8 de diciembre, cuando encienden las luces y el árbol gigante en la plaza central del pueblo. Según los cronistas zoques de Tuxtla, el calendario festivo- ritual de las fiestas de la Navidad entre los zoques inicia con la elaboración de la *casita del Belén y el ritual de la Siembra*, que inicia el 8 de diciembre y conlleva simbolismos de fertilidad, propiciatorios y adivinatorios para la cosecha del próximo año, donde además se sincretiza con la celebración religiosa de la virgen de la Concepción (Heraldo de Chiapas: 2017).

Aunque en Copainalá se han perdido algunas costumbres antiguas que compartían los zoques de la provincia, podemos ver algunas coincidencias como son las danzas; por ejemplo, la danza de *Los pastores* es parte del ritual de adoración al niño Jesús en los municipios de San Fernando y Tuxtla Gutiérrez.

Utilizado como parte del proceso de evangelización a principios de la época colonial en la danza de Pastores en pueblos como Copainalá, San Fernando y Tuxtla Gutiérrez, cuya versión fue publicada en 1941, por Tomás Martínez Vázquez en la Gaceta Municipal de Tuxtla Gutiérrez y rescatada por Mario Nandayapa en diciembre de 2005. Aunque “existen dos versiones, una llamada de San Gabriel y la otra de San Andrés” (Heraldo de Chiapas: 2017).

El 21 de diciembre, entre los zoques de Tuxtla realizan la ceremonia de la “pasada del salzacate y la flor de siempreviva”, elementos naturales utilizados para la elaboración de la “Casita del Belén”, que viene siendo el techo del nacimiento de los “tres Niños Dios”. En cambio, en Copainalá, desde el 21 de diciembre, la madrina y demás colaboradores inician la construcción de la “Casita del Niño”, con elementos de la región y de la industria moderna.

En Copainalá, la danza de *Los pastores* es una danza que antecede a la del *Moctektzu'* porque también está dedicada al nacimiento del niño Jesús y la ejecutan el 24 de diciembre por la noche, después de la misa de celebración del nacimiento de Jesucristo.

Aunque no me extenderé en la descripción de esta danza de Copainalá cabe mencionar que tiene la misma trascendencia que en Tuxtla Gutiérrez y San Fernando. Según el maestro de danza de Copainalá, Saraín Juárez (2015), la danza de *Los pastores* representa la adoración del *Niño Jesús en Belén*, cuando los pastores de los rebaños donde nació Jesucristo, de acuerdo al relato bíblico, llegan a adorarlo. Como ofrenda, los danzantes llevan regalos relacionados con las cosechas de maíz, pimienta y demás frutos de la región. Esta danza la ejecutan el 24 de diciembre, después del nacimiento de Jesús, para que el 25 de diciembre lleguen los *Tres Reyes Magos* por medio de la danza del *Moctektzu'*.

En la mañana del 25 de diciembre, los danzantes llegan a la casa de la madrina del *Niño Jesús*, donde son recibidos con un desayuno, cohetes, música y un escenario de fiesta; en ese mismo lugar se caracterizan.

### 5.2.1.2 composición

La danza del *Moctektzu'* se compone de una reina, una niña de aproximadamente 10 o 12 años; el baile primero o director de la danza, o el que dirige la danza, los 22 danzantes y el mayordomo, éste último es el personaje que carga a la doncella en la procesión que realizan para visitar a las demás iglesias, las casas de los ancianos retirados del Sistema de Cargos o a la casa de la madrina del Niño Jesús, por esta razón la danza se caracteriza por ser la *danza que anda*.

Cada uno de los personajes tiene su indumentaria y parafernalia compuesta de la siguiente manera:

- **La doncella o reina:** viste una blusa de color blanco, con un vuelo floreado alrededor del cuello y una falda floreada (foto 39). Su cabello es trenzado con un listón rojo y sobre la cabeza lleva una corona de reina y un velo negro. Usa maquillaje, collares y aretes muy vistosos. Sobre la espalda carga un manto satinado, en forma de triángulo, con la inscripción de la virgen de Guadalupe. Calza zapatillas y calcetines blancos. La niña es colocada en una silla de madera, adornada con un arco de palmas y flores de la región.
- **Los danzantes, representación de sacerdotes menores y principales:** visten pantalones negros, camisa blanca de cuello y mangas largas, calcetines negros y largos, zapatos negros o sandalias de cuero. Se cubren la cabeza con un pañuelo rojo y un penacho hecho de carrizo o caña brava, adornado con tres plumajes, también elaborados de carrizo y forrados con papel metálico de color rojo, amarillo, verde y azul. En los costados del penacho, apuntando a los 4 puntos cardinales, pegan 4 espejos de 5x10 centímetros: en la parte trasera del mismo penacho sujetan tres listones largos de los mismos colores del plumaje. Alrededor del cuello de la camisa amarran un pañuelo rojo en forma de corbata. En la espalda cargan una pañoleta de diferentes colores, estampada con la imagen de la virgen de Guadalupe. En las manos llevan una sonaja hecha del árbol de *jicarita*, adornada con plumas de gallo.

En el contorno de la cintura usan una banda de color rojo, con un fleco que cae al lado derecho; a la altura del ombligo sujetan otra pañoleta de diferentes colores estampada con la imagen de la virgen de Guadalupe, cada danzante usa un color diferente, principalmente amarillo, azul, rojo y verde. En las pantorrillas, encima de los calcetines, sujetan otra pañoleta satinada de color rojo.

- **Mayordomo, cargador de la doncella:** viste de la misma forma que los demás danzantes, pero en lugar de la sonaja lleva un morral que contiene miel, aguardiente, cigarros y dulces.

Foto 39. Doncella de la danza del *Moctektzu'*



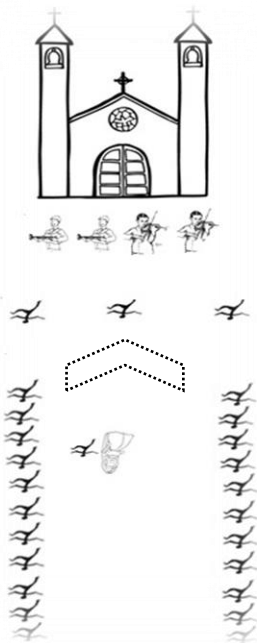
Fuente: CDI; 2015

Cuando los danzantes están preparados, sientan a la doncella en la *Anda* (silla) adornada y el mozo la carga para que juntos se dirijan a la iglesia de San Miguel Arcángel, acompañados de música de pito y tambor. La danza se presenta al terminar la misa principal de la navidad. Los músicos se acomodan a un costado del altar principal de la iglesia y los danzantes en el centro. El violín y guitarra son los instrumentos musicales para realizar la música de la danza del *Moctektzu'*. La mayor parte de la danza se desarrolla con sones naturales, los cuales se reconocen porque se van enumerando, con excepción a los de entrada y salida, y el son de la cruz, que es el número 13, previo al de la salida.

Los movimientos que articulan la coreografía y la gestualidad de la danza (cuerpo en movimiento) se compone de filas, giros y elevaciones de los pies, donde resalta el símbolo de la cruz y surgen intercambios de posiciones, entrelazamiento de parejas y bailes en pareja. La danza se compone de 14 sones, es decir de 14 escenas, en un periodo de más de una hora, pues cada son tarda de 4 a 5 minutos. Veamos el desarrollo de la danza.

**Diagrama 8. Coreografía de la danza del *Moctektzu'***

- Escena 1, son de entrada:

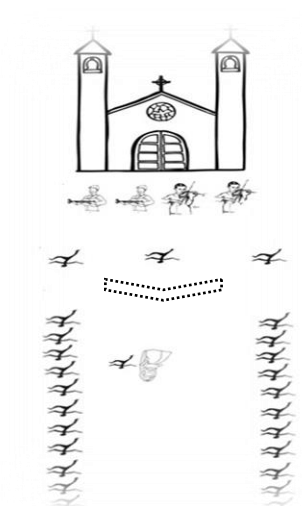


*El baile Primero* se desliza bailando hacia los músicos, acompañado de dos danzantes. Solamente los tres bailan el primer son. Los demás danzantes se quedan sin movimiento. En medio del son, *El baile Primero* hace una señal moviendo las manos, para que los tres den un golpe con los pies.

Al terminar el son, *El baile Primero*, haciendo un paseo de reverencia frente a la iglesia, dice la siguiente oración:

Bendito y alabado sea el Santísimo Sacramento del altar “axca y una y cuala. ispa tu tachi” San José patriarca, “y ispa tu machi” Santísima Soledad “para macuilti maca” licencia a los reyes *de Moctektzu'* “uti taca ti panica” violinista y guitarrero. Señor mío Jesucristo perdona mi campo y unifiero mi palabra.

- Escena 2, segundo Son:

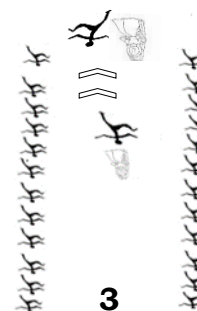
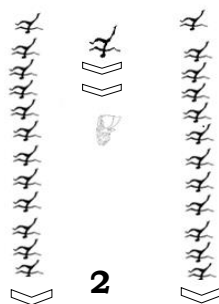
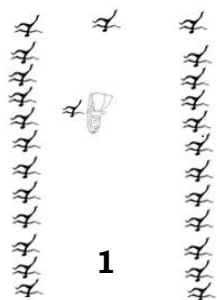


Los tres danzantes bailan dos tiempos frente a la iglesia, luego regresan bailando para incorporarse a las filas.

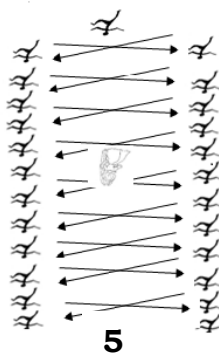
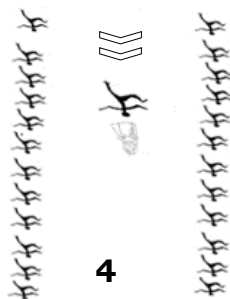
Con una señal, con movimientos en los brazos y golpes en los pies, *El baile Primero* indica a los danzantes unirse al baile.

Para terminar el son, todos los danzantes dan una vuelta y un segundo golpe con los pies.

- Escena 3, tercer Son: Esta escena se repite en el 4,5,6,7,8,9,10 y 11.



1. Al iniciar el son bailan todos los danzantes, y el mayordomo se retira.
2. *El baile Primero* y los danzantes bailan con dirección a la reina.
3. El danzante primero toma a la reina, suben bailando frente a los músicos y los demás danzantes le siguen. *El baile Primero* y la reina bailan en pareja.



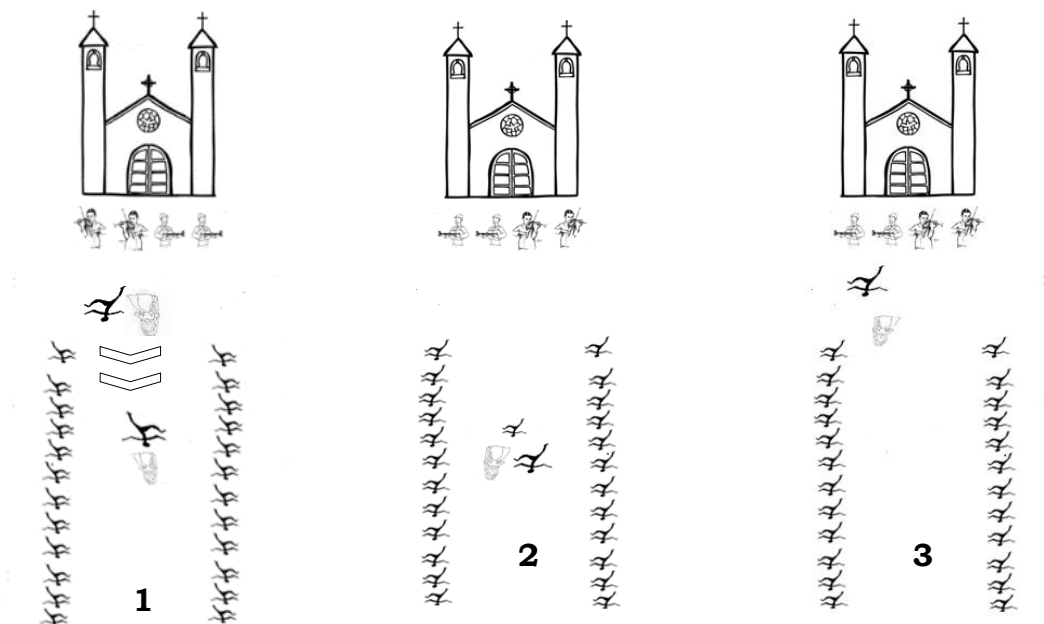


4. *El baile Primero* lleva a la reina a su silla y los demás danzantes le siguen.
5. Mientras el baile primero se desliza bailando con dirección a los músicos, los danzantes se entrecruzan cambiando posiciones (dos veces) hasta que quedan en el mismo lugar.
6. Se repite los movimientos 1 y 2 de las escenas
7. El Son termina cuando *El baile Primero* llega bailando con la reina justo enfrente de los músicos y levanta la sonaja como señal de cierre del baile. Al iniciar cada Son, la reina se regresa a su silla.

En las 9 escenas o sones se repiten las mismas coreografías, únicamente van cambiando los pasos. En el inicio de cada son hacen pasos en forma de cruz, es decir bailan frente a los 4 puntos cardinales y en cada giro hacen la señal de la cruz con la punta de los pies. Los demás pasos se componen de pasos picados, pasos dobles, paso volado, giros medios y completos, brincos y golpe con los pies.

*El Baile Primero* y la reina cuando bailan en pareja lo hacen tomados de la mano y con giros de derecha a izquierda. El cruce de los danzantes también lo hacen con pasos brincados.

- Escena 12, Son de la humildad y ofrenda





1. En silencio. *El baile Primero* y la reina bailan con dirección a los músicos y se incorporan en medio de las filas de danzantes.
2. Entra el mayordomo y deja la ofrenda. La reina recibe un tol con cigarros y dulce; el *El baile Primero* recibe 2lts. de *kuptzy*.
3. Inicia la música. *El baile Primero* y la reina bailan con dirección a los músicos y se colocan sobre el lado izquierdo. En ese lugar, el director hace una señal con las manos y la música se interrumpe; hace la oración del *kuptzy*, bebida de trago con miel:

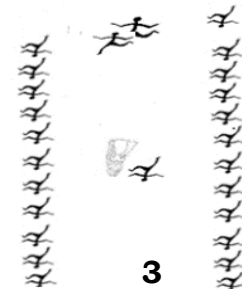
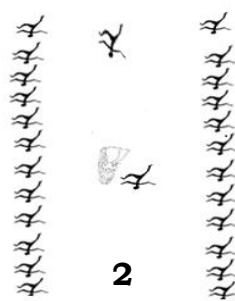


“Señor mío Jesucristo, bendice esta humilde a mis tatable mis quichiatl, una humilde mis tatable mis quichiatl. En el nombre del padre, del hijo y del espíritu, amén”. Con la botella hace la señal de la cruz.

Toma la botella de *kuptzy*, inclina la espalda hacia enfrente, haciendo reverencia, y apunta con la botella hacia los cuatro puntos cardinales, formando la imagen de la cruz.

4. *El baile Primero* reparte la bebida entre los danzantes. Primero en la fila izquierda, luego la derecha y por último los músicos, la doncella y el mayordomo.

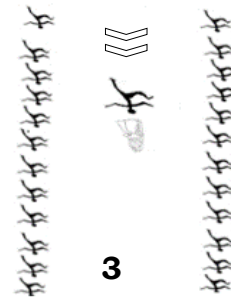
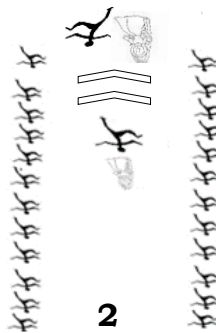
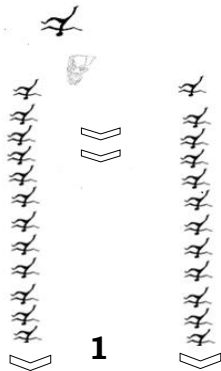
• Escena 13, Son de la cruz

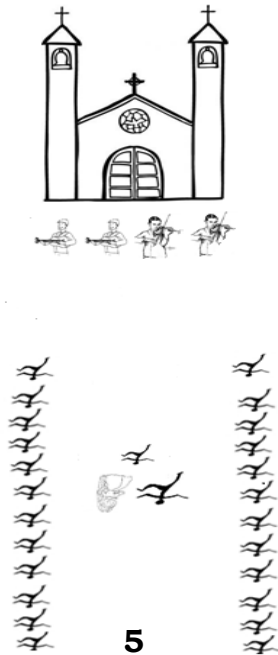




1. Al comenzar el son, los danzantes se hincan y se quitan el penacho, al mismo tiempo el baile primero hace la señal de la cruz dirigiéndose a los 4 puntos cardinales, en cada punto hace una reverencia.
2. Mientras los danzantes quedan hincados, *El baile Primero* se incorpora al centro de las filas.
3. Los danzantes, intercalándose de izquierda a derecha, se dirigen *El baile Primero*. Él, sin perder el ritmo del baile, con giros hacia la izquierda y a la derecha, con la sonaja, toca la cabeza de los danzantes. Continúa de la misma forma hasta que pasa el último danzante.
4. *El baile Primero* se dirige hacia la reina y al mayordomo y hace la misma acción.

• Escena 14, Son de salida





1. Al iniciar el son, los danzantes bailan y el mayordomo se retira.
2. *El baile Primero* y los danzantes bailan con dirección a la reina. El danzante primero toma a la reina, se alinean al centro las filas, juntos bailan con dirección a los músicos. Frente a los músicos, *El baile Primero* toma a la reina y bailan en pareja.
3. *El baile Primero* regresa a la reina a su silla y los demás danzantes le acompañan.
4. Se repiten los movimientos 1 y 2 de la escena
5. La danza termina cuando *El baile Primero* llega bailando con la reina justo enfrente de los músicos y levanta la sonaja como señal de cierre del baile.
6. Al finalizar la danza, el mayordomo carga a la reina y en forma de procesión, con el sonido del tabor y pito se dirigen a las demás capillas. En cada capilla solamente bailan el último son, después regresan al templo donde cierran la danza, bailando el último son.

Foto 40. Danza del *Moctektzu'*, en templo de San Miguel Arcángel



Fuente: Archivo 2015

Al finalizar la danza, la madrina reparte comida para todos los presentes y en comunión con la gente, al son de cohetes y la música popular, hacen culminar la celebración. La fiesta de la

Navidad continúa con la llegada de la celebración del Año Nuevo y el 6 de enero, con los Reyes Magos, sin embargo, podemos ver que estos últimos llegan a Copainalá el 25 de diciembre, con la danza del *Moctektzu'*, según las narraciones de los danzantes, porque la danza representa la llegada de los tres Reyes Magos.

## 5.2.2 Características de la estructura interna

### 5.2.2.1 Mitos fundantes

Aunque ninguno depende del otro, el mito y ritual conviven. La función principal del mito es mostrar o dar una explicación de cómo el mundo o algo perteneciente a éste (costumbre, hombre, animal, etc.) llegó a existir. Lo difícil de esta cuestión, señala Yolanda Palacios (2009), es admitir la diversidad de razones que los seres humanos exponen a través del mito y comprender que satisface una necesidad de la existencia, del ser.

Como toda manifestación cultural no desaparece sino que se transforma en nuevas formas y dimensiones múltiples, según los procesos de creación de la sociedad, que se dan mediante la historia, los nuevos significados y funciones y sobre todo en la conservación de contenidos tradicionales. De esta manera existen dos mitos relacionados con el origen de la danza del *Moctektzu'*. Los danzantes señalan que la danza representa el pasaje bíblico de los Reyes Magos y al mismo tiempo la relacionan con un episodio de la vida de la Malinche<sup>4</sup>.

Los antiguos danzantes, comenta el maestro Cirilo Meza (2015), le llamaban *La danza de Moctezuma*. En el documento inédito rescatado por Carlos Navarrete, titulado *Un escrito sobre danza zoque antes de 1940*, aparece con otro nombre:

En el baile de Montecuzoma la Malinche aparece en un trono ricamente adornado, que un hombre lleva a cuestas. Cuatro damas de honor marchan a su lado y doce vasallos formando valla bailan al compás de los violines y guitarras. Obsérvese como en el Carnaval representan a la Malinche en un estado de miseria tal que hasta viste harapos, y en este último ya aparece convertida en soberana o en otra posición superior. Puede ser la representación del proceso que en su vida sufrió la india al unirse a los conquistadores (Navarrete: 1985: 452-453).

---

<sup>4</sup> La Malinche es un personaje histórico, aunque nadie puede decir o escribir que conoce su verdadera historia. Pero no obstante el gran apoyo que le brindó a Cortés durante la conquista, la dominación española la ubico por ignorancia y conveniencia en el espacio de la mitología... (Arias; 2016: 25).

Los maestros Cirilo Meza y Saraín Juárez (2015) señalaron que tanto el nombre como la explicación narrativa de las danzas ha ido cambiando por dos cuestiones: una por los “rumores” de que la danza representa la expulsión de la Malinche y la otra por la creencia de que está dedicada al nacimiento del niño Jesús. Comentaron que tanto el nombre de la danza como su “leyenda” fueron reconstruidas por los estudiantes del pueblo (algunos danzantes) y las adaptaron a los dos discursos. Sin embargo, consideraron que la danza está más apegada al relato bíblico de los Reyes Magos, por eso adaptaron la palabra Moctezuma a *Moctektzu'*, pues la lengua zoque *Moc* quiere decir casa; *tek*: maíz y *tzu'*: noche. El maestro Saraín Juárez dijo al respecto:

Más que nada, personalmente casi todos lo que venimos dando este servicio de presentar esta danza al nacimiento del niño Jesús, que se le rinde homenaje, pero nadie sabe según su historia, en donde nació si en una cueva, un pesebre o un Belén. Por eso ya le pusieron así, hasta le cambiaron la letra a *Moctektzu'*, le sacaron de la lengua, tanto de los productos, en vez de llevarle incienso, plata o mirra, ellos le llevaban el producto del campo, por eso Moc es variedad de maíz, pero en mazorca. Dios nos da para el sostenimiento, así reconocemos en donde Jesús se aposentó, en una casa humilde, pero ahora ya lo hacen todo adornada, un belén adornado con globos, juguetitos, le vamos hacer su casita del niño, así le decimos. Tec es casa de madera, paja, zacate, en zoque se llama Pic. El niño Dios espera, casi todas las personas se celebran el 24 de diciembre a decir noche Tzu, noche u oscuridad. Hay se ve bien ya a consumir la danza, siempre va dejando la presencia del nacimiento y la navidad (Saraín Juárez, maestro de danza, 2015).

En una entrevista (2006), El maestro Cirilo Meza narró que la actual leyenda de la danza era de tradición oral, pero no estaba precisamente relacionada con la misma. El maestro Saraín Juárez (2015) proporcionó el escrito de la narración explicativa de la danza del *Moctektzu'* de su archivo particular, que fue hecha por los estudiantes que eran danzantes o participaron en alguna fiesta del barrio. Actualmente se encuentra también en la Casa de la Cultura de Copainalá o en algunas páginas electrónicas, cada narración tiene diferentes matices, sin embargo, aquí se retoma la versión proporcionada por el maestro Saraín Juárez:

Según la tradición oral, esta danza tiene su origen en la antigua *Pokyono*, es decir la antigua Copainalá. *Pokyono* era un imperio regido por grandes caciques, quienes heredaban su poderío de padres a hijos. Un día, uno de los caciques tuvo el infortunio de procrear una niña que a temprana edad quedó desamparada a causa de la muerte de su padre, el cacique. La niña, a su corta edad, tuvo que asumir el poderío del imperio. Pero los súbditos se enfurecieron al ser gobernados por una mujer, tramaron una salida fácil, sin saber que un día, se arrepentirían.

Una mañana, los ancianos del lugar se reunieron y acordaron raptarla. Al otro día, llegaron, junto con el amanecer, a la antigua Quechula y ahí la abandonaron.

La doncella se hizo mujer y los lugareños vivieron un largo tiempo, gobernados por hombres.

Un día, los ancianos recibieron una inesperada noticia, la niña raptada, ahora una mujer de belleza sin igual, retornó acompañada de los conquistadores españoles.

El imperio *Pokyono* gimió de tristeza. Los caciques, ancianos, mujeres, hombres y hasta niños colmaron de regalos a los recién llegados. Maíz, cacao y miel virgen, eran los presentes, que quizás podían ayudar a disminuir el castigo por intentar desaparecer a su reina. La mujer, ahora llena de poder, vio todo lo que ocurría en el imperio de *Pokyono*, los súbditos se quedaron sorprendidos al saber que les había perdonado y no ocurrió lo que todos esperaban, un castigo despiadado.

Como señal de agradecimiento, los súbditos ofrecieron danzas de júbilo en su honor y así fue como nació la danza del *Moktectzu'* (Saraín Juárez, maestro de danza, 2015).

En la búsqueda de datos con respecto a la Malinche encontré el trabajo de Virgilio Adrián Arias Ramírez (2016), *Malinche, La abuela zoque*. En él señala que entre los antiguos chiapanecos corría un rumor de que la Malinche fue regalada a Cortés en su viaje por Chiapas.

Así llegó a los oídos de nuestros tatarabuelos de origen zoque, a quienes se les escuchó comentar lo siguiente: “los chiapanecos dieron a los españoles una doncella muy chula cuando pasaron por estos rumbos, que en la lucha contra los aztecas como les decían, ella fue de gran beneficio”. Estos antepasados, tenían la creencia de que los españoles habían pasado por el Estado de Chiapas y que ahí les dieron en obsequio a Malinalli. En cierta forma tenían razón, porque hay investigadores que dicen: “Cortés pasó por el norte de Chiapas en su viaje a las Hibueras”. Estos relatos, como muchos otros que han pasado de generación en generación, podrían ser un hilo histórico que lleve a sumar elementos en la hipótesis de que Malinalli Tenépal o Malintzin; era hija de un cacique importante del reino de los zoques, quien al morir él, ella se convierte en la heredera. Pero como su madre, se casa con otro cacique y procrean un hijo, para que Malinalli no estorbara la dieron a los mercaderes de Xicalango, éstos a los de Potonchán, Tabasco, donde aprendió el idioma maya, y finalmente es obsequiada junto con otro grupo de diecinueve doncellas al conquistador Hernán Cortés en 1519 (Arias; 2016:25:26).

Arias (2016) también registra un posible regreso de la Malinche a Tabasco:

Siete años después de haber señalado con el dedo índice a los enviados de Moctezuma quién era el jefe, ya como doña Marina, regresa a la playa de Tabasco, —Chalchitilicueyecan—. Como sucede con muchos personajes, y la Malinche no podía ser la excepción, no se sabe con certeza

donde murió, ni donde fue enterrada. Algunos historiadores mencionan que probablemente fue en España; ella había estado al lado de Cortés siete años (Arias; 2016:34).

Quizás existen algunas coincidencias relacionadas con la actual narración explicativa de la danza del *Moctektzu'* pero tendría que hacerse un estudio exhaustivo al respecto. Lo importante de esta reconstrucción es que los danzantes reconocen que la danza es parte de su historia y como tal se reconocen en ella, por ello buscan formas de reinterpretarla para darle un sentido en la actualidad. Este hecho nos hace ver cómo las manifestaciones artísticas, en este caso la danza, se van adaptando a los cambios sociales y culturales de cada época, es decir de cada realidad.

#### 5.2.2.2 Elementos de la cosmovisión zoque en la danza del *Moctektzu'*

Copainalá, tal como otros pueblos zoques de Chiapas, ha sido una pieza importante dentro de los pueblos del mapa regional que empezaron a desarrollarse durante el siglo XVI, de la época colonial. Por esa razón comparte con otras comunidades diversos rasgos culturales, pero su historia y procesos sociales locales han trazado rumbos distintos que conforman sus especificidades. La mayoría de los habitantes de Copainalá han dejado de hablar la lengua zoque, pero muchas costumbres, principalmente las fiestas y rituales, aún persisten y se transforman conforme a los procesos sociales de cada época.

Con el paso del tiempo, la mayoría de los rituales han sufrido cambios, reducciones, adiciones o sustituciones en procesos de redefinición continua de la cosmovisión, en los que intervienen diferentes variables, dependiendo de cada generación y su contexto. La danza es una de estas actividades rituales que permite mostrar tanto las transformaciones como las continuidades de la cosmovisión, a través de los cambios y las funciones que ha tenido a lo largo del tiempo dentro del sistema religioso.

Por lo tanto, la danza, a la vez, es el resultado y la repuesta de los procesos históricos y culturales regionales que conforman la configuración cultural específica de Copainalá. Así, tal como lo dice Bartolomé (2005), la presencia de símbolos, representaciones y su continuidad en la danza han contribuido a nuevas configuraciones que, en varios casos, están alejadas de las tradiciones que le dieron origen, remplazadas por una cosmología, cuyos estudios apuntan, sin reproducir o continuar de manera lineal las tradiciones previas. Tanto el sincretismo como la apropiación de algunos elementos de la cultura forman parte integral de la de la dinámica de la cosmovisión. Al observar las dificultades para interpretar la cosmovisión de forma lineal o desde



el sustento de la tradición mesoamericana, se realizó el ejercicio de la construcción de la cosmovisión poniendo el acento en la configuración histórica y actual que fueron observadas y los procesos que se entrelazaron. En consecuencia, la interpretación de la danza del *Moctektzu'* desde sus características y mitos son el resultado de su recorrido histórico y actual.

Así se infiere que la danza del *Moctektzu'* en algún momento de la historia estuvo dedicada a la diosa de la fertilidad, que con el proceso de la colonización y de las épocas posteriores, se transformó hasta lo que es en la actualidad, una danza en honor al nacimiento del niño Jesús. Por tanto, en su estructura interna y externa resaltan sus antecedentes más remotos que guardan correspondencia con la interpretación de Dolores Aramoni (1992) respecto a la identidad de la diosa *Jantepusi Ilama*, relacionada con la diosa mexicana *Chicomecóatl*, la madre de los dioses, y los simbolismos que giraban alrededor de ella, como los rituales de sacrificio que, al mezclarse con la ideología cristiana, tomaron otras concepciones.

Aramoni (1992) menciona que, en la fiesta de las diosas mexicas, narrada por los cronistas del siglo XVI, Duran y Sahagún, figura un ritual de sacrificio, que desde la estructura de la danza guarda varias similitudes. Por ejemplo, en la composición de la danza aparece una figura parecida a la doncella de un ritual de sacrificio en honor a la diosa *Chicomecóatl*:

La divinidad era representada por una joven doncella de 12 años, que en actitud de bailar estaba colocada en una pequeña pieza muy adornada en el templo de *Huitzilopochtli* (Aramoni; 1992:318).

En la danza resalta esta figura, la niña está vestida y adornada con aretes, collares y flores y con una corona de reina en la cabeza; estas características hicieron inferir que la doncella está representando a una figura importante. Grave (2004) señala que los frailes cronistas describen el atuendo de la doncella sacrificada en honor a la diosa *Cihuacóatl* de la siguiente manera:

Posteriormente vestían a una muchacha de entre doce y trece años con los atavíos de la diosa *Chicomecóatl*, incluyendo el collar de mazorcas. Asimismo, le colocaban en la cabeza una pluma verde que, según Durán, representaba la espiga de la mata de maíz (Grave; 2004: 159).

Además, Grave (2004) especifica que la doncella que personificaba a la diosa *Chicomecóatl* era colocada en andas para realizar una procesión, antes de ser sacrificada. En la danza del *Moctektzu'*, los danzantes hacen un recorrido junto a la doncella para visitar a las demás iglesias. Veamos lo que dice el investigador:

Justo a medianoche llevaban unas andas frente al aposento de la diosa, las que también estaban llenas de mazorcas, chiles y semillas. Colocaban a la personificadora de la diosa sobre las andas, donde la perfumaban con incienso y uno de los sacerdotes principales le cortaba la pluma verde y la ofrecía a la estatua de la diosa. (...) Al llegar la mañana la sacaban a pasear sobre las andas "la llevaban en procesión por el patio grande de las culebras y pasábanla por la punta de la pieza donde estaba *Huitzilopochtli*, lo cual era de esenia de la ceremonia el pasarlo por allí". (Grave; 2004: 159-160).

Dentro de esta descripción sobresale otro de los personajes que tiene similitud con el director de danza o *baile primero*, el sacerdote principal, quien en las narraciones de los cronistas se dice que ofrecía la doncella a la diosa *Chicomecóatl*. En la danza del *Moctektzu'* solamente el *baile primero* ofrece la ofrenda a los dioses por medio de una oración que está en lengua náhuatl y es el único que puede bailar con la doncella.

Los 22 personajes restantes que integran la danza, según las descripciones de Grave (2004) podrían representar a los sacerdotes de menor importancia, guerreros o danzantes, debido a que después de cada sacrificio regularmente hacían un baile.

Bajo esta lógica de sacrificio y fertilidad, respecto a la indumentaria y la parafernalia destaca la relación que hacen los danzantes con los espejos y los cuatro puntos cardinales. El maestro Saraín Juárez (2016) mencionó que los espejos pegados en los penachos representan los 4 puntos cardinales y las plumas representan a la Santísima Trinidad: *padre, hijo y espíritu santo*.

**Foto 41. Director de la danza del *Moctektzu'* (en medio)**



Fuente: CDI 2009

Sabemos que el espejo literal y metafóricamente ha tenido una diversidad de significados en diferentes culturas. Durante la época medieval, en algunas culturas occidentales, el espejo era un objeto mágico capaz de registrar el presente, guardar el pasado y predecir el futuro. En las

culturas prehispánicas del México antiguo, señala Jaime Lara (1996) tenía gran relación con la divinidad, porque estaba relacionado con la deidad de *Tezcatlipoca*.

La obsidiana fue usada junto a los ídolos precolombinos para representar el corazón o el espíritu. Fue el principio vital del ídolo a cuyo corazón de obsidiana fueron sacrificados los corazones humanos de los holocaustos mexicas. Además, el espejo obsidiana, conocido también como el "espejo humeante", fue un símbolo solar asociado con *Tezcatlipoca*, y podría intercambiarse con las estilizadas gotas de sangre, el líquido vital de *Huitzilopochtli* (Lara; 1996:33).

También especifica que en la época medieval tardía, en el pensamiento cristiano, el espejo estaba relacionado especialmente con la *Pasión de Cristo*.

En la Edad Media tardía, el espejo se asociaba cada vez más con la percepción de la vida de Cristo por la fe y la contemplación, especialmente su "Pasión". Este hecho está ilustrado por el espejo que aparece en el cuadro *El casamiento de Arnolfini*, de Jan van Eyck, en el cual el sacramento del matrimonio, reflejado en el vidrio circular, está rodeado e interpretado por las escenas cristológicas de los paneles circulares. En el pensamiento medieval cristiano, cada sacramento es una experiencia ritual y actual de la vida de Cristo y del hecho de que dio su vida, en la cruz, por su esposa la Iglesia. En vísperas del "descubrimiento" de América, entonces, la cruz de Cristo y la imagen especular se asocian íntimamente (Lara: 1996: 8).

En la interpretación de Jaime Lara (1996), al unir los dos pensamientos surgió un discurso diferente relacionado con el autosacrificio de Cristo, construido con la simbología de ambas culturas, que hasta la fecha se siguen reconstruyendo. Por lo tanto, el símbolo de los espejos de los danzantes encuentra lógica en esta interpretación, es decir, representa el símbolo de la cruz de Jesucristo como reflejo del sacrificio.

Por otra parte, los estandartes de la virgen de Guadalupe (foto 42) que llevan los danzantes, uno en la espalda y otro en la cintura, están relacionados con esta misma lógica. Esta simbología reafirma que la danza está dirigida a una imagen femenina que representa la fertilidad. Aramoni (1992: 317-319) denota que la diosa *Cihuacóatl* tenía varias adjudicaciones en todo América y le rendían culto en casi todas las culturas precolombinas, por eso es probable que para los zoques, *Jantepusi llama*, tenía el mismo peso que la diosa mexicana.

Rodrigo Martínez (1990), en su texto *Las apariciones de Cihuacóatl*, especifica el desarrollo del mito fundante de la Virgen de Guadalupe, donde las apariciones están relacionadas directamente con la diosa *Cihuacóatl*. Dice que los frailes evangelizadores relacionaron la imagen

de la virgen María con Tonantzin (madre), es decir *Cihuacóatl*, y destaca la participación que tuvo la clase noble de las culturas precolombinas para el desarrollo de esta mitología,

Y queda que cerca de 1531, si no es que, en esa misma fecha, cuando se apareció la Virgen a Juan Diego en el Tepeyac, se decía que andaba apareciéndose Cihuacóatl, la mujer-serpiente, asociada por Sahagún con Tonantzin, a su vez relacionada con la Virgen de Guadalupe. Y se aparecía precisamente en Tlatelolco y Azcapotzalco, no lejos del Tepeyac, al norte de la ciudad de México. Todo lo cual hace aún más interesantes estas apariciones (Martínez; 1990: 64).

**Foto 42. Indumentaria de la danza del Moctektzu'**



Fuente: CDI 2015

Desde la parte coreográfica de la danza también se puede colegir que la danza está dirigida a la fertilidad, específicamente a la agricultura. Desde las primeras dos escenas, *el baile primero* ofrece la ofrenda mediante una oración; la cual está escrita en una lengua más cercana a náhuatl, porque el sonido de algunas palabras coincide con las palabras encontradas en el *Gran diccionario Nahuatl* de la UNAM (2014), por ejemplo:

Axaca:	Señor	ispan/ixpan:	delante de el
Ayohui :	Alto	Iyixpan:	delante de ella
Cualaniliztli:	ira	tantli:	padre
Tacacuilo:	lugar para oír	Nantli:	madre
Panica:	manifiesto ser	macualtimaca:	dar permiso
Tacacuilo:	lugar para oír.		

Entonces la oración podría decir lo siguiente:

Bendito y alabado sea el Santísimo Sacramento del altar. Axaca ayohui	Bendito y alabado sea el Santísimo Sacramento del altar. Señor calma tu ira.
---	--

<p>cualaniliztli. Ispan tantli San José patriarca, iyixpan nantli santísima Soledad macualtimaca licencia a los reyes de Moctektzu' tacacuilo panica violinista y guitarrero. Señor mío Jesucristo perdona mi campo y unifiero mi palabra.</p>	<p>Delante del padre San José patriarca, delante de la madre Santísima Soledad da permiso/licencia a los reyes de Moctektzu' para oír al violinista y guitarrero. Señor mío Jesucristo perdona mi campo y unifiero mi palabra.</p>
--	--

Aun sin la traducción se puede inferir que el objetivo de la oración es pedir buenas cosechas, pues dice “perdona mi campo”, como si estuviera diciendo perdona si te ofendí, pero concede buenas cosechas; y la palabra “unifiero mi palabra”, según el maestro Saraín Juárez (2016) tiene que ver con la obediencia.

De la escena 3 hasta la 11 se observa que es un periodo del ritual dedicado al culto, pues el baile de la doncella y de los demás danzantes se resume en la representación de los 4 puntos cardinales, los pasos y los movimientos del cuerpo giran en esa lógica. En ese mismo contexto, la escena 12 representa el momento de la ofrenda. Al seguir nuevamente las descripciones de los cronistas del siglo XVI se pudo inferir que las escenas de la danza (3 a la 11) representan el periodo de veneración de la diosa, a través de la personificación de la doncella que sería sacrificada en su honor, después le seguía el compromiso de la ofrenda, que en la danza se representa con la miel o la bebida llamada *kuptzy*. *El baile primero* nuevamente ofrece la ofrenda por medio de una oración, que dice más o menos así, según la traducción de algunas palabras en náhuatl, del *Gran diccionario Nahuatl* de la UNAM (2014):

Amismastl: abundante, abundosa      Xochiyatl: agua de rosa/flor

<p>Señor mío Jesucristo bendice esta humilde amismastl xochiyatl, una humilde amismastl xochiyatl. En el nombre del padre, del hijo y del espíritu santo, amén.</p>	<p>Señor mío Jesucristo bendice esta humilde y abundante agua de flores, una humilde y abundante agua de flores. En el nombre del padre, del hijo y del espíritu santo, amén.</p>
---	---

En la oración resalta el agua de flores que quizás tenga relación con la miel porque se forma del polen y el néctar de las flores, gracias al trabajo de las abejas. Además, resulta interesante la anotación de Miguel Lisbona (2004) sobre la mezcla de la miel y el aguardiente,

que es muy usada entre los zoques de Chiapas porque dice estar relacionada con la idea de esperma, en un contexto de intercambio sexual con lo humano y lo sagrado.

Otra información con respecto a la miel entre los zoques la ofrece Jiménez, quien afirma que, durante el domingo de Ramos, los que poseen bestias dan limosnas y un litro de miel virgen para implorar bendiciones para sus animales. A esta miel le agregan trago, mezcla que en zoque le llaman “cupsi” y la reparten entre la gente. Por lo tanto, esta relación entre la carga, las mujeres, el alimento y lo sexual, que hemos mencionado de diversa manera en estas páginas, pueden entenderse en relación con otros casos referidos al medio mesoamericano, o con la función fisiología apuntada por Báez-Jorge respecto a la deglución-castración y que extendemos a las diadas orden-desorden o vida-muerte. Metáforas de la vida social y del cuerpo que sólo logran entenderse en el intercambio (Lisbona; 2004: 240).

Por tanto y a partir del análisis de Miguel Lisbona (2004) el símbolo de la miel entre los zoques de Copainalá es un acto de intercambio con lo sagrado mediante la siguiente simbología: mujer-miel-sacrificio-fertilidad, es decir vida-muerte, orden-desorden, por eso dice el antropólogo que estas metáforas sólo se pueden entender en el intercambio, porque ahí tienen razón de ser.

Dicho acto va acompañado de la escena 13, la cual se relaciona con la culminación del sacrificio, representada con la cruz. En esta escena, el baile primero gira hacia los 4 puntos cardinales; en cada punto hace el símbolo de la cruz con la punta del pie derecho, posteriormente golpea a los danzantes en la cabeza con la sonaja.

Toda la dramatización de la danza es dirigida por la música de violín y guitarra, estos instrumentos también son utilizados para acompañar rezos, procesiones, cantos y demás rituales que se hacen dentro de la fiesta, por tanto, eso indica que la música también es sagrada porque es parte del ritual, de la ofrenda, del regalo de dios, del don que fue concedido por una divinidad. Por eso, la trasmisión del conocimiento de los músicos y danzantes es adquirida a través de los sueños, en donde escuchan el llamado y reciben el don por medio de los seres encantos, relacionados específicamente con los seres de la naturaleza. Todo este aprendizaje depende del mundo simbólicos de los músicos y danzantes, particularmente del conocimiento de los especialistas, ligado con la práctica musical y dancística que va desde la intencionalidad de la acción y la gestualidad, las posiciones de las manos en los instrumentos, el contexto ritual, en

pocas palabras en el adiestramiento de la memoria colectiva, tanto de maestros, músicos, danzantes y creyentes que forman parte de esta sabiduría.

A través de este análisis, de las características de la estructura interna y externa de la danza del *Moctektzu'*, se interpreta que el pensamiento religioso de los danzantes y de los que hacen posible las danzas de Copainalá es el resultado de un proceso comunicativo con sus seres divinos y con el mundo que les rodea; de esta manera podemos observar que la construcción de la cosmovisión está ligada directamente con la historia y recreada con las prácticas culturales, como la danza, donde también se construye la identidad. Desde esta mirada, el sentido y significado de la danza también cimienta las funciones específicas que cumple en la vida colectiva y reactualiza la experiencia sagrada en un espacio y tiempo sagrado.

### 5.3 La danza como sustancia cosmovisiva

Son innumerables los elementos que podemos encontrar en las danzas de Copainalá como parte de una cosmovisión que ha sido construida mediante un proceso histórico que parte del transcurso de la colonización hasta la actualidad. Sin embargo, sólo me enfocaré en la danza del *Moctektzu'* mediante el análisis de la cosmovisión por medio de sus funciones dentro del complejo religioso y algunos elementos que sobresalen en su estructura.

La presente investigación partió del supuesto de que la danza del *Moctektzu'* sintetiza una parte fundamental de la cosmovisión de los habitantes de Copainalá que forman parte de los rituales de las fiestas patronales, ya que está dedicada a una de las figuras más importantes del cristianismo, el nacimiento del niño Jesús, por eso desde su estructura interna y externa se relaciona directamente con la celebración de la fertilidad, pues el nacimiento de Jesús y la fecundidad de la virgen simbolizan dicho elemento. En la cosmovisión zoque, la fertilidad está asociada con el ciclo lunar, con la madre tierra, la madre de los dioses, con las antiguas deidades, como la diosa *Chicomecóatl*, en su advocación zoque, *Jantepusi llama*, diosa madre, señora del espacio sagrado, madre vieja, madre de la tierra, vieja de hierro. Con en el proceso de colonización, la danza se adecuó a las exigencias de la época y se fue adaptando hasta lo que hoy se puede interpretar de la misma, esto reafirma su proceso histórico y adaptativo que se

encuentra estrechamente relacionado con la cosmovisión de los que la practican y son parte del ritual.

Tanto por su estructura como su funcionalidad, la danza del *Moctektzu'*, al estar relacionada con el nacimiento del niño Jesús y coincidir con los rituales de las ceremonias agrícolas asociadas a deidades femeninas nahuas, principalmente con la deidad femenina, llamada *Llama tecutli, Tona o Cozcamiauh*, pasa a ser parte de una memoria histórica que refleja la cosmovisión de las comunidades humanas que a lo largo del tiempo se han ido transformado. Por eso, los bailes y el culto a los dioses que se representan en la danza dan fe del mito histórico del origen del pueblo y el origen de las relaciones sociales establecidas, así como de la identidad resultante; porque dan cuenta de la mezcla de culturas, de los antiguos pobladores y los conquistadores, como elementos principales que estructuran la cosmovisión de las comunidades.

De esta manera, el símbolo de Jesucristo es también el del sol, el dios que propicia la salud, pero a la vez causa enfermedad, el dios que lo puede todo, que es eterno porque no envejece, el padre santo, el que habita en el cielo y el que recorre el universo a través de los 4 puntos cardinales; en resumen es el resultado de la mezcla de las dos culturas que construye y reconstruye la cosmovisión de los zoques actuales de Copainalá.

La relación de Jesucristo con la cruz y los 4 puntos cardinales simbolizan el sacrificio, la vida y la muerte, la creación humana, la agricultura, la fertilidad, el término de un ciclo y el inicio de otro. En la danza del *Moctektzu'*, el sacrificio como símbolo de continuidad es la representación más importante tanto en las funciones como en su estructura, porque como un todo (fiesta y danza) representa la ofrenda a los dioses, el alimento de los dioses, el intercambio sagrado.

En este sentido, la danza del *Moctektzu'* en el contexto de fiesta, como dice Uwe Schultz (1993), es “una intensificación de la vida en un lapso corto de tiempo”; es decir, en el proceso de la representación de la danza dentro de los rituales de la fiesta se reinterpreta y se intensifica la vida, donde las acciones o escenas necesitan ser repetidas varias veces para que sean válidas e influenciables en el estado de ánimo de las personas.

La danza del *Moctektzu'*, dentro de la fiesta, también marca un espacio y un tiempo sagrado propicio para las hierofanías, donde se actualiza el tiempo mítico de los dioses y su actividad creadora, por eso es el tiempo de la cosmogonía, rector de la conducta y la vida. Para los danzantes y los que forman parte del ritual, la danza del *Moctektzu'* representa un puente de



comunicación y un medio de invocación de su deidad, en el que pueden cumplir y renovar sus promesas, sus compromisos con la divinidad, en la espera de su intervención positiva para la vida de los danzantes, de su familia y de la comunidad. Tal como antiguamente los precolombinos invocaban y pedían favores a sus dioses para un fructífero ciclo agrícola, así los danzantes de ahora, en Copainalá, invocan a la deidad para mantener buena salud, quitar enfermedades, obtener buenas cosechas de maíz o encontrar un buen trabajo, por eso la danza se convierte en una ofrenda privilegiada para lograrlo.

La danza del *Moctektzu'*, hacia el interior y exterior de la comunidad que lo practica o forma parte del ritual, crea un proceso de reconocimiento y legitimidad del sistema ideológico. Las personas, en ese proceso, reconocen y legitiman la existencia de la danza dentro de los rituales de las fiestas, ponen de manifiesto el poder de la imagen y exponen el sistema sociopolítico del pueblo con sus linajes y los que tienen relevancia dentro del sistema cívico-religioso.

Desde el sentido de reciprocidad, a través de la danza del *Moctektzu'* se recrea la relación ser humano-rito, donde las personas que la practican y forman parte del ritual encuentran un circuito de comunicación e intercambio con sus deidades y al mismo tiempo abren un espacio predilecto para la socialización humana, donde construyen e interiorizan los elementos de la cosmovisión de su comunidad y aprenden a sociabilizar con la actividad cívico-religiosa para obtener los atributos necesarios para la definición constante de su identidad.

En conclusión, por medio de la danza del *Moctektzu'*, los danzantes y las personas que forman parte del ritual crean su mundo simbólico para dar paso a la construcción de su identidad, y, en este contexto, las tres categorías: cosmovisión, danza e identidad se van transformando y adaptando a los cambios sociales y culturales de la comunidad.

## 5.4 Identidad y danza

Hasta aquí se construyó la parte estructural para llegar a uno de objetivos más importantes de esta investigación que es el estudio de los procesos de conformación de la identidad de los habitantes de Copainalá por medio del funcionamiento e importancia de la danza, como uno de los elementos culturales capaz de ser seleccionado por los actores para la definición de su identidad en los procesos de interacción social.

Como se apuntó con anterioridad, la cosmovisión como sistema de representación básica que da sentido y estructura a las prácticas sociales, otorga también los parámetros fundamentales para que los habitantes de las comunidades conformen y adapten su identidad a lo largo del tiempo. A partir de ello, y a través de todo el recorrido histórico y actual en torno a las fiestas religiosas de Copainalá, se consideró que en la cosmovisión de los danzantes y de los que forman parte de las fiestas patronales, la danza ocupa un lugar privilegiado, principalmente por su sentido simbólico y las funciones que cumple dentro del complejo religioso.

De tal modo que, a través de los elementos y funciones de la danza, se sintetiza el núcleo del mito sobre el origen del culto a los dioses, principalmente porque ofrece la posibilidad de establecer comunicación con la deidad por medio de un esquema de reciprocidad donde se puede conseguir favores personales y comunitarios de la divinidad; al mismo tiempo establecer los lazos de intercambio social que se instituyen en la fiesta. Además, la danza crea espacios de socialización abiertos y permanentes para que los miembros expresen y recrean su cultura de forma dinámica, tal como lo afirmaron los danzantes durante las entrevistas del trabajo de campo:

Yo empecé a bailar de 14 años hasta 65 años. Casi todas las fiestas vengo a bailar. Vengo andando, vine andando porque no hubo carro. Vengo por devoción por la danza, mi padre danzaba antes, él hizo esto porque se desgració, lo pisó el ganado en la pierna, entonces él hizo su promesa para que se compusiera, porque él estuvo ocho días privado, a los 8 días que le hicieron su promesa se levantó. Por eso empezó con la danza de La Encamisada, él era director de danza. Entonces cuando ya no pudo porque ya estaba muy viejo, me dijo mira hijo ora vas tú, iba a bailar donde quiera, donde le invitaban, no rechazó ninguna invitación porque así era su promesa, pues. Allá empecé yo, primero como danzante, luego como director de danza, soy director de La Encamisada ahora, donde que quiera, soy el que dirige esa danza, danzante de Zacalapa (*Baile Primero de la danza La encamisada*, 2016.)

Yo bailo para no olvidar la costumbre, me gusta bailar, danzo porque es la tradición, por parte de la virgen, le ofrezco la virgen, para nosotros tarde o que temprano le vemos a dar cuenta a Dios porque él es todo, él nos da el don, soy devoto a todas las imágenes (Arnulfo López López, danzante de Copainalá, 2016).

Empecé a bailá porque me gusta, porque es un don que dios me dio, hay gente que no tiene el don, no se motiva, no lo siente. Bailo para todas las imágenes, todas son de Dios, él nos da todo, todo nos da (Alberto López Aguilar, danzante de la ribera Tunajen, 2016).

Yo danzo por amor a la virgen, ella me dio el don, por eso lo aprendí, es una devoción hacia ella. Tengo 7 años que danzo, para no perder la costumbre, yo no le puedo más que ofrecer mi cansancio, mi trabajo, mi sufrimiento. Yo de mi parte trabajo, estoy delicado de salud, hago limpieza de la casa, lo ofreces mi día (Carlos Alberto Juárez López, danzante de Copainalá, 2016)

Yo hice compromiso, hice promesa, porque me dio una enfermedad, apenas empecé a danzar. Tengo 18 años, tiene 2 años que danzo. Yo estudio (Darwin Hair Hernández Lemus, danzante de Copainalá, 2016).

Yo bailo porque es una tradición de nuestros antepasados lo dejaron, desde muy chico empecé a bailá, miraba yo la gente más grande de cómo bailaba y me empezó a gustar mucho, por eso le eché muchas ganas para que ahorita fuera yo maestro o baile primero de la danza de El caballito, (José Hernández Jiménez, danzante de Zacalapa, 2016).

Yo hice la lucha, aprendí de los viejitos, nomás dije, con perdón de usted, nomás hay que buscarle la pisada, hagasté de cuenta como una guitarra. Pero le digo es un don, dios no los da, porque no todos pueden, algunos no les gusta, ya que estamos adentro, hay que buscarle la forma (José Hernán Jiménez Reyes, danzante de la comunidad de Francisco Sarabia, 2016).

Me gusta mucho bailá, yo bailo porque es una tradición que dejaron nuestros ancestros, nuestros abuelos, además porque tenemos un patrón, que es San Miguel, no tenemos que darle más que nuestro baile, nuestra alegría (Artemio Sánchez, danzante de Copainalá, 2016).

Aprendí con verlo, fui a mironiar como tocaba mi abuelito, de chiquitillo. Yo tuve que comprar mi guitarrita para aprender, ahí le empecé agarrar la práctica, así nomás. Tocamos de todo, también tocamos todos los instrumentos acordeón, marimba, tambor, la jaranita, todo me sale pues gracias a Dios que me dio ese don (Nicolás Jiménez y García, músico de la comunidad de Ignacio Zaragoza, 2016).

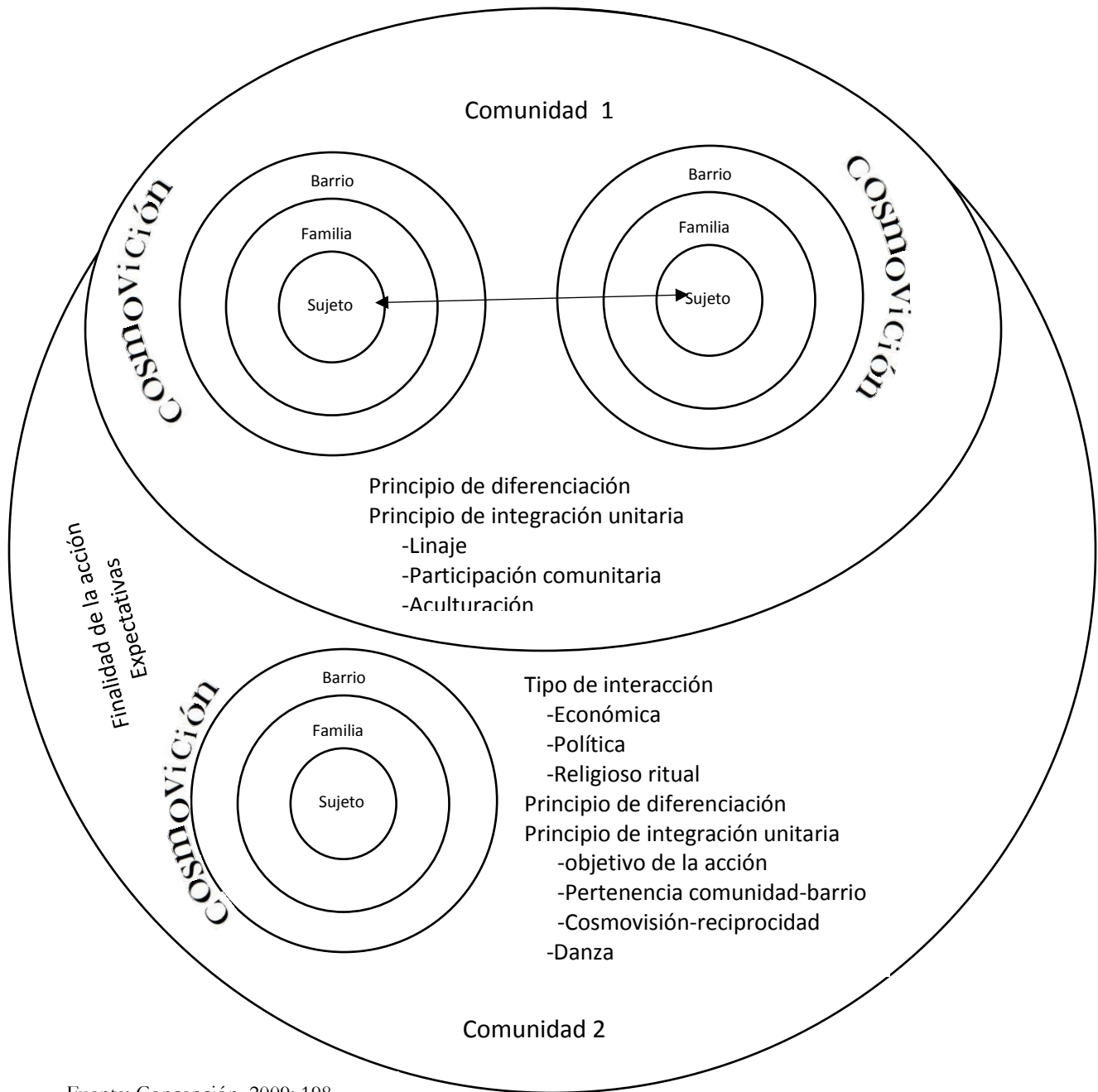
Lo sabemos todo de memoria, no tenemos base, han venido, nos han conseguido un aparatito ai trae el tono, hay que ir copiando, así nomás, naturalmente, al chalecaso. No ocupamos la letra. Tambor, carrizo, marimba, el clarincito, lo hacemos nosotros. Ahí la inteligencia, el carrizo, la cera de colmena, la cera negra, así nomás. Los tambores también los hacemos, la piel de animal, ya no lo hacemos. El mejor es del jabalí. Chilo lo hace todavía (Reynaldo Estrada López, músico de Miguel Hidalgo, Zacalapa, 2016).

Mi abuelito era violista, guitarrista, todos los cantos de la virgen lo sabía. Cada imagen tiene su canto, el niño Dios tiene su canto, todas las imágenes tienen su canto. Cuesta mucho cantar en zoque, es más complicado, es más difícil, las letras en zoque son muy regodiadas, de hecho, por eso muchos no lo pueden, porque no lo saben pronunciar, no tienen ese don. Nuestros hijos no quisieron aprender, cochinas decían, no lo sienten, no sienten el zoque. Nosotros hablamos en zoque, habloteamos así en dialecto, pero ya no les enseñamos nuestros hijos cuando eran chiquitos, aquí ya no hablan mucho como en Ocoatepec. Nana, así le hablan a los niños, así es su raza, así aprenden el ideoma, aquí nosotros solo les hablamos en castellano, (Silverio Meza Hernández, músico originario de la comunidad de Morelos, pero ahora vive en Copainalá, 2016).

En resumen, todos estos elementos de la danza que construyen la cosmovisión de los danzantes y de las personas que forman parte del ritual son seleccionados, interpretados y puestos en práctica de forma individual para construir su forma de ser, de pensar y actuar en el mundo, es decir su identidad. Pero para profundizar en la construcción de los procesos de identidad de los danzantes de Copainalá, desde una mirada particular, se utilizó como apoyo el esquema que Concepción Valverde (2009) diseñó para analizar el proceso de identidad a nivel regional (diagrama 9), porque, aunque los danzantes viven en el mismo lugar, es decir, Copainalá, el contexto donde se desarrollan es diferente.

El análisis partió desde la premisa de que los dos danzantes, al compartir un mismo lugar de origen, conservan una cosmogonía madre, tal como lo explica Concepción Valverde (2009) en el esquema para analizar el proceso constructivo de identidad de las personas de dos barrios de la misma comunidad. De esta manera se consideró interpretar el proceso de construcción de identidad de dos danzantes que se desarrollan en diferentes lugares, uno en la cabecera municipal de Copainalá y en situación de migrante; el otro, en una comunidad llamada Zacalapa, en situación permanente

**Diagrama 9. Proceso de construcción de identidad a nivel regional**



Fuente: Concepción, 2009: 198

Con el apoyo del esquema se describieron los tipos de relación de los dos sujetos. Se trató de dos danzantes uno más joven que el otro; es decir el sujeto de la cabecera municipal de Copainalá, en situación de migrante, fue el más joven y se reconoció como el caso 1. El sujeto

de la comunidad de Zacalapa, un hombre de avanzada edad, que regularmente ha permanecido desde su infancia en la comunidad de Zacalapa, fue el caso 2.

Ambos, aunque permanecen en diferentes contextos, comparten una cosmovisión madre porque son originarios de Copainalá y comparten diversas relaciones tanto políticas, económicas y cívico-religiosas; por ende, una misma identidad. Sin embargo, los procesos de construcción de identidad en ambos casos son diferentes porque son seres individuales, que se desarrollaron en diferentes contextos y construyeron su propio mundo simbólico a través de sus experiencias vividas.

El caso uno, en su condición de migrante, representa además la situación de muchas personas de Copainalá que han salido del municipio por cuestiones de estudio y trabajo, algunos regresan el 24 de diciembre y se unen a bailar la danza del *Moctektzu'* como si nunca hubieran salido del lugar de origen. Razones como ésta fue una de las interrogantes principales de la investigación porque es necesario comprender el fenómeno de la migración, mediante el cual las personas de Copainalá en condición de migrante (regional, nacional e internacional), a pesar de la fuerte aculturación que reciben fuera de casa, regresan al lugar de origen y nuevamente forman parte de las relaciones sociales, políticas, económicas y culturales.

En este contexto, como se dijo al principio de la investigación, la danza es parte sustancial del conjunto de elementos básicos de la cosmovisión, principalmente porque es un espacio que permite entablar comunicación con el mundo sagrado, es decir recrean el espacio y el tiempo sagrado, separando elementos del sistema de aculturación y adaptándolos a los sistemas comunitarios, procesos que proporcionan los lazos de seguridad e identidad de los participantes; es decir, a través de la danza se reconocen como parte de la comunidad, se sienten incluidos pese a los largos periodos de ausencia en la comunidad. Eso mismo pasa con el caso 2, porque el sistema de vida de la comunidad es diferente al de la cabecera municipal por diversas razones, desde las cuestiones políticas hasta las cívico-religiosas, donde en muchas ocasiones los habitantes de las comunidades aledañas se sienten excluidos, en la danza encuentran esa oportunidad de inclusión, que además de significar un espacio que además de entablar comunicación con el mundo sagrado, les permite jugar un rol (danzante) tanto en su comunidad como en la cabecera municipal de Copainalá. Veamos más de cerca cómo es el proceso de la construcción de la identidad de estas dos personas por medio de las historias de vida.

El caso 1 es un hombre de aproximadamente 36 años, nació en la cabecera municipal de Copainalá, vivió su infancia y parte de su juventud en ese lugar y emigró hacia la capital chiapaneca cuando tuvo que hacer sus estudios universitarios en arquitectura, situación que hasta la fecha lo ha condicionado a ser un migrante constante. La ciudad de Tuxtla Gutiérrez y el sinnúmero de ciudades y municipios que por cuestiones laborales ha visitado y en los que ha permanecido por cortos y largos periodos, le han permitido experimentar un nivel de aculturación más amplio que la mayor parte de los habitantes de Copainalá, que viven de manera permanente en el lugar. Sin embargo, su estancia en Copainalá se debe a que formó su familia con una persona originaria del mismo lugar y ambos decidieron vivir en el lugar de origen. Ambos forman parte de las familias de abuelos y padres “costumbreros”, quienes por generaciones formaron parte del Sistema de Cargos y, por ende, de los grupos de danza ritual. A raíz de su unión matrimonial heredó la casa de sus padres, ubicada en el barrio Santa Ana. Es danzante desde la infancia, pero por largo tiempo ha interrumpido su rol por cuestiones laborales y su condición de migrante. Ha sido promotor de la iglesia de Santa Ana y presidente de la fiesta de la misma virgen, aunque de manera distante, forma parte del Sistema de Cargos al asumir la “promotoría” de la iglesia.

El caso 2 es un hombre de 50 años, originario de la comunidad de Miguel Hidalgo, Zacalapa. La mayor parte de su vida ha permanecido en la comunidad, solamente en algunas ocasiones ha tenido que salir a trabajar en otras comunidades aledañas del municipio de Copainalá o a otras cercanas a éste. Su labor es la agricultura y la cría de ganado, casi a nivel de subsistencia. En la misma comunidad formó su familia con una pareja originaria del mismo lugar; pertenece a una familia de padres danzantes y comprometidos con el Sistema de Cargos, principalmente con la danza; ha sido danzante desde la infancia porque heredó una promesa que su padre hizo a la virgen de Santa Ana para recuperar la salud. Por agradecimiento al milagro que hizo la virgen a su padre heredó la promesa de danzar en todas las fiestas patronales del municipio y aunque el milagro no obró precisamente en su beneficio, después de la muerte de su progenitor se hizo *danzante primero* de la danza de *La encamisada*. Antes de eso fue integrante de diversas danzas y ha participado en festivales públicos fuera y dentro del municipio. Sin embargo, actualmente ya no participa en los eventos públicos de gobierno y se dedica, conforme a la promesa, a danzar en la mayoría de las fiestas patronales de Copainalá y de otros municipios aledaños, siempre y cuando sea en honor a un santo patrón.

A partir de la descripción de estas relaciones sociales se pudo observar algunos elementos similares y diferentes que son parte de los procesos de construcción identitaria. Al compartir una cosmogonía madre, un mismo lugar de origen y ser parte de familias “costumbreras”, ambos casos muestran similitudes culturales como la lengua y las creencias religiosas, respaldadas dentro de una ideología local, cuyos postulados encierran conceptos de igualdad entre los habitantes de Copainalá, así como el respeto y el reconocimiento de la lengua materna (zoque; aunque no la hablen), y a las personas ancianas que juegan roles importantes en el Sistema de Cargos, como los maestros de música y danza, cantores, mayordomos y demás participantes.

De esta manera pueden sustentar el reconocimiento intersubjetivo necesario para desarrollar las relaciones sociales donde la danza, principalmente, les ha permitido continuar con sus compromisos rituales y reactualizar periódicamente su cosmovisión, renovando sus lazos de forma simbólica con su cultura, su grupo y su divinidad. Así, aunque ambos no están permanentemente en la cabecera municipal, encuentran un lugar dentro de la cultura del municipio, se reconocen como parte de los zokes porque participan en las actividades que los antiguos heredaron para las generaciones venideras.

Así pues, la definición de identidad para ambos, en la construcción de similitudes, está estructurada, principalmente con base al linaje, porque el hecho de pertenecer a una determinada familia dentro del municipio conlleva entablar relaciones de parentesco, obligaciones, derechos y costumbres, como la posición social, los roles y las exceptivas de vida, que son tomadas en cuenta por el otro linaje similar o distinto.

Con respecto a las dimensiones locativa, selectiva e integrativa del proceso de selección de rasgos, en la construcción de diferencias, cada uno las definió de forma particular y conforme a sus experiencias de vida. El caso 1 construye sus dimensiones a partir de su situación de migrante, es decir mediante un sistema agresivo de aculturación, que, en primer lugar, está sujeto a adaptar sus patrones y diferencias culturales a las exigencias laborales, sobre todo si tiene contacto con grandes cantidades de personas. De ahí, al estar en otro lugar diferente a del su origen, tiene que establecer interacciones para cubrir sus necesidades básicas, como el abasto de alimentos o servicios domésticos; aquí sus relaciones deben ser claramente racionales, eligiendo los lugares correctos para tal fin, conforme a su criterio de representaciones sociales.

Constantemente, el caso 1, en su condición de migrante se encuentra en un juego de adaptaciones de identidades, alternado entre dos tipos de interacciones, las que tiene durante su



estancia migratoria y la que rompe cuando regresa al lugar de origen o cuando participa en el Sistema de Cargos, ya sea como danzante o como “carguero”, donde recrea o muestra bailando parte de su cosmovisión, es decir parte de su identidad.

Mientras que en el caso 2 existen formas de aculturación que se pueden dar mediante el uso de los medios masivos de comunicación y otros factores, pero la magnitud de trascendencia difiere porque se encuentra en un lugar estable, en su comunidad, donde las relaciones sociales cotidianas sufren cambios, pero no tan drásticos como las del caso 1.

El nivel de escolaridad, el tipo de trabajo, el nivel económico son factores que influyen de manera directa en la construcción de la identidad porque tienen que ver con la experiencia de vida; además se encuentran mediatizados por el juego de expectativas y normas culturales compartidas. Por ejemplo, mientras que el caso 1 tiene las posibilidades económicas no sólo de participar en el Sistema de Cargos como danzante sino que ha sido presidente y promotor de la fiesta y la iglesia de Santa Ana; el caso 2 dice sólo aspirar a la danza porque no tiene otras cosas que ofrecer a la virgen, más que “su persona, su cuerpo, su baile”; hay ocasiones que el traslado de su comunidad a la cabecera municipal lo tiene que hacer caminando porque no cuenta con los recursos económicos para abordar transporte público. Cada uno tiene diferentes experiencias de vida que trascienden en lo cotidiano y retroalimentan la identidad individual y colectiva.

En este contexto, las diferencias culturales sirven para marcar las fronteras simbólicas y los límites de interacción. En el caso 1 estas diferencias le sirven para establecer roles y estatus dentro de la cabecera municipal y el municipio, que le brindan mayor reconocimiento y un lugar en la sociedad; además le son valiosos para otros fines que tienen que ver con la política. Tal fue el caso de un presidente de fiesta que se sirvió de estas diferencias culturales para postularse como candidato a la presidencia municipal de Copainalá para el periodo 2014-2015. En lo que concierne al caso 2, el hecho de ser sólo danzante también le sirve para definir su rol y estatus bajo diferentes características, las cuales tienen que ver directamente con la comunidad, con fines más religiosos y culturales que políticos. Para los dos casos la danza representa una de las maneras más importantes de existir en el mundo, porque para ambos es la síntesis de su historia, de su cosmovisión y por lo tanto de su identidad.

Por eso, más allá de sus funciones, la danza es una manifestación artística, entendida como “la expresión de la esencia del hombre mismo”, tal como lo define Adolfo Sánchez (1979: 79): “la creación artística y, en general, la relación estética con las cosas es el fruto de todas las

historias de la humanidad y, a su vez, es de las formas más elevadas de afirmarse el hombre en el mundo objetivo”.

Por tal motivo, el ser humano a través de la manifestación artística cubre su necesidad de creación o su necesidad estética a través de la humanización de los objetos; dicho de otro modo, el ser humano transforma la materia al sentido humano mediante su base histórica y social, para reafirmarse a sí mismo y hacia los demás como creador de las cosas mismas; es decir, como creador de su propia identidad. En este sentido, la danza como expresión artística, al liberarse de la utilidad material, eleva a un nivel superior la objetivación y afirmación del ser humano. Así, el danzante satisface su necesidad estética bailando para complacer a sus dioses, porque la danza, como parte del culto a los dioses, es una construcción histórica social de su mismo entorno.

Por eso, a través de la danza los danzantes y personas que forman parte del ritual reafirman y retroalimentan su existencia y la existencia del otro, ya que en la relación de la “estética del hombre con la realidad, en cuanto relación social, no sólo crea el objeto sino también el sujeto. El objeto estético sólo existe en su esencia humana, estética, para el hombre social” (Sánchez; 1979: 89). En este sentido, la danza es la esencia del pensamiento humano en constante creación y cambio social e histórico, producto de su acción y transformación de su mundo simbólico. En conclusión, la danza como ritual o expresión artística es parte de la identidad de los copainaltecó inmersos en la manifestación cultural, ya que en el proceso de interacción social, sujeto-objeto, emerge la relación con su mundo simbólico, la interacción con el otro y su medio.

# Consideraciones finales

## Escenario actual de las danzas de Copainalá

Desde 1985, Carlos Navarrete puntualizó la urgencia de hacer investigaciones sobre las danzas zoques de Chiapas principalmente por las constantes desapariciones de algunas y los drásticos cambios provocados por las exigencias de la época. Actualmente, a partir de los datos recabados de investigación, la observación del antropólogo es una constante porque la desaparición de algunas danzas ha sido inevitable en Copainalá; al respecto el maestro Cirilo Meza de 83 años de edad, reportó en el 2016 la pérdida de 4 danzas durante el transcurso de su vida adulta, pues dijo que de las 18 danzas aprendidas durante su infancia, actualmente sólo existen 14, de las cuales hay otras que amenazan con sufrir ese mismo destino, como la danza de *Santa Susana*, *La estudiantina*, que hace más de 4 años que la dejaron de hacer, principalmente por la falta de danzantes.

Asimismo, los maestros, Saraín Juárez y Cirilo Meza, en el 2016, comentaron que la problemática fundamental se debe a la “fuerza” que ha perdido el Sistema de Cargos, sobre todo por la falta de integrantes porque, en su opinión, “la gente joven ya no quiere participar”. No obstante, el maestro Saraín Juárez, señaló que desde 1991, cuando llegó de la Casa de Cultura al municipio, especialmente la organización de los danzantes y músicos se fue fragmentando, debido el sistema institucional que no fue igualitario tanto en la distribución de los escasos apoyos económicos como en el reconocimiento cultural. El mínimo ingreso que entró por medio de las instituciones gubernamentales generó una serie de “envidias” y descontentos entre los músicos y danzantes que terminó con la exclusión de la mayoría de los participantes provenientes de las comunidades.

Otros de los factores que, según los músicos y danzantes de las comunidades, ha disminuido su participación en las fiestas patronales del pueblo, son la falta de recursos económicos, los cambios del Sistema de Cargos y la organización de celebraciones. Por ejemplo, Doña Caritina Santos (2016) relató que, hace más de 30 años, familias completas de las comunidades llegaban a las fiestas de los santos patronos del pueblo y de los barrios, y casi nadie se quejaba de pobreza porque eran “igual de pobres” que ahora, pero la fiesta se hacía con todos los que “bajaban de las comunidades y traían lo que tuvieran, gallinas, maíz, frijol”; las mujeres y hombres “hacían el trabajo sin pedir dinero”, pero ahora “todo cambió, todos quieren

dinero, hacen la fiesta muy grande, pero ya sin el apoyo de la gente, todo lo quieren comprar”. Estas palabras se traducen en que el sistema comercial logró permear en el pensamiento de los copainaltecos para organizar fiestas cada vez más caras, debido a que contratan grupos de música y espectáculo comercial y se olvidan de los músicos y danzantes de las comunidades. Por eso, como dicen los viejos tradicionalistas, “ya no hay dinero que alcance para hacer las fiestas”. Estos ejemplos son sólo referentes de cómo el sistema comercial está incidiendo en los procesos de aculturación que la época actual trae con el uso de las telecomunicaciones y el sistema globalizador, un tema de análisis de mayor profundidad para otra investigación, fundamentalmente por las avasallantes transformaciones culturales que está originando sin conceder el menor tiempo para digerirlas.

## Cosmovisión, danza e identidad de los zoques de Copainalá

Los estudios de las manifestaciones culturales de Chiapas, principalmente de los zoques, han sido fructíferos en las recientes décadas; hoy es posible consultar una rica variedad de investigaciones relativas al estudio del carnaval y danzas rituales, tal como se especificó en la introducción de este trabajo. No obstante, es preciso destacar los trabajos recientes de Del Carpio Penagos, Gillian E. Newell y Rafael de Jesús Araujo González (coord.) (2018), Víctor Acevedo Martínez (2018), Carlos Hernández Zaragoza (2017), Newell, Gillian E. Zuñiga y Juárez Ella F. (2017), Gillian E. Newell (2013), Alejandro Burguete (2011), Alejandro C. Corzo (2004) y Yolanda Palacios Gama (2009) porque abren un panorama más extenso para abordar el estudio cultural de los grupos étnicos de Chiapas, específicamente de los Zoques.

Estas investigaciones, junto a las de Del Carpio Penagos (1991, 2008), Dolores Aramoni (1992), Miguel Lisboa Guillén (2004, 2006, 2008), Laureano Reyes (2011, 2016) y Félix Báez-Jorge (1983, 1990 y 2016) nos permitieron acercarnos al estudio de la cosmovisión y la identidad cultural de los zoques de Chiapas para aterrizar en el objetivo principal que se propuso esta investigación: identificar los elementos de la cosmovisión de los zoques de Copainalá a través de la expresión y transmisión de sus danzas rituales, para analizar la construcción de la identidad dentro del territorio donde se desarrollan, a partir del caso de la danza del *Moctektzu'* y su participación dentro del complejo religioso de Copainalá.

Para ello se consideró que el estudio de la cosmovisión y su relación con la identidad, como binomio indivisible, permite abordar los procesos de permanencia, adaptación y cambio cultural de la danza. Desde este marco metodológico y con apoyo de las técnicas de

investigación, como la entrevista y la observación participante, las tres categorías, cosmovisión, identidad y danza, vistas de lo general a lo particular, permitieron analizar los procesos de permanencia, adaptación y cambio cultural de las danzas rituales de Copainalá. En primer lugar, desde la cosmovisión se comprendió que las danzas rituales de Copainalá tienen su origen en un proceso histórico mezclado de dos culturas: mesoamericana y europea, el cual se manifiesta, hasta la actualidad, en los elementos que reflejan tanto en su estructura como en las funciones que cumplen dentro del contexto religioso del lugar.

En ese contexto, el elemento más representativo de la cosmovisión de los danzantes y de las personas que forman parte de las celebraciones religiosas de Copainalá es que las danzas están dedicadas al culto a los dioses; por tanto, la danza pasa a ser uno de los rituales que integra la celebración en su conjunto, es decir la fiesta patronal, la Semana Santa, el Carnaval, La Navidad y demás festividades donde participa esta manifestación cultural. La atmosfera festiva, donde la danza juega un papel protagónico, es producto de una cosmovisión construida bajo el pensamiento de dos culturas (cristiana-indígena), porque en ella sobresalen elementos como el culto a las imágenes o santos patronos, que con el proceso de colonización se adaptaron al pensamiento indígena y se configuraron nuevos patrones ideológicos.

Estos elementos simbólicos se observaron de forma particular en la danza del *Moctektzu'* porque al ser un ritual de la celebración del nacimiento del Niño Jesús puede también ser para la fertilidad, es decir el culto a la vida. El culto a la divinidad femenina, como procreadora de la vida de los seres humanos, es uno de los elementos simbólicos más representativos de la danza, pues la imagen de la virgen de Guadalupe, plasmada en la indumentaria y parafernalia de los danzantes, no es el único elemento con tan fuerte carga simbólica. El discurso de la coreografía, graficado en capítulos anteriores, remite a los rituales dedicados al culto de las diosas nahuas, mexicas o en sus diversas advocaciones que tuvieron en las culturas precolombinas, mezclado con la simbología cristiana y con los elementos que en cada época se van adaptando y transformando.

De esta manera se pudo observar otro de los elementos fundamentales de la cosmovisión que sobresalen en las danzas de Copainalá, en su contexto de fiesta religiosa, es que propician el espacio y el tiempo sagrado como el escenario donde se activa el mundo simbólico, tanto de los danzantes como de las personas que forman parte de ritual, para crear, recrear, mantener y adaptar cada una de las unidades (fiesta, sacrificio, música, baile, indumentaria, parafernalia,

coreografía, etc.) que las conforman. El espacio y el tiempo sagrado, es para los danzantes como para las personas que forman parte de ritual, el escenario donde se actualizan sus ideas, pensamientos, rituales, la comunicación con los demás y con sus dioses; es el tiempo y el espacio de organización y desorganización, el que le da paso al orden y al desorden de su cosmogonía, tal como lo especifica Eliade (1981). En esa atmósfera también se dan y se renuevan los lazos de socialización, de reciprocidad e intercambios materiales y espirituales con los dioses y con la comunidad.

Por lo tanto, si entendemos la cosmovisión y la identidad como binomio indivisible, los elementos de la cosmovisión aquí sintetizados y los que se encuentran en gran parte del trabajo etnográfico de esta investigación, son también los que construyen la identidad de los danzantes y de las personas que hacen posible la danza ritual de Copainalá. Sin embargo, como se planteó en el último capítulo de la investigación, al compartir una cosmogonía madre existen similitudes en la cosmovisión de los danzantes y de las personas que forman parte del ritual, pero los procesos de construcción de identidad difieren por los diferentes contextos donde cada individuo se desarrolla.

La comparación de los procesos de construcción de identidad de los dos danzantes, en el último capítulo, sirvió de muestra para comprender que algunos se motivan a bailar porque están más apegados a los elementos de una cosmogonía madre considerada como el medio donde encuentran comunicación con sus dioses y propician los lazos de reciprocidad tanto con sus deidades como con la comunidad, mientras otros bailan desde la misma cosmogonía madre, pero sustentada como parte de su vida cultural heredada de sus “antepasados” y transmitida por sus padres y abuelos. Lo primero ocurre con los danzantes que se desarrollan en un medio rural donde no sólo es escasa la entrada de la tecnología y otros recursos relacionados con la comunicación masiva, sino que carecen además del sistema de educación institucional. Lo segundo sucede con la mayoría de los danzantes jóvenes o adultos que viven en la cabecera municipal o están en situación de migrantes, tienen otro nivel de escolaridad, se encuentran apegados a los medios de comunicación masiva y hacen uso de las tecnologías, por eso están más expuestos a los procesos de aculturación.

De esta manera se observó que los danzantes jóvenes o adultos, con mayor grado de escolaridad o en condición de migrantes hacia otros estados de la república o al extranjero, practican u organizan la danza inclinándose más a los elementos de la identidad que a la

cosmovisión, es decir entienden la raíz del origen de la manifestación, que es el culto a los dioses, pero la configuran de forma diferente a los danzantes motivados por los elementos de su cosmogonía madre. Por ejemplo, los danzantes estudiantes, profesionistas o migrantes no atribuyeron de manera directa el hecho de danzar para conseguir mayor productividad en el trabajo o gozar de buena salud, saben que todo eso también depende de otros factores; por eso afirmaron que “bailan para que no se pierda la costumbre, porque es una herencia de sus antepasados y que se debe conservar”; consideran a la danza como parte de su cultura ancestral y aunque hayan dejado de vivir en el municipio se reconocen en ella como copainaltecacos, como zoques, como danzantes y al mismo tiempo reconocen a los demás, principalmente a los que permanentemente practican y organizan los rituales, es decir los adultos y ancianos costumbreros.

## Cuerpo y cosmovisión

Este hecho resulta por demás importante en la construcción de la identidad, pues antaño entre las comunidades indígenas era común la existencia de redes sociales y políticas a través de instituciones construidas por las personas ancianas, como el Consejo de Ancianos que varios pueblos aún mantienen. Sin embargo, Laureano Reyes (2016: 19-30) señala que el liderazgo político de los ancianos en las comunidades indígenas fue desapareciendo a mediados del siglo XX, con la entrada del sistema partidista, la educación escolarizada y el uso de las tecnologías, donde los jóvenes y gente madura desplazaron a los ancianos de la estructura política de los pueblos y se quedaron con el ejercicio de roles protagónicos de rituales de competencia mágico o religioso, como músicos, danzantes, curanderos, uso de la lengua originaria, artesanos y guías de costumbre “tradicional”. En este contexto es preciso distinguir, dice al autor, que estas instituciones de ancianos las integran solamente los que tienen y gozan de un alto estatus social, fuera de ahí los ancianos enfrentan esa etapa de la vida como el resto de la población rural o urbana. Además, destaca el autor que los ancianos que logran este reconocimiento no sólo tuvieron que haber iniciado desde la infancia, sino que asumieron y practicaron el rol durante toda su vida y lo transmitieron a otras generaciones.

Se trata de toda una trayectoria construida desde edades tempranas, que más tarde conforman la esfera social reservada al sector masculino, integrado por ancianos “principales” en tanto gozan de alto estatus social, medianamente sanos, con lucidez mental y se reconoce o ejercen influencia cultural en la vida comunitaria. Generalmente a los ancianos que gozan de alto estatus social se

les asignan acciones protocolarias y el desarrollo de los rituales, principalmente, de carácter religioso, donde no pongan en riesgo o influyan en las decisiones que afecten la vida política bajo el control de jóvenes y gente madura (Reyes; 2016: 29).

En la estructura del Sistema de Cargos de Copainalá se observó la influencia de los ancianos en la organización y realización de las fiestas patronales y demás celebraciones. Personajes como el maestro Cirilo Meza, no sólo cumplen dicho papel, también representan la autoridad mediadora ante conflictos originados dentro del sistema religioso donde tienen injerencia. Por ejemplo, el maestro Cirilo Meza cuida que entre los presidentes y los promotores de la fiesta no se contraríen y cuando eso sucede busca la manera de evitar la violencia en cualquiera de sus sentidos; con su figura y ejemplo garantiza la paz interna de los grupos sociales y culturales que comparten una ideología cívico religiosa en Copainalá, incluso, a veces, por arriba de la autoridad eclesiástica. Por lo menos durante el trabajo de campo se pudo observar que el sacerdote del pueblo se mostró respetuoso tanto de los ancianos como de las personas que practican las costumbres del pueblo y mientras los integrantes del Sistema de Cargos manejaban los conflictos, el sacerdote no se entrometió.

Otro de los aspectos importantes que es pertinente resaltar es la trayectoria de los “viejos tradicionalistas”, pues, analizado desde la práctica dancística se comprendió que el cuerpo, desde temprana edad, está sometido a las costumbres que dependen de la cosmovisión y del proceso de la construcción de la identidad, más cuando Reyes (2016: 40) especifica que entre los zoques de Chiapas, el ingreso a la vejez se da mediante “una etapa del ciclo de vida determinada por factores de parentesco, sociales y biológicos que tienen que ver con la medición de la edad en correspondencia con las fases del ciclo solar”.

En síntesis, las fases del ciclo solar, al igual que el desarrollo cronobiológico humano se corresponden uno al otro. Así, en la mañana el sol es percibido como bebé; conforme la mañana avanza llega a la juventud; al medio día es visto como adolescente. Con el inicio de la tarde ingresa a la madurez; a medida que va declinando al horizonte es percibido como medio viejo y lo hace abuelo, posteriormente bisabuelo y después tatarabuelo. Cuando está próximo a ocultarse, al igual que la gente, ingresa a la tierra, con la firme esperanza de que el Gran Abuelo (el Sol) volverá a renacer para que continúe su ciclo vital (Reyes; 2016: 43).



En ese sentido, el antropólogo señala que cada fase etaria está asociada principalmente a la capacidad de trabajo productivo y al rol familiar con la que se adscribe a cada etapa. Dentro de las 13 etapas descritas, la etapa de la *vejez completa funcional* (medio viejo) es el periodo de las personas que tienen capacidad de trabajo e independencia, se distingue entre los 60 y 75 años de edad, es el periodo que tiene gran trascendencia entre los viejos tradicionalistas zoques, primero porque desde “el ámbito biológico se caracteriza “por gozar y hacer gala de una salud física de roble; en el ambiente mental sus funciones psíquicas le permiten presumir una lucidez extraordinaria” luego, en la esfera social, el individuo desarrolla, en todo su potencial, su persona” y por ende su sabiduría (Reyes: 2016: 45.46).

Es una etapa, dice el autor, donde muchas personas, hombres y mujeres, principalmente con habilidades y conocimientos especiales, como curanderos, comadronas, músicos, danzantes, consejeros, cuentistas, artesanos, casamenteros, rezadores, etc., se estacionan aunque hayan rebasado los años, primordialmente porque después de esa etapa, el anciano al perder sus facultades mentales, es despojado del reconocimiento social, “y puede sufrir incluso burla pública, toda vez que deja de ser una persona importante en los planos mágico, religioso o social, y pasa a ser del común de la gente, sin mayor amenaza ni influencia social como antes la tenía” (Reyes: 2016: 45.49). Por esta razón y por las demás descritas a lo largo de este trabajo, los viejos tradicionalistas de Copainalá, los danzantes y demás personas que forman parte de las costumbres de la comunidad se esmeran por organizar, transformar, mantener y conservar no sólo la danza sino todos los ritos que giran alrededor de la misma, porque de esta manera le dan sentido a su vida. Por tanto, los procesos de construcción de la identidad de estos copainaltecos estriban de una cosmogonía madre, pero se construyen bajo diferentes contextos sociales, donde de manera individual seleccionan, interpretan y practican los elementos que construyen su forma de pensar y actuar en el mundo.

## Cosmovisión e identidad, binomio indivisible, para estudios culturales

En conclusión, desde las ciencias sociales y a mi entender, la metodología implementada aquí, basada en el trabajo etnográfico, observación participante y sustentada teóricamente por las tres categorías de análisis (cosmovisión, danza e identidad), que han sido estudiadas por varias miradas y desde distintas disciplinas, tal como se especificó en el transcurso de este trabajo,

permite el estudio de los elementos subjetivos y culturales en la construcción y comprensión de las dinámicas sociales. Incentiva además el trabajo interdisciplinario como una vía importante para avanzar hacia investigaciones y nociones analíticas de mayor sentido simbólico que ayuden a entender los nuevos escenarios sociales.

Promueve, además, el acercamiento entre actor y sujeto para producir una teoría que permita integrar las transformaciones a nivel global, con las dinámicas locales y la reflexión de los individuos marcados por una libertad de culto, de afirmación de su singularidad y de reivindicación identitaria. De tal forma que abre el panorama para hacer estudios relacionados con las ciencias sociales, el arte y las políticas públicas, porque son muchos los estudios que transitan entre la ciencia y el arte, estableciendo puentes y recordándonos el indisoluble vínculo que hay entre lo que pensamos y hacemos, pero al momento de aterrizar la teoría en la práctica uno se topa con una serie de complejidades puesto que la gran mayoría de estudios son bastante generalizados y complejos.

A partir de mi formación académica en las Ciencias Sociales y desde mi labor como comunicóloga, este trabajo me permitió concluir que la ciencia y el arte hoy nos parecen, por una parte, actividades más tangibles, más físicas, más cercanas a un bien de consumo o productos que circulan en el espacio y con los que se comercializa; y a la vez son prácticas profundamente significativas de la conducta humana, actividades donde se plasman y se hace visible la estrecha relación entre orden social y cultural de la humanidad. A través de esta investigación pude comprender que es posible realizar estudios en función de los dos aspectos más característicos y discutidos, quizás, por las ciencias: el material y el simbólico, pues nos abre grandes oportunidades para entender que las ciencias sociales se inscriben en una práctica experimentada que ha logrado, a mi parecer, cambiar la imagen que teníamos de la actividad científica para convertirse en un referente imprescindible dentro de la historia cultural y social de la humanidad.

## Bibliografía

- Abric, Jean-Claude. «Las representaciones sociales: aspectos teóricos.» *Prácticas Sociales y Representaciones*. México: Ediciones Coyoacán, 2004.
- Acevedo, Martínez Víctor. *La práctica musical y dancística zoque en Copainalá, Chiapas. Expresiones de la memoria histórica y la producción cultural*. Ciudad de México: INAH Tesis Doctoral, 2018. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Alonso Bolaños, Marina. «“Somos otros, pero recordamos de dónde venimos como zoques”: aproximaciones a las generaciones post-erupción y sus dinámicas regionales.» *Entre Diversidades. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 4 (2015).  
<<http://entrediversidades.unach.mx/index.php/entrediversidades/article/view/286/662>>.
- . «Espacio onírico, memoria y reflexividad de los músicos zoques de Chiapas, México.» *Indiana* (2009): 17-28.
- . *Invenición de la música indígena de México. Antropología e Historia de las políticas culturales del siglo XX. Colección Complejidad Humana*. Buenos Aires, Argentina: SB, 2008.
- Alonso Bolaños, Marina. «Los zoques bajo el volcán. Microhistorias de la erupción de El Chichonal, Chiapas.» *Tesis doctoral en Historia*. México: El Colegio de México, 2011.
- Aramoni Calderón, Dolores. *Los Refugios de lo Sagrado, Religiosidad, conflicto y resistencia entre los zoques de Chiapas*. México, D.F: CONACULTA, 1992.
- Aramoni Calderón, Thomas A. Lee y Miguel Lisbona. *Cultura y etnicidad zoque. Nuevos enfoques en la investigación social de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: Universidad de Ciencias y Arte de Chiapas/ Universidad Autónoma de Chiapas, 1998.
- Aramoni Calderón, Thomas A. Lee y Miguel Lisbona, (coords.). *Presencia Zoque, Una aproximación multidisciplinaria*. México: UNICACH-COCYTECH-UNACH-UNAM, 2006.
- Arias Ramírez, Virgilio. *Malinche, la abuela zoque*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: CONECULTA, 2016.
- Augé, Marc. *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Barcelona : Gedisa, 1998.
- . *Los "No Lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad* . Barcelona: Gedisa, 1992.
- Báez-Jorge, Félix. *Debates en torno a lo sagrado: religión popular y hegemonía clerical en el México indígena*. Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana , 2011.
- . «El simbolismo ofídico del agua en la cosmovisión de los zoques de Chiapas.» *Revista de Historia Sociedad y Cultura* (2016): 183-204.  
<[http://revistas.uv.mx/index.php/ulua/article/viewFile/2427/pdf\\_297](http://revistas.uv.mx/index.php/ulua/article/viewFile/2427/pdf_297)>.

- Báez-Jorge, Félix. «El sistema de parentesco de los zoques de Ocoatepec y Chapultenango, Chiapas.» Villa Rojas, Velasco T., Báez-Jorge, Córdoba, D. Thomas. *Los Zoques de Chiapas*. México: Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional Indigenista, Serie de Antropología Social, 1975. 155-185.
- Báez-Jorge, Félix. «La cosmovisión de los zoques de Chiapas. Reflexiones sobre su pasado.» Thomas Lee, Lorenzo Ochoa (Coord). *Antropología e historia de los mixes- zoques y mayas. Homenaje a Frans Blom*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Brigham Young University, 1983. 384-412.
- . *Los Zoque-Popolucas, Estructura Social*. 2. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional Indigenista, Presencias, 1990.
- Báez-Jorge, Félix y Arturo Gómez Martínez. «La mujer zoque pasado y presente.» *Los zoques de Chiapas*. México: INI-CNCA, 1990. 237-259.
- Bárcena Patricia, Zavala Julio y Graciela Vellido. *El Hombre y la Danza*, México: 2ª ed. Ed. Patricia, 1996.
- Bartolomé, Miguel Alberto. «Elogio del Politeísmo. Las cosmovisiones indígenas en Oaxaca, » *Cuadernos de Etnología* 3. México: CONECULTA-INAH, 2005.
- Bastian, Jean-Pierre. «El protestantismo en Chiapas.» *Desarrollo Económico y Social de los pueblos indígenas de Chiapas*. México: SIPICH-UNAM, 2012. 1-10.  
<[http://www.nacionmulticultural.unam.mx/edespich/images/diagnostico\\_y\\_perspectivas/Diversidad\\_cultural\\_y\\_linguistica/Cosmovisiones\\_e\\_identidades/recuadros/1\\_el\\_protestantismo.pdf](http://www.nacionmulticultural.unam.mx/edespich/images/diagnostico_y_perspectivas/Diversidad_cultural_y_linguistica/Cosmovisiones_e_identidades/recuadros/1_el_protestantismo.pdf)>.
- Benoist, Jean- Marie. «Facettes de l' identité.» Claude, Lévi-Strauss (1987). *L' identité. Séminaire*. París, Francia, 1977. 13-23.
- Boils, Guillermo. Barroco. «Barroco e identidad en la arquitectura colonial de Chiapas » *Revista Diseño y Sociedad* 2 (1992).
- Bonfil, Batalla Guillermo. «La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos.» *Anuario Antropológico*/86. Brasil: Universidad de Brasilia/Tempo Brasileiro, 1988. 13-53.
- Bonfinglioli, Ugolini Carlo. «Rayados contra franceses: de los 'salvajes' y los 'conquistadores'.» *Las danzas de conquista I, México Contemporáneo*. Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- Fondo de Cultura Económica. México, 1996.
- Bonilla, Rosa María y Gómez, Juan Carlos. «Son huasteco e identidad regional.» *Investigaciones Geográficas, Boletín del Instituto de Geografía, UNAM* 80 (2013): 86-97.
- Bravo, Marentes Carlos. «Territorio y espacio sagrado.» Gama, Carlos y Shadow, Roberto (Coords.). *Las peregrinaciones religiosas: Una aproximación*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1994. 39-48.

- Broda, Prucha Johanna. «El culto mexica de los cerros de la Cuenca de México: Apuntes para la discusión sobre graniceros.» Albores, Beatriz y Johanna Broda (Coords). *Graniceros: cosmovisión y meteorología indígenas de Mesoamérica*. México: El Colegio Mexiquense / IHH-UNAM, 1997. 49-91.
- Burguete, Alejandro. «La danza de los enlistados . Una visión general de la tradición oral de Ocozocoautla.» De la Garza Chávez, María Luisa y Aguilar, Cicerón (coords.). *La música como diálogo intercultural. Actas del Primer Encuentro de Etnomusicología*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, 2013. 155-166.  
<<http://repositorio.cesmeca.mx/bitstream/cesmeca/146/1/M%C3%BAsica%2011.pdf>>.
- Castro, Gutiérrez Felipe (coord.). *Los Indios y las ciudades de Nueva España, México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas. (Serie Historia Novohispana, 84), 2010.  
<<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/indiosciudades/indiosciudad005.pdf>>.
- Chance John y William B. Taylor. «Cofradías y cargos: una perspectiva histórica de la jerarquía cívico-religiosa mesoamericana.» *Boletín oficial*. México: INAH, 1987.
- Chávez, Balderas Ximena. «Decapitación ritual en el Templo Mayor de Tenochtitlan: estudio.» López, Lujan Leonardo y Guilhem Olivier (coords.). *El sacrificio humano en la tradición religiosa mesoamericana*. México: INAH-UNAM, 2010. 317-344.
- Concepción, Valverde Pablo José. *Cosmovisión, identidad y danza en el semidesierto queretano: La danza Los Halcones de San Pablo, Tolimán*. Querétaro, México: Centro Universitario de Querétaro. Tesis de maestría, 2009.
- Corzo, C. Alejandro. *Chiapas: voces desde la danza. Lecturas sobre la realidad chiapaneca*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: Gobierno del Estado de Chiapas, 2004.
- Covarrubias, Miguel. «La danza prehispánica .» *La danza en México*. México: UNAM, 1981. 2-11.
- De la Cruz, Sergio. «El Canto de Los Pastores.» *El Herald de Chiapas* 11 de Enero de 2017: 20.  
<<https://www.elheraldodechiapas.com.mx/cultura/el-canto-de-los-pastores/>>.
- De Zurita, Alonso. *Relación de la Nueva España*. Ethelia Ruiz Medrano. Mexico: CONACULTA, 1999.
- Del Carpio Penagos Carlos Uriel, Newell, Gillian N., Araujo, Gonzalez Rafael de Jesús (Coord.). *Estudios sobre el patrimonio cultural de Chiapas. Ensayos etnográficos e históricos*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: Colección Selva Negra-UNICACH, 2018.
- Del Carpio Penagos, Carlos Uriel. «Exploración etnográfica en el área zoque de Chiapas.» *Anuario 1990 Instituto Chiapaneco de Cultura*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México:

- Gobierno del Estado de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura, 1991. 84-118. <<http://repositorio.cesmeca.mx/handle/cesmeca/291>>.
- Del Carpio, Penagos Carlos Uriel y Lisbona Guillén Miguel. «El carnaval zoque de Ocoatepec. Registro etnográfico y comentarios.» Alejandro Sheseña Hernández, Sophia Pincemin Deliberos, Carlos Uriel Del Carpio Penagos, (coord). *Estudios del patrimonio cultural de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: UNICACH, 2008. 249-271.
- Díaz, Cruz Manuel José. «Influencia de las cofradías en Chiapas en la adaptación y transformación de las manifestaciones religiosas en el siglo XVII.» Álvarez, Buxó y Rodríguez. *La religiosidad popular*. Barcelona: Anthropos y Fundación Machado, 1989.
- Diccionario, de la Lengua Española. *Real Academia de la Lengua Española*. Octubre de 2014. <<http://dle.rae.es/?id=YLU1m5v>>.
- Dominguez, Rueda Fortino. «Deconstruyendo imágenes de poder : Zoques en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, México.» *Alternativas* (2017): 2-24. <<https://alternativas.osu.edu/assets/files/Issue7/essays/dominguez.pdf>>.
- Domínguez, Rueda Fortino. *Zoques en la ciudad de Guadalajara: La reproducción de una identidad étnica dispersa*. Guadalajara, Jalisco.: CIESAS, 2011.
- Donald-Bush y Dorothy.M. *Trajés y Tejidos de los Indios zoques de Chiapas*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1988.
- Dow, James. «Algunos aspectos de las festividades religiosas y música entre los otomíes de la Sierra de Puebla.» *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena*. Vol. I. México: Instituto Nacional Indigenista, 2002.
- . *Santos y Supervivencia. Funciones de la religión en una comunidad otomí*. México: INI, 1975.
- Elieda, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Fernandez, Christlieb Pablo. *La Psicología colectiva un fin de siglo más tarde*. Barcelona, España: Anthropos, 1994.
- Fernando, Castañón. Gamboa. «Panorama Histórico de las comunicaciones en Chiapas.» Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: CONECULTA-Chiapas, Fernando Castañón Mireles, 2009.
- Galinier, Jacques. «El espejo otomí. De la etnografía a la antropología psicoanalítica.» *Etnografía de los pueblos indígenas de México, Estudios Monográficos*. México: INAH/CDI/CEMCA, 2009.
- . *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, Instituto Nacional Indigenista, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Gardner, Howard. *La mente no escolarizada* . Barcelona: Paidós , 1991.

- Giménez, Montiel Gilberto. «La identidad Social o el retorno del sujeto en sociología.» *Identidad III, Coloquio Paul Kirchoff*. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 1996.
- Giménez, Montiel Gilberto. «Territorio, paisaje y apego socio-territorial.» *Primer Foro: Regiones Culturales, Culturas regionales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.
- Glockner, Julio. «Los sueños del tiempo.» *Graniceros, Cosmovisión y Meteorología Indígena de Mesoamérica*. México: El Colegio Mexiquense, UNAM, 2003.
- Graulich, Michel. «Las fiestas del año solar en el Código Borbónico.» *Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos* 8 (2008): 185-194.  
<[http://itinerarios.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2014/12/08\\_graulich.pdf](http://itinerarios.uw.edu.pl/wp-content/uploads/2014/12/08_graulich.pdf)>.
- . *Ritos Aztecas: Las fiestas de las veintenas*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1999.
- Grave, Tirado Luis Alfonso. «Barriendo en lo ya barrido. Un nuevo repaso a Ochpaniztli.» *Estudios de cultura Náhuatl/ Dialnet* 35 (2004): 157-177.  
<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2265673>>.
- Hernández, Zaragoza Carlos. *TE' TSUNI OTOWE. Es estudio y registro de las músicas y sonoridades tradicionales de tamboreros y carrizos de Copainalá*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: UNICACH, 2017.
- Hidalgo, Mellanes Enrique. *La fiesta del enojo. La tradición oral volcánica de los zoques de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Colección Selva Negra, 2009.
- Hiraoka, Jesse. «La identidad y su contexto dimensional.» *Coloquio Paul Kirchoff*. México: Instituto de Investigación Antropológica-UNAM, 1996.
- Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. *Censo de población y Vivienda, 2010 (Informe nacional y estatales)*. 2011. <<http://www.censo2010.org.mx/>>.
- Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. *Mapas*. 2018.  
<<https://www.inegi.org.mx/app/mapas/>>.
- Islas, Hilda. *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. México D.F. : CONECULTA, 2001.
- Korsbaek, Leif. «El desarrollo del sistema de cargos de San Juan Chamula: El modelo teórico de Gonzalo Aguirre Beltrán y los datos empíricos.» *Anales de Antropología*. Vol. 24. México, 1987. 215-242.  
<<http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/10005>>.
- Korsbaek, Leif. «El Sistema de Cargos en el Estado de México.» Vol. 7. México: ENAH- INAH, 2005. 67-98.  
<<file:///F:/sistema%20de%20cargos%20en%20el%20estado%20de%20mexico.pdf>>.

- Lara, Jaime. «El espejo en la cruz. Una reflexión medieval sobre las cruces atriales mexicanas.» *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1996): 5-40.  
<[http://www.analesiie.unam.mx/pdf/69\\_05-40.pdf](http://www.analesiie.unam.mx/pdf/69_05-40.pdf)>.
- Le Boulch, Jean. *El cuerpo en la escuela en el siglo XXI*. Paris: PUF, 1998.
- Leal, Olivia. «Viejas y nuevas formas de recreación en la mayordomía de Santa Catarina de Acolman.» Topete, Korsbaek y Sepúlveda. *La organización social y el ceremonial*. México: PROMEP-SEP, 2005. 35-57.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural, Editorial*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Lévi-Strauss, Claude. «La construcción del otro por la diversidad.» *Constructores de la otredad*. Buenos Aires, Argentina: Antropofagia, 2004.
- Lévi-Strauss, Claude. «La estructura de los mitos.» *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1987.
- Lifar, Serge. *La danza*. Barcelona: Nueva colección Labor, 1973.
- Lisbona Guillén, Miguel. *San Miguelito de Soyoló, una caja parlante*. Vol. 7. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, julio-diciembre 2009.
- Lisbona, Miguel. «¿Existe una cultura zoque? El concepto de cultura en el marco del debate contemporáneo.» Aramoni, Dolores et al. *Presencia zoque. Una aproximación multidisciplinaria*. México: UNICACH, COCYTECH, UNACH y UNAM, 2006. 19-36.
- . *En Tierra Zoque, Ensayo Para Leer Una Cultura*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: CONECULTA, 2000.
- . *Los Estudios sobre zoques de Chiapas, Una lectura desde el olvido y la reiteración*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: Instituto Chiapaneco de Cultura, 1994.
- . *Sacrificio y castigo entre los zoques de Chiapas. Cargos, intercambios y enredos étnicos en Tapilula*. México: UNAM, Programa de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Mesoamérica en el Sureste, 2004.
- López Bravo, Álvaro de la Cruz. *Diversas Técnicas Decorativas en la Arquitectura del Siglo XVI de Chiapas*. Chiapas, México: UNAM. Tesis Doctoral, 2009.
- López, Austin Alfredo. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nabuas*. México: UNAM, 1980.
- López, Austin Alfredo. «Icono y mito, su convergencia.» *Ciencias*. México: INAH, abril-junio de 2004. 4-15.
- López, Austin Alfredo. «La cosmovisión mesoamericana.» Lombardo, Sonia. *Temas mesoamericanos*. México, D.F.: INAH, 1996.
- Malinowski, Bronislaw K. *Diario de campo en Melanesia*. Gijón: Júcar, 1989.



- . *Una teoría científica de la cultura*. Barcelona: Edhasa, 1970 .
- Marc, Thouvenot. «Diccionario náhuatl-español. Basado en los diccionarios de Alonso de Molina con el náhuatl normalizado y el español modernizado.» Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2014.  
<[www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/diccionario/nahuatl.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/diccionario/nahuatl.html)>.
- Markman, Sindy David. *Arquitectura y urbanización en el Chiapas colonial*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Gobierno del Estado, Instituto Chiapaneco de Cultura, 1993.
- Martínez, Dominguez Héctor. «Las cofradías en la Nueva España.» *Primer Anuario de Estudios Centro Histórico*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 1977.
- Martínez, Rodrigo. «Las apariciones de Cihuacóatl.» *Historias* 24 (1990): 55-66.  
<[http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias\\_24\\_55-66.pdf](http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_24_55-66.pdf)>.
- Martínez, Ruiz Oscar Janiere. *Obras públicas y transformación sanitaria en Copainalá, 1987-1938*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: CONACULTA-CONECULTA, 2013.
- Mauss, Marcel. *Sociología y Antropología*. Trad. Teresa Rubio de Martín-Retortillo. Madrid, España: Técnos, 1979.
- Medina, Hernández Andrés. *Los sistemas de Cargos en la Cuenca de México: una primera aproximación a su transfondo histórico*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1995.
- Moedano, Navarro Gabriel. *La danza de los concheros de Querétaro*. México: Universidad Iberoamericana, 1984.
- Moedano, Navarro Gabriel. «Los Hermanos de la Santa Cuenta: un culto de crisis de origen chichimeca.» *Ponencia: Religión en Mesoamérica, XII Mesa Redonda de Antropología*. México: Sociedad Mexicana de Antropología, 1972.
- Navarrete, Carlos. «Fuentes para la historia cultural de los Zoques.» *Anales de Antropología, Revista de Investigaciones antropológicas*. Vol. 7. México: UNAM, 1970.
- . «Un escrito sobre danzas zoques antes de 1940.» *TLALOCAN, Revista de fuentes para el conocimiento de las culturas indígenas de México* 10 (1985). <<https://revistas-filologicas.unam.mx/tlalocan/index.php/tl/article/viewFile/115/115>>.
- Newell, Gillian E. Zuñiga Juárez Ella F. *Fragmento del baile: El Weya Weya y un soltero*. CONACyT - UNICACH, 2017.
- Newell, Gillian. «Reflexiones en torno a un significado del carnaval Zoque de Ocozocoautla de Espinosa, Chiapas.» *Anuario 2012*. San Cristobal de Las Casas, Chiapas: CESMECA-UNICACH, 2013.  
<<http://repositorio.cesmecca.mx/bitstream/cesmecca/467/1/09%20Newell.pdf>>.

- Olivera, Bustamante Mercedes. «Danzas y Fiestas de Chiapas.» *Catálogo Nacional de Danza*. Ed. FONADAN. Vol. I. México: Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, 1974.
- Olvera, Martha E. *Los tiempo del patron, Danza de mil soles*. Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro , 1997.
- Ortiz-Herrera, Rocio. «Uso de la lengua, identidad étnica y organización en pueblos de la Vertiente de Mezcalapa y el Corazón Zoque de Chiapas.» *Anuario del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica 2012*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: UNICACH, 2013. 134-150.
- Palacios, Gama Yolanda. *El santísimo como encanto. Vivencias religiosas dentro de un ritual en Suchiapa, Chiapas*. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México: CIESAS, 2009.  
<<http://repositorio.ciesas.edu.mx/bitstream/handle/123456789/180/M381.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.
- Pérez, Soto Carlos. «Sobre la definición de la Danza como forma artística.» *Aisthesis* 43 (2008): 34-49. <<http://www.redalyc.org/pdf/1632/163219835003.pdf>>.
- Pulido, Maria Trinidad. *Historia de la Arquitectura en Chiapas*. No. 224. Instituto Nacional de Antropología e Historia, (Col. Científica: Serie Historia), 1990.
- Recinos, Adrián, trad. *Popol vuh. Las antiguas historias del Quiché* . 7. México: FCE, 1964.
- Redfield, Roberto. «El calpulli barrio en un pueblo mexicano actual.» *Nueva antropología* 18 (1928).
- Remesal, Antonio de. *Historia General de las Indias Occidentales y Particular de la Gobernación de Chiapas y Guatemala*. Vol. II. Madrid, España: Porrúa, 1988.
- Reyes, Gómez Laureano. *Envejecer en Chiapas. Etnogerontología zoque*. Chiapas, México : Pgrama de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Mesoamérica y el Sureste / Universidad Autónoma de Chiapas-Instituto de Estudios Indígenas, 2002.
- . *Etnogerontología. La ancianidad en población zoque de Chiapas*. México: Red Temática de Envejecimiento, Salud y Desarrollo Social, CONACYT, 2016.  
<[file:///C:/Users/Usuario/Downloads/etnogerontologiae-book%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/etnogerontologiae-book%20(1).pdf)>.
- . «Rituales de invocación a deidades ancestrales zoques.» *Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos* IX.2 (2011): 83-92.  
<[file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Rituales\\_de\\_invocacion\\_a\\_deidades\\_ancestrales\\_zoqu.pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Rituales_de_invocacion_a_deidades_ancestrales_zoqu.pdf)>.
- Rivera Farfán, Carolina & Miguel Lisbona Guillen. «La organización religiosa de los zoques. Problemas y líneasde investigación.» *Anuario 1992*. Tuxtla Gutiérrez, chiapas: Instituto chiapaneco de cultura , 1993. 70-103.

- Rivera Farfán, Carolina et al. *Diversidad religiosa y conflicto en Chiapas. Intereses, utopías y realidades*. México: UNAM, 2005.
- Rivera, Farfán Carolina. *El Carnaval de San Fernando, Chiapas: los motivos zoques de continuidad milenaria*. 1990.
- Sahagún, Bernardino. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa, 1999.
- Salmeron, Alicia. *Cosmovisión y Mito. Entrevista con Alfredo López Austin*. 2004. <[http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias\\_58\\_33-42.pdf](http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_58_33-42.pdf)>.
- Sánchez, Mikeas. «Ser músico zoque: Un don supremo.» *La Jornada del campo* 20 de julio de 2013. <<http://www.jornada.com.mx/2013/07/20/cam-zoque.html>>.
- Sánchez, Vazquez Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. 8. México: Era, 1979.
- Sandoval, Andrés. *La danza de los arrieros: entre la identidad y la memoria*. México: Insumisos Latinoamericanos, 2004.
- Sevilla, Amparo. *Danza, cultura y clases sociales*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1990.
- Sevilla, Amparo. «Las danzas prehispánicas.» *Cinco décadas de investigación sobre música y danza indígena*. Vol. I. México: Instituto Nacional Indigenista, 2002.
- Sevilla, Amparo. et al. *Cuerpo de Maíz, danzas agrícolas de la Huasteca*. Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca. México: Conaculta/CNDCCR/Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2000.
- Stanford, Thomas. *El son mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Sten, G. María. *Ponte a Bailar tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*. México: Joaquín Mortiz, 1990.
- Sulvarán, López José Luis. *Mitos, cuentos y creencias zoques*. San Cristóbal de las Casas, Chiapas: Universidad Intercultural de Chiapas, 2007.
- Tylor, Edward Burnet. «La ciencia de la cultura.» Kahn, J.S. *El concepto de cultura*. Barcelona: Anagrama, 1975.
- Villasana, Benitez Susana. «Mitos y creencias entre los zoques de Chiapas.» *Anuario 1997 del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: CESMECA-UNICACH, 1998. 456-476. <<http://repositorio.cesmeca.mx/handle/cesmeca/782>>.
- Viqueira Albán, Juan P. *Chiapas. Los rumbos de otra historia*. México: CIESAS-UNAM-CEMCA-U de G (2º reedición, 2000), 1995.
- . *Indios rebeldes e idólatras: dos ensayos históricos sobre la rebelión india de Cancuc, Chiapas, acaecida el año de 1712*. México: CIESAS, 1997b.

Viqueira, Albán Juan P. «Auge y decadencia de las Montañas Zoques (1520-1720).» *Anuario de Estudios Indígenas*. Vol. VIII. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas: Instituto de Estudios Indígenas, UNACH, 2000.

Viqueira, Albán Juan P. «Chiapas y sus regiones.» *Chiapas: Los rumbos de otra historia*. México, 2004.

—. *Encrucijadas chiapanecas*. México: Tusquets Editores, 2002.

Warman, Gryj Arturo. *La danza de moros y cristianos*. México: INAH, 1985.

Yúdice, George. «El recurso de la cultura.» Barcelona España: Gedisa, 2002.