

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA
DIVISIÓN DE POSGRADOS
POSGRADO EN HISTORIA Y ETNOHISTORIA

*LA PRÁCTICA MUSICAL Y DANCÍSTICA ZOQUE EN COPAINALÁ,
CHIAPAS, EXPRESIONES DE LA MEMORIA HISTÓRICA Y LA
REPRODUCCIÓN CULTURAL*

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA Y ETNOHISTORIA

PRESENTA

VÍCTOR ACEVEDO MARTÍNEZ

DIRECTOR DE TESIS: DRA. CATHARINE GOOD ESHELMAN

Investigación realizada gracias al apoyo del
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología
(CONACYT)

CIUDAD DE MEXICO

2018



OF008

Ciudad de México a 30 de Mayo de 2018.

A QUIEN CORRESPONDA:

Se hace constar que la DRA. GILLIAN ELISABETH NEWELL, fue sinodal del Jurado que examinó y aprobó el Grado de Doctor en Historia y Ethnohistoria de **VÍCTOR ACEVEDO MARTÍNEZ** a través de la tesis denominada "LA PRÁCTICA MUSICAL Y DANCÍSTICA ZOQUE EN COPAINALÁ, CHIAPAS, EXPRESIONES DE LA MEMORIA HISTÓRICA Y LA REPRODUCCIÓN CULTURAL".

El examen de referencia se realizó el día 30 de Mayo de 2018, en la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

ATENTAMENTE

Mtra. JULIETA VALLE ESQUIVEL

Directora de la Escuela Nacional de Antropología e Historia

JVE/ssr***



INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA
E HISTORIA
DIRECCIÓN

Agradecimientos

A los amigos de Copainalá: Tío Luis Hernández, Tío Cirilo Meza, Pepe Ruiz, Sarahí Juárez, Edgar Méndez, Carlos Hernández, por su disposición siempre amable a conversar sobre los temas de mi interés.

A todos los músicos y danzantes tradicionalistas y a cada una de las personas con las que tuve oportunidad de conversar durante el trabajo de campo, en el extraordinario pueblo de Copainalá.

A Marina Alonso Bolaños quien me ha compartido de su saber y amistad durante muchos años, además de guiar mis pasos por las maravillosas tierras zoques.

A la Escuela Nacional de Antropología e Historia al Posgrado en Historia y Etnohistoria, por todo el apoyo institucional recibido como alumno del doctorado.

A las doctoras: Catharine Good y Lourdes Báez, por el trabajo desarrollado en línea de investigación: Economía ritual y reproducción cultural en las sociedades Mesoamericanas.

A Catharine Good, quien de muchas maneras dirigió esta tesis y me ha mostrado el camino para comprender la dinámica cultural mesoamericana.

A mis compañeros: Gardenia Rojas, Chacac García y Arturo Herrera, quienes hicieron tan agradable todo este proceso.

A mis ancestros

Al linaje familiar especialmente a mis padres.

A mi familia y amigos.

A Elizabeth González Torres por seguir compartiendo la historia.

Índice

| | |
|---|-----------|
| Introducción..... | 6 |
| Capítulo 1. Cultura, historia, música y danza..... | 22 |
| La Ethnohistoria. La historia como proceso cultural..... | 23 |
| La reproducción cultural..... | 31 |
| La cosmovisión..... | 34 |
| La música y la danza, algunas precisiones..... | 36 |
| La música..... | 37 |
| La danza..... | 38 |
| Capítulo 2. La región zoque y la música y la danza de los costumbreros zoques..... | 40 |
| La región zoque..... | 42 |
| Ecosistemas y producción..... | 46 |
| El contexto de transformación regional..... | 48 |
| La música y la danza zoque, aspectos generales..... | 58 |
| El mundo sobrenatural y el mundo social..... | 61 |
| El mundo natural..... | 67 |
| Otras dotaciones instrumentales..... | 77 |
| La música y la danza en constante transformación..... | 80 |
| Capítulo 3. El caso de Copainalá..... | 89 |
| Copainalá, descripción general..... | 90 |
| La música y las danzas en el contexto actual..... | 95 |
| El comité de cultura “Raices de mi pueblo..... | 96 |
| Tío Luis y Tío Cirilo..... | 101 |

| | |
|---|------------|
| Los tradicionalistas zoques de Copainalá..... | 103 |
| La práctica de la música y danza tradicional en Copainalá..... | 109 |
| La música zoque en Copainalá..... | 110 |
| | |
| Las danzas zoques en Copainalá..... | 114 |
| Danzas con carrizo y tambores, con temática de enfrentamiento entre dos bandos..... | 117 |
| Danzas con carrizo y tambores. con otras temáticas..... | 121 |
| Danzas con violín y guitarras..... | 123 |
| Máscaras y accesorios de la danza..... | 127 |
| Las máscaras..... | 128 |
| Los espejos..... | 129 |
| Penachos y turbantes..... | 130 |
| Sombreros..... | 131 |
| Bandanas..... | 131 |
| Capítulo 4. La danza y la música expresiones de la memoria histórica y la reproducción cultural..... | 133 |
| Etnografía de las danzas zoques de Copainalá..... | 139 |
| El <i>weya weyá</i> | 135 |
| <i>Moctectzu</i> | 150 |
| La <i>Ecamisada</i> | 157 |
| Los <i>Parachicos</i> | 164 |
| Las danzas zoques de Copainalá, elementos históricos..... | 171 |
| Elementos históricos en la danza del <i>weya weyá</i> | 171 |
| Elementos históricos en la danza de <i>Moctectzu</i> | 185 |

| | |
|--|-----|
| Elementos históricos en la danza de La Encamisada..... | 192 |
| La dinámica de la reproducción cultural en la danza de <i>Parachicos</i> | 194 |
| Elementos históricos en la práctica musical zoque de Copainalá | 196 |
| La reproducción cultural a través de la práctica musical y dancística..... | 201 |
| Conclusiones..... | 204 |
| Bibliografía..... | 216 |

INTRODUCCIÓN

En el año de 2010 realice mis primeras visitas a la región zoque¹, como parte del equipo Chiapas del Proyecto Nacional Etnografía de las Regiones Indígenas de México en el Nuevo Milenio de la Coordinación Nacional del INAH, que en ese momento desarrollaba una línea de investigación que llevó por nombre Etnografía del Patrimonio Biocultural de los pueblos indígenas de México. Posteriormente en el posgrado en Historia y Etnohistoria de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, realicé una tesis de maestría sobre la manera en que los grandes procesos nacionales han afectado a la cultura zoque.

Ambas investigaciones son un antecedente de la presente tesis, pues si bien se trata de temáticas y enfoques distintos, me permitieron comenzar a indagar algunos aspectos de la cultura zoque que eran de mi interés personal², especialmente lo concerniente a la música zoque que se ejecuta con pito y tambores.

Por recomendación de la doctora Marina Alonso en la primera visita que realice a la región conocí a don Luis Hernández, que por esos años enseñaba música de pito y tambor a los niños en la casa de la cultura de Copainalá, en esa misma ocasión pude conocer también a don Cirilo Meza quien se encargaba de enseñar las danzas zoques. Desde que los conocí pude observar que ambas personas eran conocedores de diversos aspectos de su cultura y que su trabajo iba mucho más

¹ Los mayores núcleos de población zoque se encuentran al noroeste del estado de Chiapas, aunque también hay zoques en partes de Oaxaca y Tabasco.

² La temática de la música me interesa de manera personal, pues desde hace mucho tiempo desarrollo un proyecto de investigación y ejecución de instrumentos musicales de origen prehispánico.

allá de enseñar la música y danza como un accesorio superficial y vistoso de la cultura zoque.

Por otra parte pude enterarme de que en algunos pueblos de la región ya no se realizaban danzas y música tradicional³ desde hace varias décadas, como sucedió en Tapalapa⁴, por lo que inicialmente comencé a indagar que impidió que la música y danza zoque tuviera continuidad en aquel lugar, las respuestas apuntaron a dos aspectos, 1) Que existieron condiciones específicas, como el hecho de que los maestros de música y danza hubieran muerto o se hubieran mudado a vivir a otros lugares y 2) Circunstancias que representaban una transformación de mayores dimensiones en aquel pueblo, como: la extinción de las mayordomías, o que algunos sacerdotes prohibieran que se danzara y tocara en la iglesia o que los Adventistas del Séptimo Día hubieran tenido gran éxito al convertir a casi la mitad de este pueblo a su culto, donde por supuesto no se permiten expresiones, como la música y la danza de los costumbreros zoques.

A partir de enterarme de que esto sucedió en Tapalapa comencé a preguntarme entonces qué era lo que había permitido que estas expresiones continuaran existiendo en otros pueblos. Por lo que pensé que un lugar idóneo que me daría oportunidad de observar esto sería Copainalá⁵, donde a nivel regional es sabido que existen gran número de danzas y donde viven músicos tradicionales. Por lo que mis primeras preguntas de investigación estuvieron dirigidas a observar ¿Qué

³ En este trabajo me refiero con **música y danza tradicional** a la que tocan y danzan los **"Tradicionalistas o costumbreros zoques"**, quienes son personas que desarrollan el culto a los santos a partir de sus propias concepciones religiosas como zoques.

⁴ Pueblo situado en la sierra de Pantepec, en el estado de Chiapas.

⁵ El pueblo de Copainalá se ubica en la Depresión Central del estado de Chiapas y es la puerta de entrada a aquella región. En el capítulo tres de esta tesis doy una ubicación más precisa de este municipio.

condiciones permiten la existencia de la práctica musical y dancística zoque en Copainalá?

También me interesó saber si el ejercicio de la música y la danza en Copainalá tenían relación con otras esferas de la cultura zoque, si eran un factor que permite la reproducción de estas o si solo eran una práctica estimulada desde las instituciones culturales del gobierno a través de la casa de la cultura, pero desvinculada de los procesos sociales y culturales de Copainalá. En esos momentos me parecía que don Luis y don Cirilo eran conocedores de su cultura, pero no podía vislumbrar hasta qué punto su práctica estaba inmersa en los procesos de reproducción cultural que suceden en Copainalá.

Es necesario precisar que estas expresiones dancísticas y musicales tuvieron su origen en un soporte social ligado a una cosmovisión mesoamericana innegable, pero cuya práctica actualmente se ha transformado y lo mismo son usadas en festivales promovidos por el ayuntamiento o las instituciones culturales del estado, que como parte del tradicional culto a los santos. Además que han sido “rehabilitadas”, en el sentido de que ha existido un esfuerzo consiente y deliberado de algunas personas por mantenerlas en uso, aunque las personas que participan en ellas ya no sigan todo el protocolo social y ritual que ser músico o danzante implicaba.

Ahora bien, investigar sobre los procesos sociales involucrados en la práctica musical y dancística zoque no justificaba, desde mi punto de vista, el tratamiento de una temática histórica o etnohistórica. Pero al ir recopilando información sobre las danzas de Copainalá me había enterado de que el arqueólogo Carlos Navarrete publicó un artículo al que título: “Un escrito sobre danzas zoques de antes de 1940”,

en él menciona que un historiador de nombre Fernando Castañón le dio un manuscrito en 1959 y que éste era copia de: “Una de las cartas descripciones que don Fernando solía solicitar a los maestros de primaria de los municipios con el objeto de conformar una base documental, de primera mano, para escribir una guía de costumbres y fiestas típicas de Chiapas”, (Navarrete,1985:450).

En este documento se describen danzas que se llevaban a cabo en Tuxtla y en Copainalá. De Copainalá describe entre otras, la danza del *weyá weyá*, y escribe que este personaje es el dueño de los bosques y que la mujer que lo acompaña en la representación es la Malinche.

Al preguntar sobre los personajes que describe el artículo, mis interlocutores respondieron enfáticamente que el *weya weyá* no era el dueño de los bosques, que era “el primer hombre, nuestro primer abuelo, nuestro antepasado” y que la mujer que lo acompaña no es la malinche, “La malinche es originaria de Copainalá y es otra danza, La Encamisada”⁶.

Tomando como base estas referencias me pregunté entonces, si las danzas y la práctica musical de los costumbreros de Copainalá, podrían ser portadoras de aspectos históricos, en el sentido de ser una manera cultural de guardar la memoria y dar cuenta de acontecimientos significativos en la vida de los zoques de ese lugar, como sucede con algunas danzas de otros lugares de México y como lo han propuesto algunos investigadores como Victoria Bricker (1989) y Catharine Good (2007).

⁶ Don Cirilo Meza y don Luis Hernández me comentaron esto en el año 2015.

Teniendo estos dos intereses claros, por una parte investigar sobre los procesos sociales que implican la práctica musical y dancística y entendiendo que la música y la danza que efectúan los pueblos indígenas en algunos contextos⁷ son dispositivos culturales para guardar la memoria histórica, es que planteo la siguiente hipótesis:

La práctica musical y dancística que realizan los costumbreros zoques de Copainalá, son estrategias culturales para construir una historia propia y trasmitirla y al mismo tiempo son formas de reproducción cultural. Es decir, una parte significativa de la práctica de la música y la danza permite conservar y construir la memoria histórica y en torno a ella se realizan acciones que remiten a un pasado zoque y al mismo tiempo se articulan relaciones sociales que favorecen su reproducción como sociedad y cultura e inciden en sus procesos identitarios.

Ahora bien con esta investigación, pretendo demostrar entre otras cosas que:

- 1) Las danzas y la música son dispositivos culturales que permiten guardar la memoria de acontecimientos históricos importantes para los pueblos que los emplean.
- 2) Que estos dispositivos culturales emergen en ocasiones determinadas poniendo en marcha relaciones sociales que al mismo tiempo permiten la reproducción de la cultura.

⁷ Marina Alonso (2008b) plantea que no podemos englobar la música que producen los pueblos indígenas como un todo uniforme, pues los pueblos indígenas interpretan distintos repertorios, con intenciones y significados distintos. En el caso de los zoques me refiero específicamente a la música que interpretan los costumbreros o tradicionalistas, en el ámbito del culto a los santos.

3) Y que la transformación y el cambio de los elementos implicados en la música y la danza son procesos que nos permiten entender la continuidad histórica que implica la reproducción cultural.

Consideraciones Teóricas

Estos tres objetivos que he mencionado anteriormente, están directamente relacionados con los conceptos teóricos que empleo en esta tesis. Historias propias, reproducción cultural y cosmovisión⁸, los cuales han sido propuestos por Catharine Good en distintos trabajos, entre otros: Good (2007), Good y Corona (2013), Good y Alonso (2014), Good (2015 a), quien se inspira a su vez en los trabajos de Richard Price (1983) y Sidney Mintz y Richard Price (2012), considerados parte de la corriente denominada Economía Política, que nace de los planteamientos de la Ecología Cultural en la vertiente de Julian Stewart.

Con el primer concepto, el de Historias Propias, discuto que la historia es un producto de la cultura y que las sociedades con una tradición cultural distinta de la occidental, como pueden ser los pueblos indígenas mesoamericanos, han desarrollado estrategias para depositar su memoria histórica y transmitirla. El concepto me permite explicar como ocurre esto en el caso de la música y la danza zoque de Copainalá.

Con el concepto de reproducción cultural, demuestro en que forma la práctica musical y dancística permite una serie de interacciones sociales y vincula a distintas

⁸ En el primer capítulo explico de manera más detallada estos conceptos, por lo que en esta introducción solo menciono como los empleo.

esferas de la cultura zoque permitiendo el ejercicio de conocimientos tradicionales y la implementación de nuevos recursos. Este concepto también me permite afirmar y describir como la práctica de la música y la danza implica una forma de continuidad cultural.

Finalmente empleo el concepto de cosmovisión desde un enfoque que considera que los pueblos indígenas desarrollan distintas teorías para explicar la realidad y que estas lógicas son observables en distintos niveles, en ámbitos sociales, culturales o económicos. Este concepto me permite revelar, la lógica que permite los vínculos sociales que hacen posible a la práctica musical y dancística, y explorar los significados históricos que subyacen en las danzas.

Metodología

Como mencioné anteriormente puedo decir que comencé a recabar información sobre la música y la danza zoque desde mis primeras incursiones en la región zoque, principalmente en Copainalá y Tapalapa.

Pero fue hasta el año 2015 que lo hice intencional y sistemáticamente. Tuve varios objetivos al realizar el trabajo de campo: 1) enterarme del contexto en que se desarrolla o se desarrollaba la práctica musical y dancística, 2) observar que es lo que permite su permanencia. 3) observar quienes participaban en los festejos y porqué lo hacían 4) recabar narraciones sobre las historias que sustentan a las danzas, 5) observar el desarrollo de las danzas y música en su contexto, entre otros. Es necesario decir que obtuve más material etnográfico del que plasmo en este trabajo.

Ahora bien, en Tapalapa realice algunas entrevistas, con un maestro que intenta mantener vigentes las danzas y la música en su ámbito familiar y con un grupo de habitantes de aquel municipio que están preocupados por impulsar el re-establecimiento de distintas tradiciones (entre ellos la música y la danza) que están en desuso en su pueblo. Ocasionalmente platique sobre estos temas con algunas personas durante mis investigaciones anteriores, por lo que en algunos puntos cito testimonios de personas de aquel pueblo.

En Copainalá realice entrevistas, y observación participante, además de que pude adquirir algunos instrumentos y consultar documentos sobre las danzas producidos en por la casa de la cultura de aquel lugar.

Respecto a las entrevistas, fueron abiertas principalmente con los tradicionalistas Luis Hernández, Cirilo Meza y Sarahí Juárez, aunque con ellos platique muchas ocasiones de manera informal, y pude observar el proceso de construcción de flautas y tambores. Estas tres personas también me relataron las historias que sustentan a las danzas y sus particulares visiones sobre los instrumentos y la música.

También pude entrevistar a personas que han sido “promotores” de las danzas y de algunas fiestas, con ellos pude conocer cuál es la motivación más profunda que los lleva a participar en las celebraciones. Igualmente tuve oportunidad de conversar con personas que juegan un papel fundamental en el quehacer cultural de Copainalá como el profesor Luciano Vásquez o el director de la casa de la cultura, sus opiniones fueron valiosas para construir el contexto de la participación de las instituciones de cultura gubernamentales en la permanencia de la música y la danza. Pude obtener información de algunas personas que sin estar involucrados

directamente con las instituciones culturales, están muy al tanto de lo que sucede en aquel lugar por sus actividades profesionales como don Pepe Ruiz Guanes quien es músico y comerciante.

Respecto a la observación participante entre 2015 y 2017 visite varias veces Copainalá, principalmente en las celebraciones del carnaval, la cuaresma y la fiesta dedicada a la Virgen de Guadalupe. También asistí a las fiestas de los patronos de Coapainalá, en mayo cuando se celebra a San Vicente Ferrer y en septiembre en la fiesta dedicada a San Miguel Arcángel. En algunas ocasiones fui durante el verano y en el mes de noviembre y diciembre. En estas ocasiones asistí a celebraciones en que se representaban las danzas o se tocaba la música. Algunas veces también acompañe a don Luis y a su grupo de danzantes a desempeñar su labor en pueblos vecinos, lo que me facilitó conocer a los promotores de los festejos en otros lugares. Asistí muchas veces a los ensayos que don Luis Hernández efectuaba en su casa donde pude tomar videos y fotografías y conversar con algunos de sus discípulos más jóvenes, niños entre ocho y doce años y observar la manera en que transmite sus conocimientos a las nuevas generaciones. En estos ensayos también tuve oportunidad de conocer a varios de sus discípulos, pero entable mayor relación con dos de ellos, Edgar Méndez y Carlos Hernández, con quienes pude conversar más ampliamente algunos temas, ambos discípulos son jóvenes tradicionalistas que por sus actividades profesionales han aportado un nuevo aliento a la música y la danza de Copainalá, por ejemplo Edgar estudió artes visuales y está haciendo tambores y tallando máscaras y Carlos Hernández quien es licenciado en Gestión y promoción de las artes y realizó una tesis sobre la música zoque de Copainalá, que cito en varias ocasiones en este trabajo.

Tal vez la parte más difícil fue recabar información sobre la manera en que se representan las danzas, pues no tuve oportunidad de observar todas las danzas que existen en Copainalá, en más de una ocasión ocurrió que asistí al festejo donde se supone se representaría la danza y está no se llevó a cabo. No obstante si tuve oportunidad de observar las cuatro danzas de las que plasmo el análisis más profundo en este trabajo, y de recabar las narraciones que las sustentan.

A la par del trabajo de campo revise trabajos, generales sobre la historia de Chiapas, que me sirvieron para hacer un marco contextual que presento en el capítulo dos, Thomas Benjamín (1995), Jan De Vos (2010), Robert Wasserstrom (1989), más específicamente sobre los zoques retomo a Viqueira (2003) y Ortiz (2007) y (2012). Así mismo revise etnografías generales sobre los zoques o trabajos específicos sobre algún tema, que igualmente fueron útiles en la construcción del contexto que presento en el capítulo dos, Báez-Jorge Félix, *et,al.*,(1985), Herrera, (1995) Reyes Gómez (2007), Domínguez, (2011), Villasana, (1995), (2006) (2009).

Ahora bien, los temas de música y la danza, la mayoría de las veces son dejados de lado en los trabajos antropológicos, afortunadamente en este caso no ha sido así del todo. Y si bien la bibliografía etnográfica sobre los zoques no es tan abundante como la que existe sobre otros grupos étnicos del estado de Chiapas, desde muy temprano se abordaron aunque sea en forma de menciones y desde distintos enfoques los fenómenos de la música y la danza. Especialmente han sido estudiados los municipios de Copainalá y Tuxtla. A continuación muestro un breve estado de la cuestión.

Uno de los primeros trabajos que menciona el tema es el libro de *Trajes y tejidos de los Indios zoques de Chiapas, México* que Donald B. y Dorothy M. Cordry, publicaron en inglés en 1941 y que fue traducido al español en 1988. Ahí los autores dedican un apartado a describir *fiestas y danzas*. Y mencionan danzas e instrumentaciones que observaron en Tuxtla y Copainalá. En 1944 Raúl Guerrero, folklorólogo y uno de los primeros comisionados por el INAH⁹ para estudiar música indígena, publica al parecer de manera personal, un trabajo que lleva por nombre *Yomo – Etzé, danza zoque*, donde describe como se realizaba esta danza en Tuxtla. En los años 1970 son el comienzo de un trabajo más claramente sistemático sobre los zoques, con la etnografía que realizara Alfonso Villa Rojas *et, al* (1975), en este contexto el trabajo de Norman D. Thomas, publicado en 1974 y titulado *Envidia, brujería y organización ceremonial. Un pueblo zoque*. Menciona a músicos y danzantes como parte de los sistemas de cargos en San Bartolomé Rayón. En 1985 el arqueólogo Carlos Navarrete, publico un artículo que lleva por nombre *Un escrito sobre danzas zoques antes de 1940*, en la revista *Tlalocan*, transcribiendo la información recogida tal vez por un maestro de primaria y reunida por un historiador local, el manuscrito describe danzas y música de Tuxtla y Copainalá.

Una temática donde están presentes la música y la danza es el carnaval, previo a la cuaresma, este festejo es espacio para varias representaciones dancísticas y sus respectivas músicas, Carlos Uriel del Carpio reseña carnavales en su artículo titulado *La fiesta del Carnaval entre dos grupos indígenas de México* en él mencionando danzas que se efectúan en Ocoatepec, como la danza del tigre y la del

⁹ Carlos Ruiz (2010:118), nos informa que en 1940, Alfonso Caso director del INAH, comisionó a Raúl Guerrero para grabar música indígena dado que era de los pocos interesados en el tema.

colibrí, así como algunos conjuntos musicales que participan en estas fechas. Igualmente Miguel Lisbona (1995) en su artículo *La fiesta del Carnaval en Ocotepéc*, usa el tema para realizar una discusión sobre la manera, en que sin mucho cuidado, se han tomado algunas celebraciones y la práctica de la música y la danza como sobrevivencias de la época prehispánica. De paso menciona los mismos ejemplos que Del Carpio (1992), sobre las danzas y música del carnaval, en Ocotepéc.

En 1997 sale a la luz la tesis de licenciatura de Marina Alonso Bolaños, con el título *El Don de la música, la práctica musical en el sistema religioso de los zoques. El caso de los costumbristas de Ocotepéc, Chiapas*. Rompiendo en muchos sentidos con los trabajos que le anteceden, pues no solo describe sino que problematiza distintos aspectos de la música, en relación a la cultura zoque, explicando contextos de prácticas, sentidos y significados. Sin duda alguna Marina Alonso es la investigadora que más ha profundizado en el tema de la música zoque en particular, aunque el compendio de su trabajo incluye varios temas en torno a la música como un fenómeno de la cultura. También ha sabido situar el estudio de la música zoque en relación a otros temas que son de su interés, como las consecuencias que la explosión del volcán Chichónal tuvo para la población zoque. Su trabajo es extenso, en esta tesis retomo casi una decena de ellos.

Ahora bien en la década del 2000 me parece que por primera vez un etnomusicólogo profesional aborda aspectos de la música zoque, es el caso de Félix Rodríguez León quien en 2007 aborda el tema de la música de los zoques de Tuxtla en el libro *Los zoques de Tuxtla como son muchos dichos muchas palabras, muchas memorias*, publicado por el Gobierno del estado de Chiapas, en este mismo libro hay un apartado sobre la danza de los zoques de Tuxtla, si bien ambos son artículos

de divulgación abordan los temas profundizando lo suficiente para tener un panorama general del tema. Félix Rodríguez también colabora en 2008 con un pequeño artículo titulado *La jarana zoque de Tuxtla*, en el Atlas Etnográfico del estado de Chiapas, producto del trabajo del Equipo Chiapas en el Proyecto Nacional Etnografía de los Pueblos indígenas de México en el Nuevo Milenio.

Un último trabajo que quisiera mencionar es el de Carlos Hernández Zaragoza, en 2017 su tesis de licenciatura llevo por nombre, *TE' TSUNI OTOWE Un estudio y registro de las músicas y sonoridades tradicionales de tambores y carrizos de Copainalá*, si bien su enfoque no es antropológico, pues su licenciatura es en "Gestión y promoción de las artes", es un excelente registro etnográfico sobre la música de pito y tambores en Copainalá, además que contextualiza la ejecución de la música con el sistema de creencias de los costumbreros de Copainalá, acompaña su texto con una serie de grabaciones hechas en distintos contextos. Enriquecedor documento que significa una aportación importante al estudio de estos fenómenos de la cultura y que tiene el valor extra de haber sido producido por uno de los discípulos de don Luis Hernández.

Capítulos

Organice la información de campo y gabinete en cuatro grandes capítulos, en el primero vierto los contenidos teóricos que sustentaron este proyecto, en el segundo trato de hacer un contexto general de la región y del tema de la música y la danza zoque, el tercero y el cuarto son producto de mi trabajo de campo y en ellos proporciono información de primera mano, el tercero está enfocado a describir el

contexto en que se lleva a cabo la música y danza en Copainalá y en el cuarto capítulo realizo el análisis de cuatro danzas para demostrar la tesis que sustento, a continuación detallo brevemente el contenido de cada capítulo.

Contenido de los capítulos

Capítulo 1. El primer capítulo es de carácter teórico, y tiene entre otros, el propósito de discutir el enfoque etnohistórico desde el cual abordo mi problema de investigación. Esta discusión es necesaria pues en México las vertientes etnohistóricas se han dedicado mucho más al estudio de procesos diacrónicos a partir de fuentes documentales que a la interpretación de datos etnográficos en acontecimientos sincrónicos.

Entender la historia como un proceso cultural a través del concepto de historias propias, es uno de los objetivos de este capítulo. Igualmente explico la categoría de reproducción cultural, la cual me permite observar las interacciones sociales que implican la práctica de la música y la danza. Propongo además que el gran eje articulador que permite entender esta propuesta como un análisis de procesos sociales e históricos es la cosmovisión, por lo que expongo la vertiente en que comprendo este concepto.

Finalmente aclaro algunos puntos sobre los problemas que exploro en relación a la práctica musical y dancística zoque, pues no pretendo realizar un análisis coreológico, ni un análisis musical.

Capítulo 2. Este capítulo es de carácter descriptivo y se divide en dos partes, que tienen el propósito de ofrecer un panorama que sirva de contexto al problema central de esta tesis. Por lo que realizo una descripción de la región a partir de la distribución de la población zoque, los ecosistemas que se encuentran en ella y la producción agrícola. También menciono algunos de los acontecimientos que han transformado a la región en las últimas ocho décadas, como la construcción de grandes obras de infraestructura nacional, la explotación petrolera, la producción ganadera o la erupción del volcán Chichonal.

En la segunda parte delíneo de forma general la práctica de la música y la danza y su relación con otras esferas de la cultura zoque, esto lo hago a partir de un modelo que sugiere Catharine Good (2015a) sobre el funcionamiento del cosmos mesoamericano.

También muestro como se construyen tambores y flautas con materiales locales y la lógica cultural que esto implica. Menciono algunos instrumentos, objetos sonoros y recursos musicales que han sido usados por los zoques y que hoy se encuentran en desuso. Cierro el capítulo refiriendo las adversidades que ha enfrentado la práctica musical y dancística zoque en las últimas décadas, como resultado de la llegada a la región del Adventismo del Séptimo Día y del catolicismo más ortodoxo.

Capítulo 3. Este capítulo es mayormente producto de mi trabajo de campo y abordo el caso específico de Copainalá en relación a la persistencia que ha tenido la práctica de la música y la danza. La continuidad de la práctica dancística y musical se debió a dos factores principalmente, por una parte el trabajo que las instituciones

culturales realizaron a través de la casa de la cultura y la labor de los costumbreros de Copainalá quienes tuvieron la oportunidad de continuar con el culto tradicional a los santos. Por lo que describo el papel que jugó en este proceso cada uno de ambos componentes.

Describo también como se estructura la música que los costumbreros tocan y refiero de manera general como se realizan las danzas que conforman el acervo Copainalteco.

Capítulo 4. Este capítulo tiene como propósito mostrar el tema específico de la investigación, por lo que se divide en tres partes: primero realizo una etnografía de tres danzas del acervo copainalteco, el *weya weyá*, *Mocteczu*, y La encamisada, incluyo en estas descripciones a la danza de *Parachicos*, que no perteneciendo al repertorio tradicional ofrece algunos puntos de interés para mi argumento. Después realizó un análisis para mostrar que aspectos de la memoria histórica se depositan en las danzas y finalmente argumento de que manera la práctica de la música también es portadora de memoria histórica y la manera en que ambas manifestaciones inciden en la reproducción cultural.

CAPITULO 1.

Cultura, historia, música y danza

El propósito de este capítulo es ubicar el enfoque etnohistórico desde el cual abordo mi problema de investigación. Y contextualizar en la discusión antropológica las categorías que utilizaré como herramientas para el análisis de los casos que presento. Estas precisiones me parecen muy necesarias pues normalmente en México las vertientes etnohistóricas se han dedicado mucho más al estudio de procesos diacrónicos a partir de fuentes documentales que a la interpretación de datos etnográficos en acontecimientos sincrónicos. De manera general planteo:

1. Entender la historia como un proceso cultural a través del concepto de historia propia.
2. Examinar las implicaciones sociales de este proceso en términos de la categoría de reproducción cultural.

Propongo que el gran eje articulador que permite entender esta propuesta como un análisis de procesos sociales e históricos es la cosmovisión, por lo que expongo la manera en que comprendo este concepto.

Finalmente hago algunas aclaraciones sobre los problemas que exploro en relación a la práctica musical y dancística zoque, pues no pretendo realizar un análisis coreológico ni musical.

La Etnohistoria. La historia como proceso cultural

Para algunos antropólogos e historiadores la “etnohistoria” ha significado el estudio de la historia de pueblos sin tradición escrita, basados para ello en documentos o

fuentes de distinta índole y cuya interpretación se realiza a partir de categorías antropológicas o históricas.

Esta conceptualización de la etnohistoria es una herencia de los primeros momentos de la disciplina, como lo demuestra la metodología propuesta por la revista *Ethnohistory*:

En 1955, la revista *Ethnohistory* proclamó su devoción a la investigación sobre "la historia documental de la cultura y los movimientos de pueblos primitivos, con especial énfasis en los indígenas americanos." Por supuesto, el término "primitivo", centró la atención en el Otro culturalmente distante; y "documentos" proclamó lo que era privilegiado como evidencia. En los primeros años de *Ethnohistory*, la metodología de la etnohistoria significó, para antropólogos e historiadores por igual, el uso de fuentes documentales para hablar sobre el pasado de los Miami, los Shawnee, los Paiute y otras sociedades ubicadas principalmente en América del norte. (Krech, 1991:347)¹⁰

Esta forma de hacer y entender a la etnohistoria ha permeado el campo de la disciplina en nuestro país, donde se ha privilegiado el estudio de las culturas prehispánicas o de los fenómenos sociales y culturales que acontecieron tras la invasión hispana y durante el periodo Virreinal. El análisis de códices, de crónicas, vocabularios, catecismos, o de diversos documentos administrativos, entre otros, ha arrojado valiosas investigaciones sobre los acontecimientos históricos mencionados. Este es el estilo de trabajo etnohistórico que con algunas variantes se ha cultivado mayormente en las instancias académicas de nuestro país.

¹⁰ Traducción mía de Krech Shepard III, (1991:347).

Sin embargo un rico campo de análisis etnohistórico se abre si consideramos que:

Desde el punto de vista antropológico, la historia no es universal ni absoluta, como tampoco lo son el tiempo y la experiencia del tiempo; tanto la historia como el tiempo se construyen socialmente y se experimentan de acuerdo con valores culturales particulares. Esto quiere decir que la historia es relativa y variable, de acuerdo con la cultura que la elabora (Good 2015a: 152)

En ese sentido propongo que una manera de hacer etnohistoria es analizando las configuraciones culturales a través de las cuales las culturas contemporáneas no occidentales representan y transmiten su historia.

Planteamientos relativamente recientes, permiten conocer que los procesos históricos se conciben y resguardan de muy diversas formas de acuerdo a la cultura, por ejemplo, Richard Price (1983) describe que entre los saramaka el manejo del pasado al que llaman “primer tiempo” es determinante en la vida de este pueblo, “El conocimiento del “primer tiempo” está preservado en un sinnúmero de formas especiales, bastantes ajenas a alguien no saramaka, entre los que la narrativa (narración directa) se clasifica bastante baja” (Price,1983:7).

Las referencias que mantienen vigente el conocimiento de este momento histórico incluyen piezas genealógicas, epítetos personales, nombres de lugares, toques de tambor, canciones, mapas verbales, entre otros.

Además otras propuestas nos hacen replantear la consideración de que la escritura es el único medio que permite la reflexión histórica, y que aun los que se consideraban pueblos ágrafos han elaborado maneras particulares de reguardar la memoria, Carlo Severi (2010) ha propuesto que en las sociedades sin escritura

existe un orden complejo entre la imagen y la oralidad, que no necesariamente conduciría a la escritura, sino que son formas propias de construir la memoria de una sociedad.

En el caso de los pueblos de tradición mesoamericana Catharine Good, (2015a: 154-155), plantea que estos pueblos:

Ordenan su pasado significativo y desarrollan múltiples formas de entender y comunicar información relevante sobre su pasado de acuerdo con reglas propias que difieren de manera fundamental de la visión occidental. La información sobre la historia del grupo inmediato está plasmada en la vida ritual en las danzas, alrededor de objetos significativos como la ropa y la parafernalia ritual o terapéutica.

Ahora bien, de este enfoque etnohistórico, destacaría dos características:

- 1) Considerar que la memoria histórica de los pueblos indígenas se deposita en manifestaciones que suceden contemporáneamente.
- 2) Que es posible acceder a esta memoria histórica a través de la etnografía.

Algunas investigaciones que emplean un enfoque similar son los trabajos de los siguientes investigadores:

Price (1983), quien investiga lo que sucede entre los saramaka de Surinam y da cuenta de lo que llama “el conocimiento de los primeros tiempos”, que implica una manera cultural de concebir y transmitir la historia. Rappaport (2000), analiza el caso de los nasa de Colombia, demostrando que las narraciones míticas de este pueblo son en realidad rememoración de acontecimientos históricos.

Para el caso de México; Bricker (1989), identifica distintos episodios históricos recordados en las danzas de los mayas de Guatemala y México. Beaucage (2015), ubica personajes históricos en relatos de los nahuas de la Sierra Norte de Puebla. Y por supuesto Catharine Good (2007) quien examina el proceso en que la memoria histórica se hace presente en los rituales de los Nahuas del Alto Balsas.

A estas “formas particulares de entender la historia y transmitirla podríamos llamarle **historias propias**” (Good, 2007:12), pues en este concepto se considera que al ser la historia un producto de la cultura, los pueblos indígenas dan cuenta de su historia y la transmiten a partir de sus propias lógicas y con sus propios recursos, de ahí que podamos encontrar parte de su memoria histórica “guardados” en “soportes” distintos a los de occidente, en actos significativos, como fiestas patronales, rituales, danzas, música, en la construcción del paisaje o plasmados en tejidos, (Good:2015a).

Desde luego se parte de nociones muy distintas a la construcción de la historia académica, no por ello son menos válidas, por ejemplo los acontecimientos que son recordados son los que han afectado directamente al grupo o pueblo en cuestión, o los que representan algo muy importante en términos culturales.

Tal vez una de las mayores diferencias con la historia occidental más convencional es que está se gesta sobre una tradición donde narrar eventos acontecidos y buscar la verdad sobre ellos era fundamental, como nos los deja saber Koselleck (2004:45) quien plantea que en el proceso de gestación de la Historia con H mayúscula, se retomaron las formas individuales de estos relatos en un relato total durante el siglo XVIII. En el caso de las historias propias no existe la construcción de un gran relato

y la verdad histórica la tendríamos que entender a partir de lógicas culturales distintas.

No obstante algunos investigadores que han interpretado las historias propias han hecho trabajo en fuentes documentales para comprender en su justa dimensión los acontecimientos que están plasmados en danzas, rituales, cuentos u otras acciones, Price (1983), Rappaport (2000) Bricker(1989), Beaucage Pierre (2015), entre otros. Esto ha permitido ubicar elementos de la parafernalia ritual, de las danzas o elementos de las narraciones en un contexto histórico preciso dentro de la historia académica.

Pero además ubicar las historias propias en relación a los sucesos de la historia académica ha permitido comprender, que la parte oral que acompaña algunas de las acciones mencionadas como: relatos, cuentos, diálogos de las danzas u otro tipo de discursos, no son mitos (como se ha planteado por distintas corrientes antropológicas o históricas, donde se considera a los mitos justamente lo contrario a la historia, en el sentido de narraciones sagradas, arquetipos mentales, en algunos casos narraciones fantásticas, pero sin tiempo ni espacio), sino teorías de la historia, en el sentido de que explican la comprensión del acontecimiento desde una lógica cultural determinada, como lo sugiere Bricker,(1989) y Good, (2015a).

También la consulta de fuentes documentales y un manejo amplio de la historia académica aunado a un conocimiento profundo de las culturas que desarrollan las manifestaciones donde encontramos las historias propias, ha permitido comprender que la concepción del tiempo y la ubicación del pasado en estas historias nacen de lógicas culturales distintas. En relación a esto Rappaport, (2000:39) considera que las maneras indígenas de mostrar la historia, tienen una configuración temporal que

“yuxtapone diferentes marcos temporales omitiendo la explicación causal y absteniéndose de narrar eventos de forma lineal”.

Por otra parte Victoria Reifler Bricker (1989), al estudiar danzas que llevan a cabo mayas de Yucatán, Chiapas y Guatemala, logra identificar que la manera en que en estos pueblos representan en sus danzas la temática del conflicto étnico, tiene que ver con una concepción del tiempo cíclica, propia de estas culturas, esta manera de entender el tiempo por parte de los mayas, implica entre otras cosas, la idea de que cada cierto tiempo los sucesos se repiten de manera similar pero no igual. En la representación dancística que Bricker describe esto es notorio en los atuendos, accesorios, pintura corporal y otros implementos de los danzantes, pues en la misma representación aparecen personajes que pertenecen a cronologías muy distintas como la Invasión Francesa, La Conquista de México o algunas rebeliones locales. Concluyendo que los personajes no aparecen por un error en la cronología, sino por una concepción del tiempo cíclica.

Para el caso de esta tesis el concepto de historias propias es uno de los puntos de partida, pues los personajes de algunas danzas de Copainalá, así como la temática y su parafernalia remiten a la memoria histórica de varios aspectos, por ejemplo:

1) Cosmogónicos, como los referidos a los dueños de los cerros, el cultivo del tabaco, la importancia de las abejas meliponas, entre otros.

2) Históricos, en el sentido de hacer recordar a algunos episodios de la historia de México como La Conquista, que son observables en los nombres de algunos personajes, como la Malinche y en también en el nombre de algunas danzas como *Mocteczu* o *Moctezuma*.

3) Económicos, pues algunas danzas hacen referencia al cultivo del café o la producción de aguardiente y a la venta de estos productos.

Así mismo los testimonios que he recabado en relación al uso de instrumentos musicales, remiten a una noción de temporalidad que destaca la antigüedad del pueblo zoque y legitima su presencia como una sociedad que se diferencia de la sociedad nacional en términos culturales.

Es muy importante decir que al asumir esta propuesta de interpretación, no estoy suponiendo que estos pueblos mantengan elementos de su cultura inalterados desde un pasado remoto, más bien considero que como construcciones culturales la práctica de la música y la danza son procesos dinámicos que crean y recrean la memoria histórica en la acción. Sahlins, (2008:9), señala que:

La historia es ordenada por la cultura, de diferentes maneras en diferentes sociedades, de acuerdo con esquemas significativos de las cosas. Lo contrario también es cierto: los esquemas culturales también son ordenados por la historia, pues los significados se revalorizan a medida que van realizándose en la práctica. La síntesis de estos contrarios se desarrolla en la actividad creativa de los sujetos históricos, los individuos en cuestión. Pues, por una parte, la gente organiza sus proyectos y da significado a sus objetos a partir de los conocimientos existentes sobre el orden cultural. En esa medida la cultura se reproduce históricamente en la acción

Esta cita permite comprender que la cultura es un proceso dinámico que se adapta y transforma y que por ello permanece y al mismo tiempo que las historias propias se conciben en función de las relaciones sociales y las acciones que permiten su realización y continuidad generándose y regenerándose en la práctica a partir de

marcos referenciales mayores como podría ser la cosmovisión. Y como en otros productos de la cultura, las historias propias tienen una utilidad práctica para estos pueblos, “su presencia facilita la trasmisión de una cultura diferenciada” (Good, 2007:12).

Ahora bien además de ser contenedores de la memoria histórica, considero que la práctica de la música y la danza tradicional zoque son estrategias de reproducción cultural porque ponen en juego una serie de elementos constituyentes de la cultura, en el contexto de cambio y transformación que viven estos pueblos. Por lo que el otro concepto que es clave en esta tesis es el de reproducción cultural que explicaré en el siguiente apartado.

La reproducción cultural

Es necesario aclarar que el término de reproducción cultural ha sido utilizado por distintos teóricos, tal vez el más conocido es el del sociólogo Pierre Bourdieu quien desarrolla un concepto para explicar el papel de la educación como reproductora de la cultura, la estructura social y la económica en las sociedades capitalistas.

En este trabajo no empleo la perspectiva de Bourdieu, recurro a las propuestas que hacen Good y Corona (2013), Good y Alonso (2014), Good (2015b) de este concepto, quien a su vez retoman algunos planteamientos de Sidney Mintz y Richard Price (2012) considerados parte de la corriente denominada Economía Política, que nace de los planteamientos de la Ecología Cultural en la vertiente de Julian Stewart, por lo que en el concepto de reproducción cultural la idea de “adaptación” es muy importante.

El concepto de reproducción cultural, se refiere a la forma en que la cultura de un grupo humano puede tener continuidad al adaptarse a procesos de cambio y transformación. La cultura desde esta perspectiva, es entendida como “una propiedad central de las relaciones sociales, que abarca tanto las dimensiones económicas, materiales e institucionales de la vida colectiva como los aspectos ideacionales de la cosmología, la significación y la estética. (Good y Corona, ¿2013:23). Y se considera que es un proceso dinámico, que se adapta es cambiante: se expresa y se modifica en su uso dentro de la vida colectiva cuando el grupo se enfrenta a coyunturas específicas (Mintz y Price, 2012:22).

Por lo que este concepto de reproducción cultural destaca que es importante entender las modificaciones, la adaptación, y la creatividad, que suceden en las manifestaciones como lo que permiten la continuidad en estos procesos de reproducción cultural, descartando así “la idea de reproducción como la réplica mecánica, imitativa de patrones y rasgos, o como el mantenimiento de elementos formales inalterados”, (Good y Alonso, 2014).

Por otra parte, en esta propuesta los ejes de observación de la reproducción cultural se enfocan en analizar los valores, los conocimientos transmitidos, la lógica y los conceptos fundamentales que los grupos expresan en la acción en su vida social, (Good y Corona, 2013:23) por lo que destaca que la reproducción cultural se da en acciones colectivas concretas.

Todos estos aspectos del concepto de reproducción cultural me parecen relevantes pues al tratar de analizar la música y la danza tradicional de Copainalá como una estrategia de reproducción cultural, en una sociedad indígena mesoamericana contemporánea como son los zoques de Chiapas, debemos tener en cuenta que

estas manifestaciones se dan en un contexto histórico de dominación y en una relación de poder asimétrica con el estado nacional, con corrientes religiosas protestantes o católicas y se desenvuelve en procesos económicos que en un momento dado se tornan hostiles.

Por otra parte al considerar la innovación, la creatividad o la adaptación como parte de la reproducción cultural y situar en estos aspectos la clave para entender la continuidad cultural, permite comprender e incluir los fenómenos de transformación de estas manifestaciones, especialmente cuando la música y danza han pasado por un proceso de “rehabilitación” como ha sucedido en el caso que analizo.

Pero además esta perspectiva de estudio da la oportunidad de interpretar profundamente la música y danza tradicional, pues es la postura inversa a tendencias que han buscado en la música y danza indígena “expresiones formales” que se hayan mantenido inalteradas desde el pasado prehispánico, como lo plantearon varias generaciones de investigadores interesados en estas temáticas, quienes suponían que podía existir “una tradición no contaminada en zonas geográficas remotas” (Martínez, 2004:11).

Algo que también me parece muy valioso de la propuesta, es que considera que la reproducción cultural pone en juego distintos aspectos que tienen que ver con el uso estratégico de relaciones sociales, valores estéticos, conocimientos de la ecología o aspectos económicos, entre otros, que se engloban en una lógica cultural determinada. Y no sitúa a las representaciones como procesos aislados del contexto en que suceden.

Esta última acotación permite entender el proceso de reproducción cultural como una recreación constante, pues si bien en las representaciones de música y danza

zoque observamos de manera objetiva y material algunos elementos que tienen un origen muy remoto en el tiempo, como algunos modelos de instrumentos musicales, máscaras y otros implementos de la danza, y que son valiosos para esta investigación en tanto que estos objetos son fuentes para ubicar cronológicamente los momentos coyunturales de cambio, en que la música o la danza se adaptaron a nuevas circunstancias, o son los testimonios innegables de un momento histórico, no es la presencia de estos objetos lo que define la reproducción y continuidad cultural que se da en estas representaciones.

Propongo que es más bien la lógica en que se genera la participación de las personas en los festejos; o el conocimiento y uso de la ecología local que permite la fabricación de flautas y tambores o máscaras; o la estética que podemos observar en los trajes de danza y la manera en que se transforman y recrean todos estos elementos en cada nueva generación, lo que nos permite proponer que la música y la danza de Copainalá son espacios donde podemos observar la continuidad que se da a través de la reproducción cultural.

La cosmovisión

Ahora bien dentro de estos planteamientos teóricos me parece importante decir que tanto el concepto de “historia propia” como el de “reproducción cultural”, implican entender la articulación de procesos de la cultura con otros procesos de la vida social de un grupo, por lo que es necesario considerar una categoría que nos permita observar las interacciones que se dan entre las distintas esferas que mencionamos, asumo que esta categoría es la de cosmovisión, entendida como lo

hace Good (2015a): El contenido de una tradición intelectual mesoamericana, esto es un amplio y diverso cuerpo de conocimientos y de pensamiento sistemático, acumulado modificado y transmitido a través del tiempo, coherente y lógico pero no homogéneo ni normativo. Donde existen teorías del mundo natural, teorías económicas, teorías de la persona, entre otras, que permiten entender y relacionarse con el mundo físico material, en algunos contextos puede dar las bases para los principios institucionales de relación social y político y tratan ampliamente las dimensiones filosóficas, religiosas y estéticas de la vida humana.

La Cosmovisión se refiere pues a los conceptos y valores subyacentes en diferentes aspectos observables de la vida social; se ven reflejados simbólicamente y en la acción colectiva de los pueblos indígenas y otros grupos de tradición mesoamericana, se pueden estudiar estos conceptos y examinar su coherencia interna en la vida ceremonial y religiosa, las tradiciones orales en la expresión artística y los conocimientos de los especialistas rituales. (Good 2015a:146)

En esta investigación empleo el concepto tanto para explicar las lógicas culturales que implica la historicidad contenida en las expresiones de la música y la danza, como para explicar las implicaciones de estas representaciones con otras esferas de la vida social.

Creo que la presencia de algunos elementos solo cobran coherencia si se explican en el marco de la cosmovisión, por ejemplo en algunas de las danzas existen alegorías a seres que habitan “la montaña”, tanto la existencia de estos seres, como el propio concepto de “montaña”, cobran sentido solo si se observan las

implicaciones que tienen cerros y montañas en el marco de cosmovisión mesoamericana.

Igualmente poner en marcha en términos sociales y económicos, las expresiones que investigo solo cobran sentido si se observan de manera amplia, pues para llevar a cabo las celebraciones y realizar la música y las danzas se necesita tanto trabajo que no se paga con dinero; pues la motivación para participar en la fiesta pudo ser la promesa a un santo o pensar que al realizar el festejo se genera un beneficio espiritual para la familia en el caso de los “promotores”, o sentirse comprometidos con “aquello que dejaron los antepasados”, en el caso de los músicos y los danzantes, ambas ideas me parece son expresiones de una idea mayor de funcionamiento y entrelazamiento de distintas esferas de la vida de los pueblos, o sea la vida económica, las concepciones espirituales, mismas que se hacen más comprensibles a partir de analizarlos a través del concepto de cosmovisión.

La música y la danza, algunas precisiones

A lo largo de este texto he mencionado mi propósito de investigar algunos procesos históricos y culturales en manifestaciones de música y danza zoque, me parece necesario describir más detalladamente a lo que me refiero con estos términos. Igualmente es necesario explicar que la música y la danza no se encuentran separadas (la mayor parte de las veces) en la realidad empírica, sino que forman una unidad que yo separo por fines analíticos.

La música

Es necesario precisar que cuando hablamos de música, de manera general nos referimos a una manifestación de tipo acústico, es decir la música en si es algo que se escucha, obviamente no es un sonido que exista de manera natural, es hecho por seres humanos y como cualquier otro producto hecho por los seres humanos, la música es un producto cultural y por lo tanto factible de ser analizado por la antropología.

Es partir de la obra de Alan Merriam, *Anthropology of Music* publicado en 1964, que más explícitamente se ha insistido en que la música es un producto de la cultura Como lo plantea Carlos Reynoso, (s/ f: 72)

Tras la Segunda Guerra mundial la musicología comparada se reorientó en los Estados Unidos hacia una forma de antropología de la música, integrando dentro de sus procedimientos el estudio del papel de la música en una sociedad y su interacción con el contexto cultural, histórico y social, como aspectos constitutivos de la disciplina Esta segunda tendencia, iniciada por Alan Merriam (1964) ha dominado la orientación de la etnomusicología desde mediados de la década de 1960 hasta los comienzos mismos del siglo XXI.

Distintos estudiosos desde la etnomusicología han tratado de explicar los componentes del fenómeno musical, (sociales, culturales, ecológicos) y la manera en que están involucrados e influyen en la producción musical o son plasmados en la música. Al tratar de dar cuenta desde distintos enfoques de esta relación, se ha considerado que existen una serie de factores contextuales que dan sentido y significado al texto musical.

En esta tesis mi interés se centra en lo que se podría considerar la parte contextual del proceso musical y no en la música en sí. En ese sentido trato de explicar que factores sociales permiten la práctica musical zoque y que factores culturales e históricos están imbricados en esta. No pretendo estudiar la música en sí, ni planteo realizar un análisis musical que permitiera rastrear el origen histórico de esta manifestación de la cultura zoque.

La danza

El caso de la danza existe también una división de las partes que componen al fenómeno, por una parte “las características rítmico-kinésicas, musicales, verbales, espaciales, de la indumentaria y parafernalia, que definen una representación dancística particular” y por otra parte “las relaciones existentes entre esta representación y el contexto extra-representativo (mitológico, ritual, social, natural, cotidiano, etcétera) al que hace referencia” (Bonfiglioli, 2003:1)

A diferencia de lo que sucede con la música, sobre las danzas hay un mayor interés, por alguna razón los antropólogos, al menos en México, no han visto tan lejano el campo de la danza como el de la música. De manera general los antropólogos han estudiado las danzas indígenas de México a partir de distintos enfoques, aunque son claras las tendencias taxonómicas, es decir generado esquemas que permita la clasificación a partir de las características temáticas de las danzas, en esto son notables los trabajos de Arturo Warman, (1972) o desde una perspectiva estructuralista el de Jauregui y Bonfiglioli (1996).

Por lo que a mí respecta, me interesa analizar, al igual que en el caso de la música la manera en que algunas danzas zoques son portadoras de la memoria histórica y al mismo tiempo son formas de reproducción cultural. Pongo atención pues en los vestuarios y accesorios, los diálogos, los momentos en que se celebran, lo que las personas dicen de la representación, con este último punto me refiero al significado que los participantes le otorgan a la danza, a las narraciones que sobre las danzas existen y por supuesto pongo atención a la red de relaciones que son necesarias para que estas representaciones existan.



En este capítulo he presentado los conceptos con los que analizaré la práctica musical y dancística de Copainalá y las implicaciones sociales e históricas que estas implican. Como lo mencioné, estos conceptos permiten comprender que la reproducción cultural es la manera en que los grupos humanos se adaptan a circunstancias de transformación, por lo que en el siguiente capítulo describo la región zoque y destaco algunos de los procesos económicos que han afectado a la cultura de este pueblo en las últimas décadas. También describo características generales de la práctica dancística y musical y mencionó algunos de problemas que ha tenido que enfrentar.

CAPITULO 2.

**La región zoque y la música y danza de los
costumbreros zoques.**

Este capítulo está dividido en dos partes, la primera tiene el propósito de ofrecer una descripción que sirva de contexto al problema central de esta tesis, el objetivo es que el lector pueda tener un panorama general sobre la región zoque, por lo que menciono algunos datos sobre la distribución de la población zoque, describo brevemente como es la región en relación a los ecosistemas que se encuentran en ella y a la producción agrícola. Finalmente cierro esta parte mencionando algunos de los acontecimientos que han transformado a la región como la construcción de grandes obras de infraestructura nacional, la explotación petrolera, la producción ganadera o la erupción del volcán Chichonal. No abordo las consecuencias de estos procesos, solo en ciertos casos indico algunos datos, pero es claro que afectaron a las personas zoque en diversas formas, desde que dejaran de utilizar la ropa que tradicionalmente usaban o que dejaran de hablar en zoque, hasta que poblaciones enteras se trasladaran a vivir a otros lugares lejos de sus territorios de origen.

En la segunda parte realizo una descripción sobre la práctica de la música y la danza a partir de un modelo de interacción entre distintas esferas de la cultura, que sugiere Catharine Good, (2015a) el mundo natural animado y vivo, el mundo social y el mundo sobrenatural. También describo como se construyen algunos instrumentos y los materiales que se utilizan. Y describo algunas dotaciones instrumentales y objetos sonoros usados por los zoques. Cierro el capítulo describiendo problemas que ha enfrentado la práctica musical y dancística zoque en las últimas décadas con el arribo de los Adventistas del Séptimo Día y una corriente católica denominada Acción Católica.

La región zoque

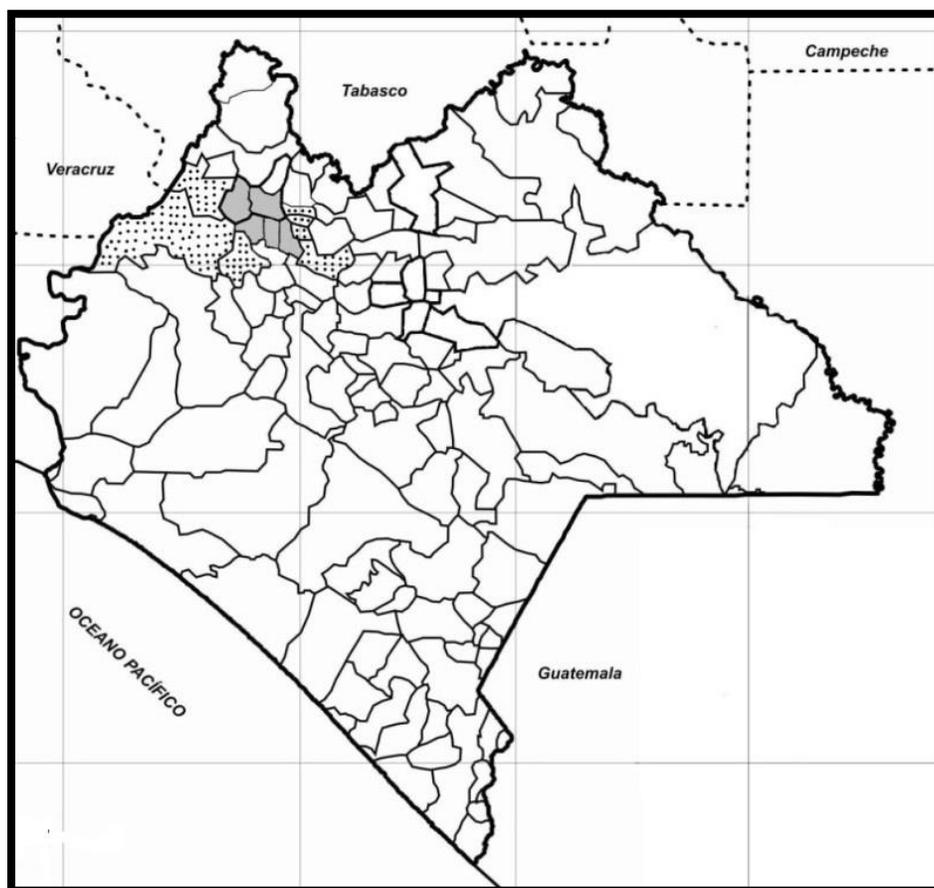
Es un reto hacer una descripción que retrate la diversidad que caracteriza a una región, por lo que en este intento solo muestro algunos datos que nos permitan ubicar características de los lugares donde viven los zoques, así como acontecimientos que considero han afectado la realidad de estos pueblos.

Podríamos plantear que en algún momento de la historia existió una gran área donde se hablaba zoque, esta se situaba donde actualmente confluyen los estados de Oaxaca, Veracruz, Tabasco y Chiapas; desde tiempos remotos en esta gran área se asentaron grupos humanos cuya lengua era el proto-mixe-zoque, y según la glotocronología se fueron separando entre el 1800 y el 1600 a.c dando origen al proto-mixe y al proto-zoque entre el 400 a.c y el 100 d.c. (Vázquez, 2009:220). Después de este momento se delinearían más claramente los elementos lingüísticos y culturales de los zoques prehispánicos.

Esta gran área se fue fragmentando con el paso del tiempo por distintos factores históricos, decantando un área específica en el estado de Chiapas donde actualmente se concentra el mayor núcleo de población zoque 53, 839 (cincuenta y tres mil ochocientos treinta y nueve) personas hablan esta lengua en aquel estado de un total de 68,157 (sesenta y ocho mil ciento cincuenta y siete) que hablan zoque en México, según el INEGI (Censo de población y vivienda 2010).

Como lo ha descrito Villasana en distintas oportunidades (1995), (2006), (2009) existen doce municipios en el noroeste de Chiapas que se podrían considerar como un “área histórico-territorial”, el núcleo principal desde el punto de vista lingüístico-

demográfico”, donde habitan los zoques, estos son: Copainalá, Chapultenango, Francisco León, Ixhuatán, Jitotol, Ocotepec, Ostuacán, Pantepec, Rayón, Tapalapa, Tapilua y Tecpatán (Villasana, 2009:318). Y de estos son seis los municipios con mayor porcentaje cuanto es mayor de habla zoque: Ocotepec, Chapultenango, Francisco León, Pantepec, Tecpatán y Tapalapa (INEGI, 2005).



Los doce municipios en el estado de Chiapas que se podrían considerar como un “área histórico-territorial” zoque, según Villasana (2006). En gris los municipios con mayor índice de hablantes de zoque. Elaboración propia.

A decir de los lingüistas para el zoque de Chiapas se han establecido cuatro variantes dialectales: 1) zoque central, ubicado en Copainalá; 2) zoque del norte

perteneciente a Francisco León; 3) zoque del noroeste, en el que reúne las variantes de Tapalapa, Ocotepéc, Pantepec, San Bartolomé y Chapultenango; 4) zoque del sur ubicado en Tuxtla Gutiérrez y Ocozocuatla. (Herrera, 1995). Es importante decir que si bien esta clasificación es válida a partir de criterios lingüísticos, las personas suelen decir que el zoque de sus pueblos es el “original” y que “no muy bien entiende” el zoque de sus vecinos, aun cuando se supone serían de una misma variante.

Existen otros zoques que viven fuera de este territorio ya sea porque tuvieron que mudarse de manera forzada a causa de la erupción del volcán El Chichonal en 1982 o por la falta de oportunidad de trabajo en sus pueblos (Alonso, 2009:18).

En el primer caso se ha documentado población zoque reubicada en los municipios chiapanecos de Ixtacomitán, Juárez, Pichucalco, Chiapa de Corzo, Acalá y Ocosingo, (Villasana, 2009:321). En el segundo caso han sido focos de atracción para los zoques que buscan trabajo, los centros turísticos del Caribe, como Playa del Carmen y Cancún o ciudades como Guadalajara. Fortino Domínguez (2011), realizó una investigación donde señala que desde los años 1960 había zoques migrando a la ciudad de Guadalajara y la propia Ciudad de México.

Otro foco de atracción como para cualquier mexicano son los Estados Unidos, que a partir de la década de los ochenta del siglo veinte ha sido receptora de zoques. No está de más recordar que en Oaxaca vive un núcleo importante de zoques, aproximadamente el 9.8% del total de las personas que hablan zoque en México (INEGI, 2005).

Queda claro que actualmente la población zoque se concentra al noroeste del estado de Chiapas, podríamos incluso delimitar esta región al sur y al oeste con el río Grijalva, al norte con las Llanuras del Golfo y al este con los valles que convergen en las zonas de Simojovel y Huitiupán. (Ortiz, 2007:81). Pero también es claro que esta zona no es un contenedor exclusivo y que las dinámicas económicas y las catástrofes naturales han provocado que hoy día haya zoques en distintos lugares del estado de Chiapas, del país y en el vecino país del norte y seguramente en distintas partes del mundo.

Ahora bien, es difícil hablar de una región zoque como una unidad, Alonso (2015:61-62) retomando a Viquería explica que: “Probablemente, esto se deba a que en el pasado, como indica el historiador Juan Pedro Viqueira (1998), los caminos no comunicaban a todos los poblados entre sí y, por tanto, nunca surgió un centro comercial y político que pudiera aglutinar a la población zoque en una sola región”. Sin embargo Alonso, señala que antes de la erupción del Chichónal en 1982 era posible distinguir tres grandes regiones que se relacionaban entre sí:

La primera integraba a los municipios de Ostucán, Sunuapa, Francisco León, Chapultenango y Ocoatepec, 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, Ocozacoautla —también a Francisco León, Tapalapa y Ocoatepec—, relacionada con Tuxtla Gutiérrez, con el estado de Veracruz y con Tabasco. (Alonso, 2015:62)

Desde mi punto de vista, cada municipio tiene sus particularidades, a partir de los procesos históricos que les han tocado vivir, por ejemplo en Tapalapa uno de los municipios con mayor población hablante de zoque la presencia de la música y la danza tradicional está prácticamente extinta, mientras que en Copainalá, donde es mínimo el número de zoque hablantes, es considerablemente fuerte la presencia de estos elementos culturales. No obstante estas diferencias en la dinámica cultural regional, proponemos que existe una matriz mesoamericana común que se manifiesta en distintas prácticas culturales y que un análisis profundo de las mismas evidenciaría patrones comunes y posiblemente estarían presentes en lugares donde la lengua se ha extinguido desde hace mucho tiempo.

Ecosistemas y producción

La diversidad cultural que mencionábamos anteriormente, va de la mano con la variabilidad altitudinal y la diversidad biológica. En la región zoque existen pueblos en las montañas que llegan a una altura de 1720 msnm como Tapalapa, Coapilla con 1560 msnm, Pantepec 1470 msnm, a cuyas tierras la gente se refiere como de las “tierras frías”; y pueblos en las “tierras calientes” que van de los 50 msnm como Pichucalco, Ixtacomitan con 160 msnm, y de altura media como: Copainalá con 450 msnm, Chapultenango con 640 msnm.

La variabilidad de altura genera distintos ecosistemas, es así que varios tipos de vegetación cubren este territorio: selva alta perennifolia, selva mediana subperennifolia, selva baja caducifolia, bosque mesófilo de montaña, y bosque de

pino-encino. En ellos existen árboles como: matapalo, palo de danta, hule, caoba, amate, cedro ceiba, chicozapote, jimba, cacahua, cunduj, pino, candox, roble, ciprés, sabino, tatuan, bojón, chipilcoite. También hay especies arbustivas como laurel, romerillo, manzanilla entre otras y otras muchas cultivadas entre las que se siembran de manera comercial y las que se dan en los solares de las casas o para el autoconsumo, de las primeras tenemos pimienta y el café (criollo, marago, bourbón, caturra, arábica) en las tierras altas, cacao en las tierras bajas. A nivel de huertas se produce durazno, guayaba, naranja, guanábana, lima, papa, plátano, caña, zapote, zanahoria, mango y productos muy locales como la pacaya, el cacaté o el nanche.

En las partes altas es posible encontrar aves y mamíferos que están en peligro de extinción como el quetzal, el tigrillo y el viejo de monte, además de distintas especies de halcones y otras aves de rapiña, pájaros carpinteros, tepezcuintles, tejones, micos de noche, mapaches, pecaríes, ardillas de distintas especies, comadreja, coyotes, zorrillos, murciélagos, y gran diversidad de insectos y arácnidos.

La producción milpera se basa en maíces criollos: blanco, morado, tuxpeño, taxa, cuarentano, además de los maíces híbridos, todas estas variedades de maíz se combinan (de acuerdo a la altura de los lugares donde se siembran) con: calabaza, chayote, chilacayote y una amplia variedad de frijoles; como el blanco, el pascua, el bóttil ó el ibere y se recolectan plantas comestibles como: la hierba mora, los bledos, el quelite de trapo o la mano de león y se recogen distintos tipos de raíces que en la región son llamados “cueza” como la malanga o la yuca.

Toda esta variedad de ecosistemas y sus respectivos componentes han provocado que en su conjunto la región zoque sea biológicamente diversa. Además de que

forma una cuenca hídrica de importancia, baste decir que algunos ríos que nacen en la zona alimentan tres de las más importantes presas hidroeléctricas de México (De Vos, 2010:219); es el caso del Mezcalapa, el Magdalena y el Jitotol que respectivamente desembocan en las presas: Nezahualcoyotl, Peñitas y Chicoasen.

El contexto de transformación regional

Ahora bien tanto la diversidad biológica como la cultural existente en la región zoque, se ha visto afectada de manera considerable en las últimas ocho décadas. Aproximadamente a partir de 1940 han ocurrido una serie de acontecimientos que han transformado significativamente de la vida de los municipios zoques.

Algunos de estos acontecimientos han sido parte de los grandes procesos de creación de infraestructura nacional, como la construcción de carreteras, la edificación de represas, la explotación petrolera. Otros han sido consecuencia de la incentivación de producción debido a la demanda de los mercados externos como la producción ganadera y la cafecultura. Otros han sido cambios que han afectado específicamente al rubro de las creencias, pues en un intento de posicionamiento o afirmación, la iglesia católica y otras corrientes religiosas se han asentado en la región.

Otros acontecimientos marcaron el paisaje de la región como la explosión del volcán chichonal y también trajeron cambios en una parte de la región zoque. A continuación describiré algunos de estos procesos, no planteo un análisis detallado,

la intención es solo tener en cuenta que en la región han ocurrido diversas transformaciones, que necesariamente han afectado la cultura de estos pueblos.

Comienzo hablando de la dotación de infraestructura carretera, pues de alguna manera estos caminos facilitaron la llegada de los procesos que mencione arriba. Félix Báez-Jorge (1985:31), nos informa que la región zoque no se dotó de carreteras después de 1936, como afirmaba Villa Rojas y que aún en la década de los cuarenta y cincuenta se carecía de ellas. Fue hasta mediados del siglo veinte que llegó hasta Comitán la carretera “Internacional Cristóbal Colón” (De Vos, 2010:218), iniciando de esta manera la construcción de caminos secundarios que llegarían a cubrir buena parte del estado. A los escasos 1400 kilómetros de caminos que existían en Chiapas hacia 1940, se añadieron más de 3 millones de kilómetros para 1970, abriendo al comercio pueblos aislados y olvidados para el estado (Benjamin, 1995: 250). Entre las poblaciones que se conectaron por carretera en este periodo estuvieron varios pueblos zoques.

En los municipios zoques hoy las carreteras principales de la región son la que conecta a Tuxtla Gutiérrez con Villahermosa, pasando por Tapilula y la que conecta a Tuxtla Gutiérrez con Tecpatán, pasando por Copainalá. Por cualquiera de los dos caminos es posible tomar alguna carretera secundaria para llegar a los municipios zoques, actualmente una red de carreteras y caminos se conectan y aunque no están en el mejor estado de mantenimiento y suelen tener deslaves, han hecho posible el acceso a pueblos que hace unas décadas sólo se llegaba a pie.

Algunas personas me han comentado que todavía recuerdan que para ir a vender sus mercancías u obtener algún servicio era necesario caminar largas distancias,

algunas veces durante días enteros, por ejemplo de Tapalapa llevaban a vender loza de barro a Pichucalco y era una verdadera hazaña caminar durante días por los senderos entre las montañas sin que la mercancía se rompiera. También me relataron que para ir de Copainalá a Tuxtla, antes de que hubiera carretera, una persona con carga podía tardar hasta tres días en llegar. Incomparable con la hora y media del recorrido actual.

Por otra parte el transporte público hacia estos lugares es relativamente sencillo, por ejemplo desde Tuxtla se puede tomar alguna camioneta que llegue a Copainalá desde donde se pueden ir transbordando hasta llegar al lugar deseado, entre más alejado sean los pueblos o riberas, los transportes se hacen menos frecuentes, pero finalmente son relativamente disponibles.

Desde principios del siglo veinte, hubo la intención de cubrir la región con red telefónica, pero la Revolución Mexicana interrumpió este proceso; actualmente en las cabeceras municipales existe servicio telefónico nacional e internacional. Así mismo, las nuevas tecnologías son totalmente accesibles, hasta en lugares que estuvieron lejos de los caminos importantes, como Tapalapa, es completamente posible estar conectado por internet o telefonía móvil. El hecho de poder estar “conectados” con el mundo ha repercutido en la posibilidad de que muchos jóvenes vean muy factible salir a estudiar fuera de sus pueblos, primero porque se enteran de la oferta académica de las universidades y porque pueden realizar todos los trámites necesarios para ello vía internet.

Dos productos han marcado la fisonomía del paisaje chiapaneco de manera importante, la producción ganadera y el cultivo del café, estos productos han

desplazado a la tradicional milpa y afectando las formas de organización social, como el trabajo colectivo para levantar las cosechas, a continuación describo brevemente parte de esta problemática.

Si bien tenemos noticias de estancias ganaderas en Chiapas desde la época colonial, su impacto no se compararía con lo que pasaría durante la segunda mitad del siglo veinte. Después de los años 1950 los ganaderos incrementaron sus hatos de 480 mil cabezas a 790 mil. Esto se debió en parte a que los productores norteros prefirieron entablar negocios en Texas o Chicago que vender carne para el centro de México (Wasserstrom, 1983:16) y por lo tanto había que desarrollar nuevas zonas de producción ganadera para el mercado nacional.

La cría de ganado siguió a la alza durante las siguientes décadas para 1970 había 1.25 millones de cabezas de ganado (Benjamín, 1995:250), y para 1980 había en Chiapas tres millones de reses (De Vos, 2010:223), en 2007 se contabilizaron 1406 419 cabezas de ganado. (Censo Agrícola Forestal Ganadero 2007) una notable baja en la producción ganadera.

Por lo que toca a los municipios zoques, en ellos se encuentra una parte importante de la producción ganadera del estado de Chiapas, en las partes bajas principalmente, Tecpatán es uno de los municipios con mayor producción ganadera del estado, en 2007 se contabilizaron 52605 cabezas de ganado (Censo Agrícola Forestal y Ganadero 2007).

Aunque la ganadería ha impactado fuertemente en la parte montañosa también, el costo de la producción ganadera no sólo se mide en términos de destrucción ambiental, pues se necesita en promedio una hectárea por animal, esto quiere decir

que para hacer un potrero se tiene que talar una hectárea de selva o bosque, sino también en que desplaza a la agricultura tradicional.

Los potreros en la región zoque han invadido significativamente los terrenos para milpas u otros cultivos, como en el caso del café el cual ante la baja del precio es “tumbado” para ceder paso al ganado, “hoy el 50 por ciento del territorio zoque, 100 mil hectáreas son tierras ganaderas, lo que ha dado pie a la concentración de la tierra agrícola, procesos acelerados de minifundio y la conversión de campesinos en jornaleros “pica campo” (Ledesma, 2017).

La otra gran producción comercial de Chiapas desde finales del siglo XIX es el café. Este producto ha sufrido una serie de fluctuaciones en sus precios que lo han hecho perder terreno frente a la ganadería como opción económica, no obstante el café continuó siendo el producto agrícola más importante de Chiapas, representando el cuarenta por ciento del valor total de la producción agrícola del estado, entre 1950 y 1970 (Benjamín,1995). A finales de los ochenta sufriría un grave revés por la baja abrupta del precio a nivel mundial, en los siguientes años perdería casi el 60% de su valor (Womack, 2009:55). Para 2007 se cosecharon en el estado 338 213.44 toneladas de café cereza, (Censo Agrícola Forestal Ganadero 2007).En 2014 Chiapas ocupa el primer lugar nacional de superficie cultivada con café con 258 177.3 hectáreas cultivadas, (INEGI. Encuesta Nacional Agropecuaria 2014).

Actualmente en varios municipios zoques la producción de café ha tenido un nuevo impulso; en Copainalá, Pantepec, Tapalapa y se han iniciado proyectos de producción “orgánica” lo que implica no usar productos agroquímicos, ni pesticidas en la producción. El resultado de este esfuerzo es la implementación de algunas

marcas de café orgánico como Biozoque y Muzgo que se están abriendo paso en el mercado nacional e internacional. En términos ambientales el cultivo del café favorece la captación de agua y la conservación de los suelos, lamentablemente las fluctuaciones del precio en este producto han dado como resultado “que se tumben los cafetales” cuando su mantenimiento no es rentable.

Por otra parte a partir de la década de 1950 grandes obras de la infraestructura nacional se llevaron a cabo en el estado de Chiapas, la afectación a la ecología local así como el desplazamiento de población en varios municipios de la región zoque debido a estas obras fue muy grave, especialmente en el caso de las cuatro grandes represas, La Angostura, Chicoasén, Malpaso y Peñitas, que se construyeron entre 1950 y 1988.

A partir de 1958, una porción de tierras de Ocozocuaulta y Tecpatán fueron inundadas por la operación de la presa Malpaso; para 1974, la presa Chicoasén afectó tierras de Osumacinta y Chicoasén, y finalmente la presa Peñitas en Ostucán en 1983. Durante este lapso, en total 4 mil 64 familias fueron desplazadas del territorio por la inundación de 30 mil hectáreas de tierras, (Ledesma, 2017).

La presa de Malpaso o Nezahualcoyotl también inundó el pueblo de Quechula, que en otros tiempos fuera el puerto fluvial donde desembocaba el río Grijalva o río Grande de Chiapas, clave en el comercio de la región zoque, desde la época prehispánica.

En el caso de las represas actualmente se encuentra en marcha el proyecto Chicoasen II “sobre 200 hectáreas, pese a la oposición y resistencia de los ejidatarios” (Ledesma, 2017). Entre otros efectos este proyecto ha significado una afectación al patrimonio arqueológico, pues a decir de algunos pobladores de Copainalá, al realizar las obras necesarias para la construcción de la represa, se encontraron restos arqueológicos, mismos que fueron saqueados por los trabajadores y ofrecidos en venta¹¹ a comerciantes en Copainalá y tal vez de otros pueblos cercanos.

Por otra parte en la región también se encontraron yacimientos de petróleo y también en la década de los 1950 se inició la explotación petrolera en los municipios de Juárez, Ostucán, Pichuacalco y Reforma. “Para la década de 1970, la explotación del petróleo en manos del Estado consistía en la extracción de gas en 17 pozos; para 1984 se había instalado un complejo petroquímico – Cactus - en el municipio de Reforma como centro de acopio y transformación de gas”, (Ledesma, 2017).

Actualmente y a partir de la Reforma Energética impulsada por el gobierno de Enrique Peña Nieto, una nueva y severa amenaza se cierne sobre una parte del territorio zoque pues, “desde el 24 de agosto de 2016 se puso en marcha el proceso de licitación de 84 mil 500 hectáreas de tierras ejidales y privadas en 5 municipios, en el marco de la ronda 2.2 de la Secretaría de Energía”. (Ledesma, 2017). Desde luego una fuerte oposición a estos proyectos ha iniciado en los municipios

¹¹ Algunos de los objetos ofrecidos costaban \$300 pesos.

afectados, en junio de 2017 una marcha partió de Chicoasén a Tuxtla, para protestar por la falta de consulta a la población zoque para la instauración de estos proyectos.

Un punto álgido en la historia reciente del área zoque lo marca la erupción del Chichonal en 1982, entre marzo y abril de aquel año, el volcán haría erupción afectando gravemente la vida de varios municipios zoques, los municipios que mayores estragos sufrieron fueron Francisco León, Chapultenango, Ostuacán, Ixtacomitán y Pichucalco, donde la cabecera de Francisco León prácticamente desapareció, la ceniza incandescente arrasó con la flora y fauna del lugar al menos diez kilómetros a la redonda. Se calcula que a consecuencia de esto:

Alrededor de 3,500 familias zoques fueron reubicadas en terrenos adquiridos por el gobierno de Chiapas en los municipios de Rayón, Tecpatán, Ostuacán, Pichucalco, Cintalapa, Chiapa de Corzo, Juárez y Ocosingo. Actualmente, población de origen zoque desplazada habita también en varias regiones del noroeste, centro y Selva Lacandona en Chiapas; Las Choapas en Veracruz, Sierra norte de Oaxaca, Calakmul en Quintana Roo, sur de Tabasco, viven en algunas colonias en Guadalajara, Jalisco y en barrios de Boston en los Estados Unidos, (Alonso,2015:63).

El hecho no solo puso al descubierto varios factores que hasta el momento tal vez no fueran tan evidentes, por una parte develo los nexos de este pueblo con sus creencias en relación a los cerros y por ende a una ancestral cosmovisión mesoamericana que permeaba varias de las actividades sociales y rituales. Pero también revelo la poca eficiencia del gobierno chiapaneco en el tratamiento de este desastre, que entre otras cosas, prefirió desalojar al ganado en vez de la población

zoque. A la vez evidenció lo poco conocidos que eran los zoques en el contexto nacional y el estado de marginación en que vivían muchos de ellos. El acontecimiento ha sido documentado ampliamente entre otros por Baéz- Jorge, *et al.*,(1985), Laureano Reyes (2007) y Marina Alonso (2011b).

Consecuencia de este acontecimiento y del traslado a localidades fuera de su territorio histórico, las nuevas generaciones de zoques se han cuestionado los problemas que les toca enfrentar buscando integrar, de alguna manera, lo que para ellos es ser zoque, Marina Alonso llama a esta la “generación post-erupción¹²” (Alonso:2015). Varios de estos jóvenes son profesionistas con distintos perfiles en algunos casos también artistas , poetas, pintores, músicos, que a través de su arte, tratan de plasmar lo que les parece significativo e importante de su cultura y han encabezado los movimientos de protesta en contra de la extracción de hidrocarburos que mencionamos anteriormente se pretende llevar a cabo en la región zoque.

Otro rasgo importante en un nivel estatal es la movilización política indígena campesina como consecuencia de una desequilibrada distribución de tierras agrícolas y otros problemas que sufriría la población chiapaneca. Durante los años setenta y ochenta numerosas organizaciones indígenas reclamaron tierras, formaron agrupaciones que en conjunción con otra serie de procesos, fueron el antecedente del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en

¹² Estos fenómenos son sumamente interesantes, pues se trata de generaciones que ya no viven la vida que sus padres o abuelos vivieron, aun los que se quedan en sus lugares de origen y que se han visto permeados por la más diversa información y que sin embargo buscan identificarse o reencontrarse con sus raíces indígenas, procesos similares los he observado entre mixtecos emigrados a la ciudad de México y en California, Estados Unidos.

1994. Estas movilizaciones se dieron principalmente en las regiones de Los Altos, Las Cañadas y la Selva Lacandona, y el reclamo por la tierra fue el motor de la lucha.

El levantamiento zapatista no tuvo un gran impacto en la región zoque. No obstante si fue un antecedente importante para abrir la posibilidad de una competencia política mayor, en opinión de algunos de mis interlocutores una fuerte división comenzó en sus pueblos cuando el PRI (Partido Revolucionario Institucional) tuvo contendientes políticos. En un nivel estatal en el año 2000, Pablo Salazar Mendiguchia se eligió gobernador, el primero que no fue priista en setenta años, resultado de una alianza PAN; PRD; PT; PVEM; Convergencia, PSN, PCD y PAS.

Hoy en día las contiendas políticas en la región revisten gran importancia, estando en pugna o alianza los partidos de mayor peso nacional, PRI, PAN, PRD, MORENA. El partidismo político ha generado una importante división a nivel de los pueblos, pues ser de un partido ganador significa recibir algún beneficio o al contrario, simpatizar con el partido perdedor podría significar no recibir nada, por lo que el asunto del poder político ligado a las afiliaciones partidistas ha modificado sustancialmente las dinámicas de relación social. Algunos de mis interlocutores me han comentado que la filiación partidista a dividido verdaderamente a familias y amigos, que ni siquiera la diferencia de creencias entre adventistas y católicos trajo tanta división a los pueblos como las contiendas políticas.

A muy recientes fechas finales de 2016 y principios de 2017, un ambiente de tensión se ha vivido en lugares como Copainalá y Tecpatán, donde se incendiaron por distintos motivos los palacios municipales, en el primer caso la alcaldesa tuvo que

abandonar el pueblo pues su casa también resulto incendiada, cuando un grupo de personas le reclamó que no se encarcelara a una persona acusada de un asesinato y se le culpó de protegerlo. En caso de Tecpatán son más claros los problemas políticos, pues un grupo de pobladores se inconformaron por el incumplimiento de promesas de campaña (agua potable, seguridad, alumbrado recolección de basura) del actual presidente municipal, el cual pertenece al partido Verde Ecologista.

Otra manifestación de los cambios en el Estado de Chiapas y en la región zoque es observable en la llegada de sectas cristianas no católicas, éstas han estado presentes en algunos casos desde antes de 1950, no obstante han sido los últimos cuarenta años los de un cambio más drástico. “Mientras en 1970, 91% de los habitantes se definían como católicos, ya eran sólo 76% diez años más tarde, 67% en 1990 y 63.83% en 2000”. (Bastian, 2008).

En la región zoque llego especialmente el Adventismo del Séptimo Día, y actualmente, Tecpatán y Tapalapa son los municipios chiapanecos con mayor número de creyentes adventistas, Tecpatán con 40.37% y Tapalapa con el 41.15% (Castañeda, 2007). Esta corriente religiosa afecto distintas manifestaciones culturales de los pueblos de la región zoque, como describiremos en el siguiente apartado.

La música y la danza zoque, aspectos generales

Como hemos podido apreciar en el apartado anterior la región zoque es una región dinámica y cambiante donde distintos procesos económicos, políticos religiosos,

han impactado y reconfigurado la fisonomía cultural. En este contexto es que la práctica musical y dancística se lleva a cabo.

De manera general podemos decir que hace algunas décadas existieron más danzas que hoy día y que posiblemente hubiera habido un mayor número de conjuntos instrumentales en la región zoque. Si bien se han mencionado con mayor frecuencia en las etnografías las manifestaciones musicales que se daban en torno al culto a los santos, es importante mencionar que existían otras manifestaciones musicales no necesariamente ligadas a este contexto, como la música para tocar en las bodas.

Ahora bien en el caso de estas tesis son las danzas y música, que hacen los “costumbreros” o “tradicionalistas” las que son analizadas con mayor atención. La práctica de la música y la danza se llevaba a cabo en las fiestas en honor a los santos y se ejecutaba en distintos espacios, las ermitas y las iglesias eran por lo regular los lugares donde mayormente se tocaba y danzaba como parte de las celebraciones, aunque también se incluía la casa de los mayordomos, y las calles de los pueblos en recorridos rituales, y en ocasiones espacios fuera del pueblo pero que también eran lugares de culto como los cerros, los ríos donde se lavaban la ropa de los santos, entre otros.

El danzar y tocar música para los santos, tenía un sentido ritual más que estético o recreativo, pues a través de las celebraciones rituales, las fiestas patronales pues,

las personas agradecían a los santos “la ayuda que recibían en momentos difíciles”¹³ o bien colaboraban en ellas esperando que les fuera bien en la vida.

En este sentido la música y la danza nacían en el marco de lo que podríamos denominar el mundo sobrenatural. Con el término “sobrenatural” me refiero a la relación que las personas establecen con entidades como los muertos, las cruces, los santos, las vírgenes, los dueños de los cerros, entre otros, con quienes las personas generan vínculos de reciprocidad, en un modelo de funcionamiento del cosmos mesoamericano, “estos lazos son necesarios para asegurar la productividad y el éxito económico, la salud y el bienestar personal y familiar, así como la reproducción cultural”. (Good 2015c:100).

Marina Alonso, explica que el sentido del sonido musical y la danza para los zoques expresa y renueva la relación entre los hombres y la naturaleza; la música se encuentra en estrecha comunicación con las divinidades y los santos, con los ancestros, y en el caso de los zoques con los seres extrahumanos que moran en los lugares sagrados. (Alonso,2012:242). La danza es considerada como “alabanzas a los santos y a dios” (Alonso 2012: 245).

Don Luis Hernández me informó que: “es costumbre, tradición nuestra que tenemos de muchos años, que a cada imagen a cada santo, hacerles danzas con música zoque y música zoque y alabados zoques y las danzas y las danzas de muchos años de nuestros primeros abuelos”.

¹³ Así me lo comentó don Sarahí Juárez, instructor de música y danza, Copainalá, febrero de 2017.

Ahora bien estas expresiones si bien nacían en un contexto de relación con las divinidades generaban vínculos con otras esferas de la vida social y cultural de los zoques. Por lo que trataré de caracterizar la práctica de la música y la danza a partir de tres aspectos que Catharine Good considera importantes al conocer la lógica en que operan las sociedades indígenas; el mundo natural animado y vivo, el mundo humano social y el mundo sobrenatural, (Good,2015c:98). Good señala además que: estos tres “mundos”, distintos para nosotros como investigadores constituyen una realidad totalizadora, interdependiente y unificada para los pueblos mesoamericanos, además que la relación entre los mismos a partir de un aspecto permite entender expresiones de la cosmovisión de estos pueblos.

El mundo sobrenatural y el mundo social

Entre los zoques la música y la danza era una actividad que inicialmente estaba ligada a lo que hemos llamado “mundo sobrenatural” en al menos dos sentidos, pues se consideraba que el quehacer de músicos y danzantes era un “don” que dios les otorgaba y en el cual eran iniciados a través de los sueños, y por otra parte este “don”, a la vez constituía un objeto de reciprocidad con las divinidades (Alonso, 2012:244). Por lo que músicos y danzantes zoques entendían su labor como un compromiso dado por dios y un deber con las divinidades y con su pueblo.

Don Sarahí Juárez me comento a este respecto que a veces le preguntan:

“¿cuánto usted me va a cobrar para traer la gente? No, no, señorita yo no estoy para cobrar, porque venimos a un acto religioso, ahora cuando es algo gubernamental tal vez, porque es a la persona particular que le vamos a ir a bailar, pero cuando es algo religioso, cuando es en nombre del patrón, de un santo no se cobra”¹⁴

En diversas ocasiones don Luis Hernández me ha comentado que la flauta de carrizo fue el primer instrumento que existió, y que Dios Cristo lo dejó “y por eso mientras lo podamos y dios nos da ese don, no hay que rogarse, ya dios nos dio, mientras podamos lo hacemos”¹⁵. Igualmente en múltiples ocasiones he observado a don Luis diciendo a los jóvenes danzantes que lo acompañan que es importante danzar con devoción, pues la danza es para dios o para los santos.

Ahora bien este vínculo con el mundo sobrenatural tenía expresiones observables, pues vinculaba a músicos y danzantes con distintas áreas del saber tradicional. Como especialistas rituales les daba acceso a conocimientos que las personas identificaban con la “brujería” o con la medicina tradicional. Y por otra parte músicos y danzantes formaban parte de los cuerpos de organización social ligados al culto tradicional en las mayordomías.

En el primer caso, a decir de algunos de mis interlocutores, los músicos y danzantes eran considerados “gente especial”, como me lo informó don Guadalupe Zaraos en Tapalapa¹⁶, quien me dijo que no cualquier persona podía ser músico o danzante, pues las personas que lo eran “sabían cosas o sea brujería”, para don Guadalupe

¹⁴ Testimonio de Don Sarahí Juárez, Copainalá, febrero de 2017.

¹⁵ Don Luis Hernández, Copainalá, 2017

¹⁶ Don Guadalupe Zaraos, Tapalapa, enero de 2016.

esta es una de las razones por las que la tradición no continuó en su pueblo, pues no cualquier persona podía bailar o tocar. Igualmente el profesor Guadalupe Jiménez también de Tapalapa¹⁷, me comentó que músicos, bailarines y rezadores infundían respeto y cierto miedo, pues tenían fama de poder enfermar a la gente si de manera intencional o accidentalmente alguien maltrataba un instrumento musical o el atuendo de algún bailarín o si se burlaban de ellos.

Respecto a este punto Marina Alonso (2009:16), señala que:

En las localidades zoques, gran parte del conocimiento tradicional es considerado una cuestión de brujos. - otrora considerados curanderos y santos viejos. Es principalmente por esa razón que, en la actualidad, los jóvenes rechazan el saber tradicional. Durante las dos semanas previas a cualquier ceremonia local de importancia, por ejemplo, los músicos de Chapultenango realizan una serie de ritos: acuden a los cerros a rezar y a sacrificar gallinas, llevan a cabo ayunos, se abstienen de relaciones sexuales, etcétera. Para los músicos jóvenes, estos rituales son vistos como brujería y se les considera como actos sumamente temidos a tal punto que, a pesar de ser durante estos rituales cuando los músicos aprenden gran parte de los repertorios y los estilos musicales, algunos jóvenes optan por ausentarse de ellos y mejor aprender los sones de danza por medio de grabaciones caseras.

Existía pues este nexo entre el ser músico o bailarín y la posibilidad de ser un curandero, un hierbatero o que la gente los considerará “brujos”. A este respecto don Luis Hernández me comentó que algunos músicos y bailarines si eran

¹⁷ Profesor Guadalupe Jiménez, Tapalapa, enero de 2016.

curanderos pero no todos. En su caso él mismo algo sabe sobre las hierbas medicinales pues su papá si ejercía como curandero y músico.

Laureano Reyes (2011) ha documentado que: “Los ancianos “costumbreros” algunas veces manejan las artes de la medicina y la magia, y son vistos como los depositarios de las costumbres del grupo, especialmente en los ritos ceremoniales de fertilidad”. Y en relación a esto podemos decir que una de las funciones de los costumbreros ancianos al menos en Copainalá era “barrer”¹⁸ a las personas en algunas fiestas determinadas, como nos lo informa don Luis Hernández en el siguiente testimonio:

Y en cada fiesta no debían hacer falta los viejitos ancianos, si es fiestecita así chiquita como la de Trinidad o la de San Juan, ahí se están unos cinco o seis viejitos juramentados¹⁹, cuando está el patrón San Miguel ahí deben estar todos los viejitos juramentados, son doce, con el patrón San Miguel, también con San Vicente, todos tienen que estar, todos deben de estar, debe haber un primer maestro, un anciano, tenían la costumbre de barrer, de ramear, si se cansa empieza a barrer la gente, van a barrer a los que tienen promesa, o los que tienen promesa, llevan su veladora, dos docenas , tres docenas de cohetes, alguna cosa lo que prometieron, no sé de qué tanto, algunas veces llevan limosna, todo eso lo hacían antes los viejitos, cuando no había sacerdote ellos nos echaban la bendición, nos barren, nos echan la bendición le piden a la imagen, la flor de pimienta con que nos van a barrer tienen que pasar en la mano de la imagen y aquí, menos que le toquen la cara, aquí en el pecho ya con eso nos van a barrer, pidiendo gracia bendición

¹⁸ El término se refiere a pasar un ramo formado por ramas de pimienta con hojas y otras plantas y flores por el cuerpo de una persona, a este procedimiento en otros lugares se le llama “limpia”.

¹⁹ El término “juramentado”, se refiere a personas que han sido mayordomos y han jurado servir a dios y a los santos.

que estemos buenos, o están haciendo su promesa, que si tiene dolor de cabeza o no sé qué, con eso se curaba eso era antes, cuando no había pues sacerdote, así era antes en las iglesias.

Por otra parte músicos y danzantes, eran especialistas rituales que estaban estrechamente relacionadas a los sistemas de organización social en los pueblos zoques denominados mayordomías y formaban parte de ellas.

Marina Alonso (2008), plantea un esquema en el que se dividían los sistemas de cargos en las montañas zoques en tres grupos. Los especialistas rituales, que se componía por quienes habían ocupado todos los cargos a lo largo de su vida, en Ocotepéc les llaman “santos viejos”, algunas veces estas personas eran músicos o rezadores. El segundo grupo estaba formado por los ocupantes de los cargos. Y el tercer grupo era constituido por músicos y danzantes, también considerados especialistas rituales, en virtud de que estaban presentes en las celebraciones de manera vitalicia, (Alonso, 2012:243).

Distintas evidencias nos permite suponer que músicos y danzantes ejercían su actividad y al mismo tiempo formaban parte del sistema de cargos con una función específica, por ejemplo Don Miguel Díaz quien era curandero en Tapalapa, me comentó que cuando el sistema de cargos funcionaba en su pueblo él era alférez y además tocaba el tambor. Norman Thomas (1974), menciona que en el pueblo de San Bartolomé Rayón la danza de “Los Colorados”, estaba formada por personas que en el sistema de cargos habían sido procuradores y regidores y quienes

ejecutaban también tres batallas dentro del carnaval y las danzas de “La Malinche” y “El Gigante”.

En Copainalá, los cargos de músicos tenían también su propia jerarquía y era observable en los lugares que ocupaban los músicos en los rituales y en la manera en que se repartía la comida, como nos informa don Luis Hernández²⁰:

Es costumbre tradición que los antepasados nos dejaron, es costumbre tradición que es religioso, de los antepasados nuestros abuelos, que eso lo dejaron así, pero ahora hasta para que lo repartan lo que es el tamalito o lo que sea lo que reparten, ahora donde quiera lo agarran para repartir, antes no, aquí estaba el asiento, está la banca, aquí estamos todos nosotros, violinistas, guitarristas, y la cantadora aquí a un lado, a un lado del violinista, porque de acuerdo al violinista va la cantadora, la mera directora cantadora, a la hora de repartir refrigerios o lo que se vaya a repartir, entonces primero le tiene que dar a la cantadora, después de la cantadora ya le pasan al violinista, guitarrista, pasó el violinista, guitarrista, entonces ya lo pasan ya, ahí están los que responden el alabado, esos son los principales que están sentados ahí las viejitas, a ellos les van a dar primero, ya después nos van a dar a los que fuimos nada más a oír, a mirar los cantos. Ahorita donde quiera lo agarran ya no lo hacen los principales.

Actualmente en Copainalá, existe un vínculo entre lo que podrían ser una expresión similar a las mayordomía, (pues existe un grupo de personas organizadas las cuales

²⁰ Don Luis Hernández, Copainalá, diciembre de 2015.

son los tradicionalistas encargados de cuidar a los santos) y los maestros de música y danza, esto lo explico con mayor detalle en el siguiente capítulo.

El mundo natural

Retomo el concepto de “mundo natural” del planteamiento de Catharine Good sobre el funcionamiento del cosmos mesoamericano. Esta autora considera que en Mesoamérica sobresale una conceptualización particular del mundo natural como un ser vivo que mantiene íntimas relaciones de intercambio y dependencia mutua con el mundo social humano. Esta interdependencia se expresa en la intensa vida ritual que teje conexiones entre una infinidad de poderes “sobrenaturales”, “naturales” y humanos, (Good, 2015c:100).

A mi parecer esta vinculación la podemos observar en el caso zoque, en la relación existente entre los ciclos agrícolas con el calendario ritual donde por supuesto participaban músicos y danzantes y también es evidente en el uso de algunos elementos de los ecosistemas locales en la construcción de instrumentos musicales, a continuación trataré de explícalas.

Si bien las fiestas para los santos eran marcadas por el calendario litúrgico católico estaban relacionadas con los ciclos agrícolas como lo ha propuesto Marina Alonso (1997) quien informa que existía una relación entre las actividades agrícolas y las actividades rituales, siendo estas últimas el espacio donde músicos y danzantes se hacían presentes.

Para el caso de Ocoatepec, Marina Alonso (1997), plantea que en abril se realizaba la fiesta patronal y era el momento de sembrar, en mayo y junio se deshiebaba y eran las fiestas de la Santa Cruz, Corpus Christi y la fiesta de San Juan. En julio se celebraba la fiesta de Santiago y la Virgen de la Asunción, momento de hacer “la dobla” de los maíces para que no fueran afectados por las lluvias. En septiembre se celebraba la fiesta de la “Santa Cruz de la lluvia”. El festejo de la Virgen del Rosario coincidía con el cambio de mayordomía y era el momento de la cosecha durante el mes de octubre, durante noviembre se celebraba el día de muertos, en diciembre el nacimiento de dios, y en enero a San Sebastián, febrero y marzo eran las celebraciones del Carnaval y la Semana Santa, meses que coincidían con la limpia, roza y quema de los campos destinados a la siembra.

Desde luego el esquema planteado por Alonso describe la realidad que hace veinte años era vigente en Ocoatepec, en mi experiencia no he podido observar tal precisión en la correlación de los festejos en el caso de Copainalá, posiblemente porque en las últimas décadas ha habido una transformación importante de las actividades agrícolas y rituales en la región, aunque Carlos Hernández (2017) si reconstruye el antiguo calendario ritual en Copainalá, que hoy no es vigente.

Es muy posible que en toda la región existieran esquemas similares al que describe Alonso (1997), con sus adecuaciones de acuerdo a la altitud de los distintos municipios. Y me parece que el registro sobresaliente en las etnografías de la temporada de carnaval, previo a la cuaresma, como una de las épocas del año en que mayor actividad dancística y musical había en los pueblos zoques, (Thomas

(1974), Carpio (1992), Lisbona (1995), permiten suponer que era parte de un ciclo ritual anual.

Respecto al uso específico de la música y danza podemos decir que distintos recursos musicales y dancísticos se empleaban en los festejos a lo largo del año. En el caso de la música casi siempre eran conjuntos de flauta y tambores y otros de guitarra y violín, y en cada lugar se hacían distintas danzas, y aunque fueran las mismas no necesariamente se hacían en la misma fecha. Por ejemplo la *Yomo etzé* es una danza de mujeres que se asocia a las peticiones de lluvia, se danzaba durante *corpus christi* en Ocotepéc (Alonso, 2012), mientras que en Tapalapa se efectuaba el sábado de gloria, y Raúl Guerreño (1944) indica que se celebraba el dos de febrero en Tuxtla.

Como mencione anteriormente la construcción de instrumentos musicales y los materiales que se usaban en algunas danzas, es otra manera en que se relaciona a la música y a la danza con lo que denominamos mundo natural. Podría afirmar que existían al menos dos conjuntos instrumentales ligados a las prácticas dancísticas, por una parte los conjuntos formados por los pitos o flautas de carrizo (de tres y siete obturaciones) y tambores (de doble parche) con los que se acompañaban diversas danzas, este conjunto es tal vez el que más ha llamado la atención y es mencionado con mayor frecuencia es en las etnografías. Por otra parte el conjunto formado por guitarra y violín también acompaña danzas.

En la construcción de pitos y tambores es donde se encuentra un mayor uso de los ecosistemas regionales, pues estos instrumentos eran y son de manufactura local. Otro aspecto importante en el caso de los instrumentos es que tienen también un

sentido simbólico muy interesante pues son considerados seres animados, a continuación trataré de explicar todo esto.

Este conjunto instrumental se compone de tres o cuatro tambores²¹ (*ocnotecuycoa* es el nombre en zoque para tambor), que producen el soporte rítmico sobre el cual se ejecutan las melodías de una flauta de carrizo, (*capezuscu* es el nombre en zoque para flauta), de tres o siete obturaciones. Si bien son de uso común en toda la región zoque y con sus vecinos mayas, los conjuntos de pito y tambores tienen sus particularidades, a decir de algunos intérpretes, existe diferencia en la manera de tocar estos instrumentos, en alguna ocasión me comentaron que los zoques de Tuxtla tocan más fuerte los tambores, “le dan con unas baquetotas, hasta rompieron un tambor que les prestamos”²².

Los tambores son de doble parche (bimembranófonos), es decir que la caja de resonancia, en este caso un cilindro de madera, está cerrada por los extremos con membranas de piel de algún animal, mismas que son ajustadas con un “aro” y con tensores de lazo que permiten apretarlas para lograr el sonido deseado. En el parche que no se percute se atraviesa un lazo, al cual técnicamente se le denomina “bordo”, y tiene la función de producir vibraciones cada vez que el tambor es percutido.

Los tambores se tocan por lo regular colgándolos sobre el hombro contrario a la mano que la persona emplea con mayor frecuencia, es decir si alguien es diestro el

²¹ Marina Alonso (2012:243), describe este conjunto con menos integrantes, uno o dos tocadores de tambor, lo cual es muy factible aunque en mi experiencia el número mínimo que he observado son tres tamboreros.

²² Comentario de un joven acompañante de don Luis Hernández en Copainalá

tambor se cuelga del lado izquierdo (y al contrario si alguien es zurdo, el tambor se cuelga en el lado derecho) y se percuten con baquetas de madera.

Las flautas son de carrizo y son de dos tipos, unas tienen seis obturaciones al frente y una posterior y otras tienen dos obturaciones al frente y una en la parte posterior, las de siete obturaciones suelen ser ligeramente más grandes que las de tres obturaciones, en promedio miden unos 28 cm, mientras que las de tres obturaciones miden unos 25 cm. Ambas tienen un aeroducto formando por cera de abeja melipona, (al menos las de Copainalá, en otros lugares el aeroducto se hace con madera). Las flautas de tres obturaciones se tocan con una sola mano, de acuerdo a la habilidad del músico puede o no sostenerla con la misma o con la otra mano. Las de seis obturaciones se tocan con ambas manos.

La elaboración de estos instrumentos está directamente ligado a los ciclos lunares, pues a decir de algunos constructores de instrumentos las plantas y los árboles, reciben la influencia lunar, la planta que le dicen “bejuco de peineta” y que se usa para hacer los aros de los tambores y el cedro con el que se hacen los cuerpos de los tambores se debe cortar en la luna tierna, en ambos casos la consecuencia de no cortarlos en el momento adecuado repercute en que la madera o el bejuco se “piquen”, el beneficio de cortarlo en el momento adecuado es que adquieren la dureza necesaria.

Marina Alonso explica en la región zoque que hace algunas décadas se hacían los parches de los tambores con “el cuero del vientre de un venado hembra (o jabalí) que recién había parido; el animal debía ser cazado durante la luna llena” (Alonso, 2011a:27). Actualmente son muy difíciles de conseguir esas pieles y han

comenzado a usarse pieles de borrego y otras que se compran en las tiendas de música y que comúnmente se emplean en los tambores que usan las “bandas de guerra” de las primarias. No obstante los músicos me han comentado su predilección por usar las pieles tradicionales antes mencionadas.

La técnica tradicional y más antigua para la elaboración de tambores implicaba buscar troncos que se estuvieran pudriendo del centro o bien que les hubiera caído un rayo, una vez localizados procedían a cortarlos y después vaciarlos, aunque no era muy fácil encontrar este tipo de troncos.

En Copainalá actualmente la mayoría de estos tambores se hacen de duela, es decir de tiras de madera que se embonan y se pegan (localmente les dicen reglitas), don Cirilo Meza²³ innovo esta técnica de elaboración de tambores, me comentó que intentó hacer los tambores de maderas suaves como la “majagua”, pero que los mejor resultados los logró al hacerlos con duela de cedro. Y que ha podido vender muchos de estos tambores en Coapilla, Tecpatán, Ocoatepec y Francisco León entre otros lugares.

²³ Cirilo Meza, entrevista en Copainalá, febrero de 2017.



Cajas de tambores “vaciados” y de “reglitas”. Copainalá, junio de 2010. Fotografía Víctor Acevedo Martínez.

Por otra parte en Copainalá las flautas se hacen de carrizo, el cual se consigue la mayoría de las veces en las orillas de a los ríos, Don Luis Hernández es un hábil constructor de estos instrumentos y es común que observe²⁴ constantemente los lugares donde puede encontrar este material, que algunas veces llega a escasear.

En el caso del carrizo para hacer flautas es deseable que tenga un tipo de consistencia que permita trabajarlo adecuadamente, esto se logra cortando el carrizo en la luna tierna, la consecuencia de no hacerlo en ese momento es que se

²⁴ En algunas ocasiones he podido acompañar a don Luis a tocar a municipios cercanos a Copainalá, y lo he observado que mientras vamos en la carretera comenta sobre los lugares donde hay carrizo y si ya tomó carrizo de ese lugar o de la posibilidad de hacerlo.

“pica”. Aunque en este caso existe la posibilidad de remediar el hecho de no cortar el carrizo en el momento adecuado, pues se puede dejar “secando” entre veinte días y un mes, para que sirva para la fabricación de los instrumentos.

Las obturaciones se realizan con un alambre caliente o con una navaja, la distancia entre las obturaciones es lo que permite que cada una de estas tenga el tono deseado. Como ya lo he mencionado el areoducto del instrumento se hace de cera de colmena o de abeja nativa, esta cera es lo suficientemente dura para que una vez puesta no se mueva, pero también lo suficientemente maleable para poder moverla en caso de ser necesario para obtener un mejor sonido

Ha recientes fechas don Luis ha innovado en la construcción de las flautas al hacerlas de un tubo llamado PVC²⁵, que por el grosor y consistencia produce un sonido cercano al carrizo.

²⁵ Este caso no es el único que conozco, en otras latitudes los constructores han comenzado a experimentar con otros materiales como tubos de cobre, el PVC es de uso frecuente, algunas veces porque el carrizo se deteriora con cierta facilidad y en otras ocasiones porque llega a escasear de manera considerable.



Flautas de tres y siete obturaciones, Copianalá, junio de 2010.
Fotografía Víctor Acevedo Martínez

Como mencione anteriormente, otro aspecto importante es que los instrumentos son vistos como seres animados y con voluntad propia, “su uso está estrictamente pautado debido a su origen divino, y por lo tanto deben ser tratados con respeto” (Alonso, 2012: 247).

Algunas veces, señala Alonso se puede considerar que los instrumentos se enfadan y ya no se dejan tocar, cuando el intérprete no tiene la suficiente habilidad para hacerlos sonar adecuadamente. En mi experiencia he observado que don Luis Hernández suele decir que los tambores “duermen” cuando no se tocan, al preguntarle sobre esta expresión me comentó, que los tambores cuando no se tocan están durmiendo y cuando se tocan “echan toda su energía”.

En el caso de los atuendos para las danzas, podríamos encontrar un nexo con el mundo natural pues antiguamente cuando las personas iban de cacería se empleaban materiales como “el carapacho y las patas del armadillo, la piel de conejo y del tejón, se utilizaban para la confección de las máscaras y también para los vestuarios, (Alonso, 2011b:55). También las máscaras eran hechas de madera, don Guadalupe Saraoz, me comento que en Tapalapa, grandes más caras de madera se usaban en la danza del Gigante. Actualmente la mayoría de los materiales son sintéticos, papel, tela, plástico entre otros. En el caso de las máscaras se recurre al yeso con resistol, aunque en el caso de los soportes para penachos se usa el ya mencionado bejuco de peineta y otros bejucos y a recientes fechas se ha comenzado a retomar el trabajo de tallado de madera para hacer mascararas para las danzas.

Con las descripciones anteriores quise mostrar que la práctica de la música y la danza estaba relacionada con distintas esferas de la cultura zoque, con la vida ritual que se enlazaba con los ciclos agrícolas y con la organización social de los pueblos pues muchas veces también los músicos eran mayordomos y especialistas rituales que manejaban conocimientos respecto a la medicina tradicional. También es importante destacar que los instrumentos ponían en juego conocimientos respecto a los ecosistemas locales y su aprovechamiento, pues era necesario esperar un momento preciso dentro de los ciclos naturales para cortar la madera, el bejuco, el carrizo o bien obtener las pieles para los parches de los tambores.

En los siguientes apartados explico el uso de algunos recursos sonoros y de algunas dotaciones instrumentales, así mismo describo algunas de las consecuencias que

para la práctica musical y dancística zoque trajo el arribo de las sectas protestantes y la respuesta de la iglesia católica a este acontecimiento.

Otras dotaciones instrumentales

Es importante decir que si bien los conjuntos instrumentales que mencionamos acompañaban danzas, estos no agotan los recursos musicales que han estado presentes en muchos de los pueblos zoques, y que podríamos situar en ámbitos tradicionales, por lo que a continuación menciono algunos de ellos.

Durante la cuaresma en Copainalá se usan en conjunto guitarra, violín, matraca, tambor, que es muy similar al descrito anteriormente, aunque algunas veces le denominan “tambor verde” y un aerófono de carrizo al que denominan “clarín”, que es muy similar a una flauta de carrizo como las descritas, solo que de tamaño mayor y más grave, con estos instrumentos se acompañan cantos. Algo muy interesante de este ensamble es que reúne elementos de los otros dos conjuntos instrumentales que por separado acompañan danzas, pero a diferencia de estos la música que se produce no es de fiesta sino “música dolorosa”. La música que produce este ensamble se emplea durante los rituales de la cuaresma, como el Viernes de Dolores cuando se realiza una representación de la crucifixión de Jesús.

La matraca por sí misma es un objeto sonoro presente además del conjunto instrumental antes mencionado en otras ocasiones, el *weya weyá* lleva una matraca

durante su recorrido por Copainalá y me han informado que anteriormente la Semana Santa se anunciaba con el sonido de unas grandes matracas²⁶.

En la iglesia de San Vicente y en “la ruina”²⁷ había dos matracas grandes y dos chiquitas, de ahí contestaban en Trinidad para que se vayan a rezar, las tocaban en Semana Santa, a modo de campana desde el miércoles santo ya no tocan campanas, todo termino en al año de 1953, los mismos sacerdotes lo evitaron. La matraca grande que la tocan arriba en las iglesias, la matraca grande, la matraca sagrada le decían los viejitos

En Tapalapa actualmente todavía se toca una matraca en el viacrucis que se realiza durante la Semana Santa.

Por otra parte los rezadores usan un interesante recurso que se le ha denominado “recitación entonacional” (Alonso 2008:283), estos son rezos u oraciones con una rítmica muy particular que da la impresión de ser un canto. En el caso de Copainalá don Cirilo Meza quien sabe hacer este tipo de oraciones²⁸ me informó que eran un tipo de diálogo que se daba al entregar un cargo.

²⁶ A decir del organólogo Guillermo Contreras, las matracas fueron introducidas en México durante el periodo Virreinal como un “instrumentos con las mismas funciones de las campanas, es decir, avisar de eventos y partes del rito católico; de hecho estuvieron concebidas para sustituir las campanas en celebraciones específicas”, (Contreras, 1988:90)

²⁷ La “ruina” es la iglesia más grande y antigua en Copainalá, son las ruinas de un ex convento Dominicano, de ahí la manera en que le llaman los pobladores.

²⁸ En otras tradiciones indígenas se encuentran recursos vocales similares, como entre los mayas de Yucatán o los atzincas del Estado de México, en el primer caso se les denomina *payachi´ob* y en el segundo *tlatol*

Laureano Reyes informa de invocaciones a deidades zoques por medio de oraciones, y aunque no describe las características sonoras de estas, si indica que se desempeñaban en distintos ámbitos:

Privados generalmente en las casas, las montañas, las cuevas y otros sitios considerados “sagrados” o que tienen “encanto”. La celebración pública religiosa se lleva a cabo principalmente en la iglesia, las ermitas y los panteones. Y la pública social, como ya se mencionó, a través de eventos culturales, generalmente de carácter oficial. (Reyes, 2011:87)

Además de las dotaciones instrumentales mencionadas, algunas danzas se acompañan actualmente por banda de viento, como es el caso de los “potis”, aunque la banda de viento también ha ocupado un lugar importante recientemente acompañando procesiones y otros momentos de las fiestas a los santos. A decir de don Luis Hernández las bandas de viento han existido en Copainalá al menos desde 1945.

Cuando empecé a mirar la banda de música estaba yo como de 15 años, como en el año de 1945, vino a salir un señor aquí en Copainalá, don Isaías Hernández de la banda de música, estuvo andando con unos músicos que se llaman Abraham Córdoba y don Filebardo Córdoba y Alberto Reyes, don Aureliano, tenía el apodo de “chapingo”, después se desintegraron y entraron otros nuevos, pero se llamaba Isaías Hernández el mero maestro de la banda y era maestro de marimba también. Después que murió él vino a quedar uno que se llama Carlos Gómez.

Otro ejemplo es el uso de la marimba, instrumento de origen africano que ha sido ampliamente usado en Centroamérica y México y que fue muy importante hace algunas décadas en la región zoque, pues era el instrumento que por excelencia se usaba para acompañar los bailes en las bodas, en lugares que hasta hace unas décadas eran de difícil acceso como Tapalapa, me informaron que era de gran prestigio contar con la música de este instrumento durante las bodas. Además de esto en Copainalá también existió una danza denominada “el bailarín” la cual era acompañada por marimba y en este mismo lugar existen y han existido importantes conjuntos de marimba.

Félix Rodríguez (2008) informa sobre el uso de un conjunto de cuerdas integrado por un cordófono denominado “jarana zoque” y un bajo y se utilizaba para acompañar algunas danzas y alabados en Tuxtla. Al parecer este conjunto está en desuso hoy en día.

La música y la danza en constante transformación

Ahora bien es importante destacar que ha habido una serie de transformaciones respecto a la práctica musical y dancística zoque, podríamos distinguir dos momentos, un primer momento en que estas manifestaciones estaban imbricadas con los procesos de la organización social de los pueblos a través de las mayordomías, las ermitas, y músicos y danzantes constituían grupos con roles y estatus determinados por su práctica, como lo describimos anteriormente.

Y un segundo momento en que es muy claro que ha sucedido algo con las danzas y la música, varios de los autores que hacen mención de estos procesos explican que las danzas se han extinguido o que es clara una confrontación con las iniciativas católicas y los grupos adventistas que han arribado a la región. Es importante destacar que si bien no es un proceso idéntico en todos los casos, si existen elementos comunes.

Es decir podemos plantear que hubo factores externos que incidieron de manera determinante en un momento dado y que tienen que ver con las corrientes religiosas del Adventismo del Séptimo Día y con el Catolicismo ya sea en relación a los grupos de Acción Católica o de los sacerdotes, (esto lo explicaremos más adelante). Y que en cada caso las consecuencias fueron distintas, por ejemplo en Tapalapa la extinción total de la música y la danza, a diferencia de Ocoatepec que mantuvo con cierta fuerza la presencia de la música y la danza o de Copainala dónde fueron rehabilitadas.

Es muy posible que desde los años 1940 ya hubiera transformaciones perceptibles en la música y la danza zoque. Donald B. Cordry y su esposa Dorothy M. Cordry publicaron en 1941 un libro titulado “Tejidos de los indios zoques de Chiapas, México”. En este texto los Cordry realizan una etnografía sobre los zoques de Tuxtla y Copainalá, documentan diversos aspectos sobre la vida de estos lugares, la historia regional, las rutas de comercio, el gobierno, y dedicaron un apartado a describir “Las fiestas y danzas”, en este apartado mencionan varias danzas que son acompañadas por el conjunto instrumental de flauta y tambores.

Mencionan que la danza de San Roque fue prohibida en Tuxtla y que ellos pagaron a los danzantes para que realizaran su representación y ellos pudieran observarla, esta danza se acompañaba con música hecha por la instrumentación de tambores y flauta de carrizo. También realizan un listado en donde describen siete festividades en que se interpretaban igual número de danzas y el tipo de música con que se acompañaban, para el caso de Tuxtla, mencionan que algunas ya no existen para el momento de la descripción.

Describen ocho danzas que dicen se interpretan con mayor regularidad en Copainalá estas son: danza del Pinol, danza de las Mujeres, danza del Talón, danza de Susana, danza del Gigante, danza de San Lorenzo, y danza de San Miguel.

Tres décadas después en 1974 se publicó el libro titulado “Envidia brujería y organización ceremonial, Un pueblo zoque” de Norman D. Thomas, quien realiza un estudio en el pueblo zoque de San Bartolomé Rayón, su estancia de campo la realizó entre 1964 y 1965 en este texto Thomas intenta explicar la utilidad del sistema de cargos, a partir de elementos que no son parte de su función clásica, en este caso la manera en que los grupos ceremoniales cumplen la función de reducir la tensión entre bandos opuestos que compiten por recursos limitados. Por lo que hace una detallada etnografía de la organización social y destaca el funcionamiento de los sistemas de cargos, de los que los danzantes formaban parte.

Thomas menciona al carnaval como el momento en que más danzas se hacen presentes, como los *chunti* “un grupo bufo que se ennegrecía el rostro con carbón y que cantaba una serie establecida de canciones obscenas” (Thomas, 1974:121). Además nos informa de la existencia de las danzas del “Caballito” y la de “San

Miguel” y “Los Pastorcitos” ejecutada en navidad. Sobre los músicos sólo menciona que estos tocaban en momentos específicos del ritual como cuando se lavaba la ropa de los santos en el río y en las casas de los mayordomos o encargados de los festejos, así como en las casas donde hay imágenes del santo festejado.

Señala que la mayoría de las danzas fueron suprimidas “en los últimos diez años debido a la oposición sacerdotal y a la muerte de los maestros de danza” (Thomas, 1974:120).

En 1997 Marina Alonso presentó una tesis titulada “El Don de la música, la práctica musical en el sistema religioso de los zoques. El caso de los costumbristas de Ocoatepec Chiapas”. Es una etnografía cuyo tema central es la música zoque y en la cual la autora revisa los distintos procesos sociales que permiten la existencia de esta expresión, poniendo atención entre otras cosas al papel de los músicos en su sociedad.

Profundiza el conflicto que se dio entre los grupos de Acción Católica y los Costumbreros de Ocoatepec, describiendo la manera en que se comenzaron a dar las prohibiciones del culto tradicional en los años 1940 y 1960. La manera en que las instituciones gubernamentales a través de festivales y encuentros influyeron y permitieron la continuidad de la música.

En los tres casos que mencionamos anteriormente, Cordry (1940), Thomas(1974) y Alonso (1997), el común denominador es la injerencia de los sacerdotes católicos en las actividades de músicos y danzantes y en el culto de los “costumbreros”²⁹ en

²⁹ Baez –Jorge, *et. al.* (1985:57), hace referencia a que el culto de los “costumbreros” fue prohibido en Ocoatepec por el padre Enrique Alfaro de Copainalá.

general, me parece que en parte, esta postura de la Iglesia Católica, se debió al arribo a la región de grupos religiosos no católicos, como lo explico a continuación.

En la región zoque “la labor proselitista del adventismo inició en la década de 1930 en la Región Pichucalco; una década después se afianzó en los municipios del sur de Tabasco y en las décadas de 1960 y 1970, a través de los lingüistas del SLI³⁰ y de otros misioneros se produjo su expansión en los municipios zoques”. (Alonso 2011b: 109). Baez –Jorge,(1985:31) menciona que:

A mediados de los años treinta las prédicas protestantes empezaron a expandirse en el área; al parecer empezaron en Copainalá y Tecpatán. Más tarde, las conversiones habrían de multiplicarse con la llegada en 1940, de los misioneros del Instituto lingüístico de Verano y la Sociedad Bíblica Internacional.

En el caso zoque pienso que la presencia de las sectas protestantes significó una fuerte presión para “la Costumbre”, pues el planteamiento de este tipo de religiones rompe de manera general con los sistemas rituales indígenas, al evocar la creencia en un solo aspecto divino y sobre todo al no considerar sagradas a las figuras de los santos, la razón de ser de la práctica ritual de la costumbre. Para muchas personas el cambio de adscripción religiosa significó también la posibilidad de negarse a participar en los cargos religiosos que implicaban un considerable gasto

³⁰ Instituto Lingüístico de Verano, por sus siglas en inglés Summer Language Institute.

económico (Alonso, 2011b:109), fracturando también parte de las formas tradicionales de organización social.

Este aumento en la filiación religiosa no católica, trajo consigo también una respuesta por parte de la iglesia católica, que se manifestó en la creación de “La Acción Católica”, que son grupos de personas que se organizan para apoyar el proselitismo y el cumplimiento de la liturgia católica. Acción católica nace en 1920 como un movimiento de recristianización que se dio en después de la Guerra Cristera (Rivera,1998) y que en parte ha constituido la respuesta de la iglesia católica a la llegada de las sectas no cristianas, como nos informa Jan de Vos (2010:236):

El detonante fue el movimiento de renovación interna que la jerarquía católica empezó a introducir entre sus feligreses y que era conocido, en todo el mundo como Acción Católica. Coincidió en Chiapas, igual que en Guatemala, con la necesidad de hacer frente a la repentina expansión de varias iglesias protestantes entre la población indígena que hasta entonces había sido dejada por ellas.

Los grupos de Acción Católica en algunos casos han representado una confrontación con los grupos de “costumbreros” pues no en todos los casos esta corriente religiosa ha aprobado la manera en que los tradicionalistas entienden el catolicismo. Marina Alonso (2011b:105) documentó la confrontación entre los costumbreros de Ocoatepec y los grupos de Acción Católica, que se dio desde finales de los años cuarenta. El conflicto en Ocoatepec implicó que los tradicionalistas

perdieran objetos de culto que estaban bajo su custodia, como: “el cofre de reliquias de los santos, ofrendas (veladoras, sahumadores, carpetas bordadas, entre otros) e imágenes de santos” (Alonso, 2011b:107), el traslado de su lugar de culto, e incluso se impidió la recepción de las personas que participaban en el intercambio de santos, procedentes de Chapultenango y Francisco León. (Alonso, 2011b)

En otros casos sin embargo se ha dado una relación menos abrupta, pues por su cercanía al culto católico, algunos costumbreros han participado también en los grupos de Acción Católica, así me lo informó don Luis Hernández de Copainalá y el profesor Eduardo Morales de Tapalapa.

Por otra parte los sacerdotes han jugado un papel fundamental en beneficio o detrimento de la música y danza tradicional zoque, en algunos lugares como Tapalapa es claro que la vida ritual se transformó cuando se hizo más frecuente la presencia de los sacerdotes, cuando “llegó la parroquia” como dicen mis interlocutores, pues se impuso una práctica religiosa más apegada a la ortodoxia católica³¹.

Ya tiene como sus 50 años que se cambió lo de los cargos, se murieron los que se encargaban, se empezaron a morir los que se encargaban, así es como se fue perdiendo y más cuando empezó a ser más visitada la iglesia, de otro municipio venían, es cuando se prohibieron todas las costumbres. Anteriormente aquí no era parroquia, era visitado nada más, por ejemplo venían de la parroquia de Copainalá y venía el sacerdote de allá a visitar nada más y se regresa, pero después de largo tiempo se convirtió en parroquia, y

³¹ Alonso (2011b), documentó algo similar en Ocoatepec..

así se dio, porque fue medio prohibido eso de estar manoseando a las imágenes³².

Igualmente en Tapalapa me informaron de un sacerdote que prohibió la participación de músicos y danzantes en las celebraciones a los santos, pues consideraba que estos siempre estaban borrachos. Mientras que otro sacerdote no sólo permitió que músicos y danzantes realizaran su actividad en la iglesia, sino que además, pedía que las mujeres fueran vestidas con su ropa tradicional a la misa de los domingos.

En Copainalá al menos en la experiencia de mis principales interlocutores, no hubo una prohibición por parte de los sacerdotes católicos en relación a la música y la danza, aunque si me han expresado que varias tradiciones se dejaron de hacer pues a algunos sacerdotes no les gustaba que practicaran los rituales, por ejemplo se prohibió un ritual que se llevaba a cabo en la cuaresma y donde las mujeres próximas a casarse prendían una vela y esta determinaba la suerte de su futuro matrimonio. Al igual que tocar unas grandes matracas también durante la cuaresma.

Actualmente los sacerdotes permiten, pero ven con cierto recelo un ritual³³ que los tradicionalistas realizan durante varios de los viernes de cuaresma, consistente en realizar un “barrimiento” a los asistentes a la iglesia de la Santísima Trinidad, y entregar un ramo de pimienta y otras flores, al cual denominan “relique”, el cual entre otras cosas se quema y su humo dicen tiene propiedades curativas.

³² Don Guadalupe Zaraos, enero de 2015, Tapalapa. En varios pueblos de la región llaman “imágenes” a los santos, aunque estos sean representaciones de bulto se les dice “imágenes”.

³³ Muy similar a lo descrito en la paginas 64 y65 de este manuscrito .



En este capítulo realice un contexto general de algunos aspectos de la situación que han vivido los pueblos zoques, la intención era hacer un recuento que nos permita comprender mejor el caso particular de Copainalá, era importante destacar que la región zoque no es homogénea, que hay diferencias en los ecosistemas que la conforman y que han vivido procesos similares pero en cada municipio han tenido efectos distintos. Igualmente el capítulo me permitió brindar un panorama general sobre la música y las danzas, y explicar con qué aspectos sociales y culturales está relacionada. En el siguiente capítulo reviso el caso específico de Copainalá.

CAPITULO 3.

El caso de Copainalá

En este capítulo describo lo que ha ocurrido en Copainalá en relación a la práctica de la música y la danza. Inició dando algunos datos generales sobre este pueblo, y describiendo como es el centro de este lugar, con la intención de resaltar que se trata de un poblado con importancia a nivel regional.

Como lo indique en el capítulo anterior la continuidad o interrupción de la práctica dancística y musical se debió a distintos factores, en este caso me parece que son dos los más importantes, por una parte el trabajo que las instituciones culturales realizaron a través de la casa de la cultura y la labor de los costumbreros de Copainalá que tuvieron la oportunidad de continuar con el culto tradicional a los santos. Por lo que describo el papel que jugó en este proceso cada uno de ambos componentes.

Una vez explicado el papel que jugaron los tradicionalistas y las instituciones culturales, describo esquemáticamente como se estructura la música que los costumbreros tocan y refiero de manera general como son las danzas que conforman el acervo Copainalteco.

Copainalá descripción general

La palabra Copainalá es de origen nahuatl y se ha traducido como “el lugar donde corrieron las serpientes”. Don Luis Hernández me comentó que ese nombre hace referencia a un relato, que cuenta el origen de un río:

una gran serpiente, de dos o tres cabezas bajó, la serpiente, viene y choca con el cerro de Zacalapa y rompió el cerro y de ahí salió mucha agua y como

bajo bastante agua, en esa agua bajo la serpiente con esa agua y el barranco vino lleno que es esa culebra y vino a desembocar al rio de Grijalva³⁴.

Ubicado en el noroeste del estado de Chiapas este municipio colinda al norte con Tecpatán, Francisco León y Coapilla, el este con Coapilla y Chicoasén, al sur con Chiacuasén, San Fernando y Berriozábal y al oeste con Tecpatán y Berriozabal. Y tiene una población total de 21, 050 personas, según el CENSO del INEGI de 2010. De ese total no toda la gente vive en la cabecera municipal un buen porcentaje habita las riberas y otras localidades que componen el municipio.



Este mapa permite ubicar a Copainalá en relación a dos ciudades importantes del estado de Chiapas. 1) Copainalá, 2). Tuxtla Gutiérrez, 3) San Cristóbal de Las Casas. Elaboración Propia.

³⁴ Don Luis Hernández Copainalá, mayo de 2017.

Las riberas son: Ángel Albino Corzo (Guadalupe), Benito Juárez, Miguel Hidalgo (Zacalapa), Ignacio Zaragoza, Agustín de Iturbide, La Nueva, Campeche, Julián Grajales (San Antonio) y El Rosario. En algunas de estas riberas viven danzantes que llegan a la cabecera municipal cuando son requeridos, por ejemplo en la danza del *weya weyá*, el personaje principal de la danza había sido de la ribera de Zacalapa. De la ribera Benito Juárez llegan a Copainalá para la danza de *Mocteczu*. Es posible que el lugar donde se asentó el pueblo de Copainalá hubiera estado poblado desde tiempos prehispánicos, pues con cierta frecuencia se encuentran tepalcates y otros restos arqueológicos. Aunque también es muy posible que como parte del proceso que siguió a la invasión hispana Copainalá haya sido un asentamiento fundado reuniendo a pueblos dispersos como lo indica Juan Pedro Viqueira, quien menciona además que en documentos tempranos del periodo colonial Copainalá no aparece mencionado. Lo que es seguro, es que Copainalá formó parte de los primeros cinco pueblos de indios de la región, junto con Osumacinta, Chicoasén, Tecpatán y Quechula. (Viqueira, 2003:400)

El pueblo actual se encuentra en la cañada que forman dos cerros, en lo que sería la parte más plana se encuentra el centro del pueblo, los restos de un gran convento que actualmente componen la iglesia dedicada a San Miguel y San Vicente Ferrer, son el testimonio de la presencia de los Dominicos que se asentaron en ese lugar durante el periodo colonial. Enfrente de “la ruina” como le dicen los copainaltecos a esa iglesia, hay un gran foro, con una estructura de cemento y un techo de fibra de vidrio o algún material similar, en este lugar se llevan a cabo eventos culturales del ayuntamiento o de la casa de la cultura, el foro lleva por nombre “Profesor. Luciano

Vázquez”, quien ha sido uno de los promotores más importantes de la música y la danza zoque de aquel pueblo. A unos pasos hacia el suroeste se encuentra la casa de la cultura y enfrente de ésta el museo comunitario.

En el centro de Copainalá también se encuentra el palacio municipal, ahora luce con huellas de un incendio que en diciembre de 2016 consumió parte del inmueble y que se debió a la inconformidad de algunos pobladores con la alcaldesa municipal. Enfrente del palacio municipal está el parque central, ahí hay un kiosco y es muy común observar que las personas de Copainalá se reúnen a platicar o pasar el rato en ese lugar, un poco más al norte se encuentra el mercado, donde se venden principalmente productos comestibles, frutas, verduras, carne, enfrente del mercado hay distintos negocios y en ocasiones llegan personas de las riberas a vender algunos productos que cosechan en sus huertas.

Es evidente que Copainalá es un centro comercial importante, hay productos y servicios que no se encuentran en otros poblados cercanos, como mueblerías, tiendas de ropa, bancos (de los cuales hay al menos dos en este lugar), estaciones de radio, entre otros.

También en Copainalá existen gran cantidad de comercios, que venden implementos para el campo como: fertilizantes, plaguicidas y herramientas para el trabajo agrícola. Además hay varias veterinarias ambos tipos de comercios dejan ver que en este lugar todavía hay personas que se dedican a la agricultura y a la ganadería. Ambas actividades son todavía importantes, aunque en el caso de la agricultura se ha diversificado de manera importante. El total del territorio es de 342.84 kilómetros cuadrados y de este el 70% son montañas, lugares idóneos para

producir café y pimienta, ambos productos que se han comercializado de manera importante. Actualmente existe una cooperativa de nombre Jotiquetz, que está trabajando en la producción orgánica de café y pimienta, con la marca de café biozoque.

La ganadería no es menos importante, la mayoría de las veces se trata de pequeños ganaderos. En el CENSO agrícola y ganadero de 2007, se contabilizaron 15 615 cabezas de ganado en Copainalá, casi el 10% del total del estado. Existen en Copainalá al menos dos asociaciones ganaderas.

También el número de escuelas y su diversidad permiten inferir la importancia de este municipio a nivel regional, pues existen escuelas de todos los niveles, tanto privadas como públicas, pre escolar, primarias, secundarias, preparatorias, una escuela de educación especial, un plantel de nivel superior, como la Escuela de Estudios Agropecuarios Mezcalapa de la UNACH (Universidad Autónoma de Chiapas), entre otras.

Por otra parte la mayoría de las casas son de tabique con techo de colado, aunque es posible ver algunas que todavía conservan el techo de teja y más raras aún son las que tienen paredes de adobe. La gran mayoría cuenta con luz eléctrica y sistema de drenaje. Las calles del pueblo tienen pavimento de cemento.

El pueblo se divide en barrios, y cada uno cuenta con una pequeña iglesia católica, Santa Ana, Concepción, San Juan Evangelista, La Santísima Trinidad y San Fabián. Una peculiaridad de estas pequeñas iglesias es que en ellas se guardan distintos santos, además de la advocación principal a la que están dedicadas. Estas iglesias de los barrios originales marcan la ruta que las peregrinaciones y algunas danzas como *Mocteczu* y el *weya weyá* siguen en su recorrido por el pueblo. También hay

otras nuevas colonias que se han fundado en lo que fueran las orillas del pueblo, como la colonia Juan Sabines y han construido sus iglesias.

De las iglesias que se encuentran en los cinco barrios originales, podemos decir que se trata de una característica de los pueblos zoques como lo informa Marina Alonso:

Así, todas las localidades zoques o de origen zoque estaban organizadas en barrios. Cada uno de éstos giraba en torno a una capilla, aspecto que probablemente provenga de la *cowiná* documentada por Aramoni, la *masandok* que Báez-Jorge registró en los años setenta en Chapultenango, o la *masandojk* de Tapilula advertida por Lisbona en la década de 1990.(Alonso,2011b:61)

También hay un buen número de iglesias pertenecientes a sectas cristianas no católicas que han arribado desde hace varias décadas a Copainalá.

La música y la danza en el contexto actual

Desde mi punto de vista Copainalá es un lugar con una tradición dancística y musical importante, este sin embargo no ha sido un hecho fortuito, distintos acontecimientos han contribuido a ello. Propongo que existen dos factores primordiales, por una parte los programas gubernamentales que en un momento dado incidieron en la conservación de estas expresiones y por otra parte la labor de los costumbreros zoques quienes han mantenido su trabajo de culto a los santos. En este apartado revisamos parte de este proceso.

El comité de cultura “Raíces de mi pueblo”

Una parte importante de la continuidad en la tradición de la música y la danza en Copainalá se debió a la formación de un comité cultural que lleva por nombre “Raíces de mi pueblo”, según me relató el profesor Luciano Vázquez quien dirige dicho comité, este se formó originalmente para dar la bienvenida a un personaje de la iglesia católica que visitaría Copainalá en los años ochenta, por lo que pensaron que la mejor manera de darle la bienvenida sería con una muestra de música y danzas, por lo que se avocaron a reunir a músicos y danzantes tradicionales, que en ese momento vivían en Copainalá y en sus alrededores, logrando convocar a 175 danzantes y músicos y confirmando la existencia de 12 danzas.

A partir del evento de bienvenida al mencionado personaje y hasta la fecha, el comité ha trabajado de manera permanente, realizando distintas labores para conservar y difundir aspectos que consideran son importantes para la preservación de la cultura zoque³⁵.

Este comité se hace presente en los eventos que el ayuntamiento organiza con motivo de algún festejo, como la del patrón del pueblo, dónde realizan degustaciones de comida tradicional, exposición y venta de bordados y fueron los impulsores de un concurso de belleza denominado “señorita traje regional”, cuyo objetivo es lograr que las nuevas generaciones no olviden el uso de la ropa tradicional y otras costumbres. Y también incidieron en la fundación de la casa de

³⁵ La labor del comité ha causado cierta controversia entre los jóvenes tradicionalistas, pues algunas veces no comulgan con la manera en que este comité conserva o difunde las expresiones zoques, no obstante su labor me parece clave en este proceso.

la cultura y del museo comunitario, ambos recintos han sido fundamentales en el resguardo de algunos aspectos de la tradición Copainalteca.

El museo comunitario, si bien no está en las mejores condiciones de mantenimiento, es un recinto donde se guardan objetos arqueológicos que se han encontrado a los alrededores de Copainalá y es un lugar donde se exhibe a través de pinturas, maniquís, fotografías, distintas tradiciones locales, ocupan un lugar preponderante lo referido a la música y la danza. En este lugar existe una documentación detallada de estas tradiciones, por ejemplo; existen cédulas donde están plasmados los nombres de los maestros de música y danza, dibujos que muestran distintas danzas y sus personajes y una buena cantidad de fotografías donde aparecen retratadas algunas de las ocasiones donde se han presentado las danzas y la música, dentro y fuera de Copainalá.



Pintura de La Danza del Caballito, exhibida en el museo comunitario, Copainalá, febrero de 2016. Fotografía. Víctor Acevedo Martínez



La familia del weya weyá, exhibida en el museo comunitario, Copainalá, febrero de 2016. Fotografía Victor Acevedo Martinez.

En el caso de la casa de la cultura, esta ha incidido³⁶ de manera sobresaliente en la conservación de la música y la danza tradicional. Recuerdan mis interlocutores que el comité demandó el apoyo de instituciones gubernamentales para conseguir la fundación de dicho recinto, según me han relatado eso sucedió a principios de los años 1980, aunque no tienen muy claro como fue el proceso administrativo, recuerdan bien que el municipio los apoyó primero y después los programas estatales de cultura.

Al parecer varios factores favorecieron la fundación de la casa de la cultura, por ejemplo la participación de algunos costumbreros en una exposición de ofrendas de día de muertos que se llevó a cabo al parecer en el Museo Nacional de Culturas

³⁶ Varias personas con las que platicué concuerdan en que la labor de la casa de la cultura ya no es lo que era en su momento de esplendor, y hoy la notan en un fuerte deterioro tanto físico como en las actividades que ahí se realizan.

Populares³⁷ en la ciudad de México, la participación de músicos y danzantes zoques en los encuentros de música y danza organizados por el Instituto Nacional Indigenista y su participación en el Festival Maya Zoque. Algunas figuras de la antropología chiapaneca jugaron de manera directa o indirecta algún papel en este proceso, y son recordados con aprecio por los músicos tradicionales, como Jacinto Arias y Andrés Fábregas³⁸.

Este proceso formó parte de lo que Marina Alonso describe, inició en los años setenta cuando “se crearon patronatos de música y danza y se organizaron encuentros a nivel nacional y regional”, (Alonso 1997:59).

En los años 80, la Secretaría de Asuntos Indígenas del Gobierno de Chiapas organizó los llamados encuentros culturales interétnicos, los cuales estuvieron más tarde a cargo del Instituto Chiapaneco de Cultura y, posteriormente, de la Universidad de Ciencias y Artes (UNICACH). En la década de 1990 el Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas (CELALI) promovió la creación de comités culturales locales, encargados de promover y difundir las lenguas indígenas, así como de propiciar la comunicación entre los músicos y danzantes maya-zoques, (Alonso 2003:8)

La importancia de la creación de la casa de la cultura radica en que en ese recinto se dieron durante treinta años clases³⁹ de música y danza tradicional a los niños de Copainalá. Esto es, instancias gubernamentales pagaron los sueldos de dos

³⁷ Mis interlocutores no me han dicho que este recinto fue donde realizaron las ofrendas, lo deduzco por la descripción y porque en ese museo durante noviembre había una importante exhibición de ofrendas.

³⁸ El profesor Luciano Vázquez, me relató que el responsable directo de la fundación de la casa de la cultura fue el antropólogo Andrés Fábregas.

³⁹ Al parecer también se dieron clases de bordado zoque y de lecto-escritura zoque.

tradicionalistas, don Luis Hernández y don Cirilo Meza quienes fungirían como maestros.

Don Luis Hernández recuerda que: “Nunca me faltaba diez o quince niños a tocar el tambor, el carricito, que aprendan las dos cosas la música y la danza”⁴⁰.

Y si bien su labor fue llevada a cabo a instancias de un organismo gubernamental, fue importante en Copainalá pues los niños y jóvenes no sólo tocaban y danzaban en la casa de la cultura o en algún festival del ayuntamiento, o en algún festival dentro del estado de Chiapas, sino que además iban a las fiestas patronales de los barrios del pueblo y de algunos lugares cercanos, (aprendiendo así el sentido tradicional de hacer la música para los santos y conociendo además los circuitos de fiestas tradicionales de la región), además de que ahora cada barrio de Copainalá cuenta con músicos y existen varias danzas. Al respecto don Luis Hernández dice:

ahorita dejo seis piteros, piteros y tamboristas, ya están grandes, algunos que son casados, otros que son solteros, pero dejo varios en cada barrio, dejo en Concepción dejo en San Juan Evangelista, y aquí en la colonia Juan Sabines, que tengo yo como independiente y dejo uno en Coapilla, un tal chavo que se llama Gerardo, llevo tres años que no llevo hacer fiesta, todo lo que le enseñé lo enseña a todos sus alumnos como tamboristas, ya no llevo a Coapilla, ya no llevo hacer fiesta, ya están esos chavos ya está él, así que dejo seis piteros, aquí por San Juan Evangelista un tal llamado Jorge, tengo uno que se llama Carlos, otro que tengo nuevo que queda en la casa de la cultura que se llama Isidro García, un tal llamado Arturo cinco, con el de Coapilla, y el más que le enseñe tiene como 30 años, mi primer alumno

⁴⁰ Don Luis Hernández, Copainalá, febrero de 2017.

*es el profesor Julio Aragón, ese fue primero cuando empecé en el 85 o en el 84, estaba así chiquitito, dejo seis piteros cinco aquí uno en Coapilla. Aparte otros músicos tamboristas, tienen mujer, todos tienen su obligación ahorita.*⁴¹

Tío Luis y Tío Cirilo

El papel que los costumbreros Luis Hernández y Cirilo Meza han jugado ha sido fundamental en el mantenimiento de la música y la danza, pues si bien no son los únicos costumbreros músicos, al laborar en la casa de la cultura, eran los encargados de informar a investigadores e interesados sobre la cultura zoque, han sido informantes de diversos temas en varias investigaciones y su conocimiento sobre la cultura zoque ha sido reconocido tanto por las autoridades municipales, como por investigadores y promotores culturales⁴² y en varias ocasiones han sido entrevistados por los medios de comunicación del estado de Chiapas.

Son personas con un carisma especial que se refleja en la manera que la mayoría de la gente se expresa de ellos, y su prestigio ha crecido con el paso del tiempo. Ambos personajes tuvieron la oportunidad de participar en los rituales tradicionales poco antes de que se transformaran o se dejaran de practicar de manera acelerada en los últimos cincuenta años y guardan un recuerdo extraordinario de esto y de distintos aspectos de la vida cotidiana hoy extinta. Además de haber participado desde muy jóvenes como músicos y danzantes.

⁴¹ Don Luis Hernández, enero de 2015.

⁴² En 2010 el CONECULTA publicó un disco con el reconocido flautista mexicano Horacio Franco en el cual don Luis Hernández y Cirilo Meza participaron. También Cirilo Meza participó como informante en el libro "Lengua e historia entre los zoques de Chapas" de Roció Ortiz, (2012), publicado por el Colegio de Michoacán y la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.

Don Luis me narró que él aprendió a tocar gracias a su papá, que fue quien le enseñó y que aprendió a tocar a los ocho o nueve años de edad y que para los quince años ya era maestro. Toca además guitarra y algo de marimba, dice que “en lo espiritual” lo nombraron maestro en el barrio de Santa Ana el veinticinco de julio de 1954, y “en lo terrenal”⁴³ fue en 1983 con el gobernador Absalón Castellanos.

Por su parte don Cirilo Meza, me informó que desde muy joven aprendió a bailar y que desde niño lo nombraron mayordomo y después, mayordomo mayor, albacea y santo barón.

A mi desde chiquito me juramentaron tierno como mayordomo, cada fiesta venía yo, estaba yo solterito, así me crié, mi papá era guitarrero, cantor violinista, me voy con mi papá a donde van a cantar, allá se sentaban en una banca de palo y las cantadoras en el piso se sentaban, les tendían petate, responden los alabados, ya que me dio sueño ya me meto a la banca, así que me grabé todo, le digo a mis compañeros: yo todos los alabados, de Santa Ana, de Magdalena, de Santiago, La Pasión de Jesucristo, de San Juan Evangelista, de Concepción todo, tengo más de cien alabados y de esos no se me pasa ninguno y los sones son como doce sones, no me olvidó de los sones tengo mi violín los repaso todo y no me olvidó⁴⁴

Don Cirilo Meza además de tocar el violín y ser maestro de danza es maestro cantor, un cargo del que se recuerda muy bien a quienes lo han ocupado antes que don

⁴³ Cuando dice “en lo espiritual” se refiere a su iniciación como músico y tradicionalista zoque y cuando dice en lo “terrenal” se refiere a su nombramiento como instructor de música en la casa de la cultura.

⁴⁴ Don Cirilo Meza, febrero de 2016.

Cirilo, don Eusebio Santos, y don Hilario Hernández. Para cuando fundaron la casa de la cultura don Cirilo ya les había enseñado danza a maestros normalistas en Tuxtla y también había dado clases de zoque en la primaria de Copainalá.

Ambas personas, don Luis y don Cirilo aparte de sus actividades como músicos y danzantes en la casa de la cultura trabajaron en el campo, conociendo muy bien diversos aspectos del trabajo agrícola.

Los tradicionalistas zoques de Copainalá

Además de lo anterior para comprender el contexto en que se lleva a cabo la práctica de la música y la danza en Copainalá es necesario hablar de las actividades del grupo de tradicionalistas o costumbreros que se reúnen en la iglesia del barrio de Trinidad. Es muy importante destacar que don Luis Hernández y don Cirilo Meza, además de trabajar para la casa de la cultura, son parte de este grupo de tradicionalistas zoques.

Hasta el momento no he podido averiguar por qué el culto tradicional se lleva a cabo en esa iglesia⁴⁵. La iglesia de la Santísima Trinidad al parecer es de las más antiguas del pueblo y podríamos decir que esta es la iglesia del culto tradicional, mientras que la iglesia central, “la ruina”, es donde se desarrolla el culto oficial. Y si bien a la iglesia de Trinidad, (como le llaman coloquialmente los copainaltecos)

⁴⁵ Es posible que se haya dado una disputa como sucedió en Ocotepéc donde los tradicionalistas resultaron desplazados a una capilla distinta a la que comúnmente usaban, (esto lo documentó Marina Alonso (1997)), pero por alguna razón las personas a quienes he preguntado dicen que así ha sido siempre, lo cual también es posible.

llegan sacerdotes a oficiar misas, existen muchos otros rituales donde estos no intervienen.

Es evidente que esta iglesia tiene gran actividad ritual durante todo el año, pues se celebran distintas fiestas, don Sarahí Juárez me informó que ahí se celebran, San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo, La Santísima Trinidad, La fiesta de la Misericordia y que cada dos meses “limpian a los santos”.

Don Luis Hernández me comentó respecto a la iglesia del barrio de Trinidad:

En barrio de Trinidad, no hay otro barrio todo es ahí, ahí salen de carnaval, ahí sale de la cuaresma, de los cuarenta días que ayuno Cristo, ahí está todo, en ninguna iglesia, ahí está el señor Jesucristo, ahí está prestando hospedaje, no es su propia iglesia, está prestando hospedaje en Trinidad, no es su propia iglesia pero ahí lo tienen, lo cuidan, lo estiman⁴⁶

En esa misma iglesia era el lugar donde hace algunas décadas se anunciaban las fiestas del año el día primero de enero, y se repartía, atole fino y pan con miel, entre otras viandas tradicionales. Y es en esta iglesia donde se reúnen los tradicionalistas zoques de Copainalá, para realizar distintas actividades rituales.

Los tradicionalistas o costumbreros son un grupo de personas en su mayoría adultos mayores, (varios de ellos hablan zoque y algunos viven en las riberas de Copainalá), aunque también he podido observar que participan algunos jóvenes. Estas personas durante su vida tuvieron una participación muy activa en los rituales

⁴⁶ Testimonio de Don Luis Hernández, Copainalá, diciembre de 2015.

tradicionales, me han dicho que varios fueron nombrados desde niños mayordomos, mayordomos mayores, “santo barón”, entre otros. En cierta forma es la manera en que el sistema de cargos tuvo continuidad.

Hace poco tiempo este grupo recibió un reconocimiento por parte del sacerdote local, quien les pidió además, que nombraran a los cuatro coordinadores, mayordomía, alférez, priostes y albaceas. El reconocimiento del sacerdote, según me comentaron, era además porque de alguna manera su labor favorecía el catolicismo y no permitía que las otras sectas cristianas siguieran ganando terreno.

La labor de este grupo consiste en administran las aportaciones que la gente deja para el cuidado de los santos, esto es, algunas veces las personas prometen contribuir con algo para el cuidado de los santos como ropa, telas, perfumes, aceites, algodón, veladoras o cualquier otro producto que se requiera.

Otra labor importante de este grupo de tradicionalistas consiste en realizar los protocolos rituales para que alguien que ha ofrecido ser “promesante” de alguna actividad ritual o “promotor” de una fiesta pueda llevar a cabo su cometido. Aparte de lo anterior también realizan varios rituales en la iglesia de Trinidad.

Ahora bien estas actividades, 1) la promesa a los santos, 2) ser promotor y 3) realizar los rituales en la iglesia de Trinidad, son labores que describiremos brevemente pues considero que son parte de la lógica ritual que dan un sentido social a la práctica de la música y la danza.

1) La promesa a los santos, consiste en que las personas entregan productos que se requieren para el cuidado de los santos, como mencioné anteriormente: aceite,

algodón, telas, o cualquier cosa que se necesite, los tradicionalistas reciben y administran esas aportaciones. “Allá le dicen en la iglesia que cosa hace falta para que usted lo pueda dar, por ejemplo: un mantel, la copa de la santa hostia, lo que hace falta allá las toallas del señor, ya ellos nos dicen que cosa hace falta, ya uno lo da”⁴⁷.

Con estos implementos los tradicionalistas limpian a los santos cada dos meses. Es interesante destacar que el algodón que se utiliza en esta labor es repartido y las personas consideran como una protección tener siempre un poco de ese material consigo.

2) Ser promotor, implica también cumplir con la “promesa” a los santos, por lo que a los promotores también se les llama “promesantes”. Al fungir como “promotor” una persona se compromete a dar de comer a quienes participan en una actividad ritual específica. Por ejemplo se puede ser promotor de “la caja del señor”, que es donde se guarda la ropa del “señor” y durante la Cuaresma y Semana Santa, los promotores les darán de comer a los tradicionalistas durante las distintas actividades que desarrollan, como adornar la iglesia, hacer música, rezar, entre otras. “nos encargamos desde el primer viernes de cuaresma, darle la alimentación a ellos, ya se les lleva su desayuno y comida”⁴⁸.

También se puede ser “promotor” al proporcionar todo lo necesario para que la fiesta para un santo se lleve a cabo, contactar a músicos y danzantes, adornar la iglesia, estar al pendiente de los recorridos rituales, hacer la comida, entre otras diligencias.

⁴⁷ Familia Juárez, Copainalá, febrero de 2017.

⁴⁸ Familia Juárez, Copainalá, febrero de 2017.

En ambos casos, la promesa casi siempre se realiza para recuperar la salud, esto es cuando quien promete se siente enfermó, o cuando algún familiar está enfermo. Como lo podemos observar en el siguiente testimonio.

¿y cómo promesante cuál fue su intención? es que me nació un niño muy enfermo, esta parte de aquí todo blandito, pasé con doctores especialistas que me dijeron, que le quiten el pie porque este no va agarrar fuerza, y soy una persona de fe, que tiene paciencia, así con mi hijo, que yo esperaba yo tres o cuatro años a ver si agarraba fuerza, ya hice todo lo que pude y voy hacer promesa siete años, mire me pusieron cuatro años que mi hijo va estar en cama y siete años me comprometí como promesante de parte del muchacho no llegó a siete años y se levantó”⁴⁹

Ahora bien los tradicionalistas, también llevan a cabo los protocolos rituales de alguien que ha asumido la promesa de ser “promotor”. Este consiste en entregar un relique⁵⁰ (al acto de entregar el relique le dice, “ir a saludar”, al promesante) y en ir a buscar a la persona que fue elegida, y ofrecer un discurso, (el discurso según me han informado hoy en día es simplificado, pero hace algunas décadas era extenso y se usaba la “recitación entonacional” que hemos descrito en el capítulo dos de esta tesis), Don Cirilo Meza describe este proceso así:

⁴⁹ Sarahí Juárez me ofreció este testimonio, no era su caso, sino un ejemplo para explicarme porque la gente hace “promesa”.

⁵⁰ Un *relique* según me explicó don Cirilo Meza en febrero de 2017: “son hojas de pimienta matizados con otras flores, la pimienta hoja de pimienta no puede faltar porque esa hoja de pimienta fue la flor silvestre que fue bendito por Jesús y los ramos que llevaban hojas de pimienta y las palmas en la entrada triunfal en Jerusalén”.

hacen un relique así grande y en medio del relique ponen la vela más grande, así en el corazón de las flores y van ya lo buscaron quien ya nada más lo van asegurar, entonces dice, empieza hablar el que va a dejar (el cargo), a ti te tocó ser promotor para este año que viene, el señor te escogió, el señor escogió tu gente y tú lo recibiste con gusto, con el corazón y venimos a asegurar, no tenemos con que asegurarte, solo con este manojito de flores que ya está bendito y la vela, entonces le entregan y recibe, aquel dice: gracias, voy a recibir en conjunto también con ustedes, no lo voy hacer solito, ustedes me van a apoyar a dirigir lo que voy hacer, yo na más voy a preparar mis cosas ya me dicen como yo también pueda servirle al señor, ya queda nombrado⁵¹.

También estos costumbreros realizan un ritual donde “barren” a las personas, durante algunos viernes de la cuaresma, de manera muy similar a lo descrito en el testimonio de don Luis Hernández en las páginas 62 y 63 de este manuscrito. Tal vez lo único que agregaría a la descripción de don Luis, es que durante el “barrimiento” un grupo de músicos toca el conjunto instrumental compuesto de guitarra, violín, tambor, clarín, matraca y entona cantos dolorosos⁵².

⁵¹ Cirilo Meza, Copainalá, 2017

⁵² Como dijimos anteriormente, estos cantos son dolorosos por realizarse en la época de Semana Santa, época de luto para los católicos.

La práctica de la música y danza tradicional en Copainalá

Luego entonces la música y la danza en Copainalá se han mantenido y desarrollado en este contexto, por una parte hubo un apoyo gubernamental para desarrollar estas actividades, y por otra parte los responsables de enseñar a los niños la música y danza realizaron su labor y le dieron sentido al ser parte de los encargados del culto tradicional a los santos.

Actualmente me parece que este proceso construido durante tres décadas sigue repercutiendo en la presencia de las danzas y la música, pues don Luis continúa con su labor de enseñar a niños y jóvenes y siguen tocando para acompañar algunas danzas, o para rendir culto a los santos, asumiendo su rol de costumbrero fuera de todo contexto institucional gubernamental.

Y algunas veces los antiguos discípulos se reúnen para bailar como sucedió en diciembre de 2017 en la fiesta de San Juan Evangelista, donde se presentaron dos danzas, El caballito y San Gerónimo, ambas interpretadas por un grupo de adultos profesionistas, que aprendieron las danzas siendo niños como discípulos de don Luis y don Cirilo.

Y en mayor o menor medida los “promotores” de las fiestas continúan acudiendo a la casa de la cultura para solicitar la presencia de alguna danza en la fiesta de su barrio, (actividad que iniciarán don Luis y don Cirilo), como me lo informó Sarahí Juárez, el actual encargado de enseñar música tradicional:

Por eso si viene la fiesta de un barrio, directamente a veces vienen a la casa de la cultura, ¿qué se puede hacer?, queremos hacer una fiesta pero queremos una danza que sea adecuado al patrón que se va a celebrar, entonces ya buscamos una danza adecuada para el patrón y la gente pregunta ¿Qué necesitamos hacer?, ya lo platicamos, hacemos una reunión en su barrio, yo voy y les voy a decir que necesitamos hacer, si quienes participan es la gente de las comunidades, vemos lo del transporte, no les digo que les vamos a dar el carro para irlos a traer, se nos hace difícil, porque si sale uno en Zacalapa, uno de Sarabia, de Juárez de diferentes comunidades, no. Vamos hacer la invitación igual lo hacemos son su relique, los vamos a invitar para una fiesta de un patrón que viene, si hablemos de San Juan que en tal fecha vamos hacer la fiesta de San Juan Bautista y queremos que nos apoyen con su presencia para la presentación de la danza, ya le decimos que danza vamos hacer directamente y de hecho ustedes van cuanto le cobran de su pasaje, y esa es la responsabilidad del presidente de la fiesta, ellos vienen na más les devolvemos su pasaje, supuestamente si tenemos gente de comunidad, y tenemos personas que son de acá.

Es pues en este contexto que se da la práctica de la música y la danza zoque en Copainalá y a partir del cual describiré algunos aspectos más específicos en el siguiente apartado.

La música zoque en Copainalá

Como mencione en el capítulo anterior, las dotaciones instrumentales que se emplean en el culto tradicional a los santos, se componen por una parte de conjuntos de pito y tambores y de guitarras y violines, con estos instrumentos se

hace música para rendir culto a las divinidades ya sea al acompañar las danzas o al tocar especialmente para los santos o para dios.

Don Luis Hernández me informó que dependiendo de la ocasión se tocan **sones de danza, alabados y zapateados**.

En el caso de los **sones de danza** estos corresponden a las piezas musicales con que se acompañan las danzas, y se trata de unidades melódicas y rítmicas específicas, Don Luis Hernández dice *“tiene su música cada danza, a San Lorenzo no le puedes tocar la misma música zoque que a Santa Susana, cada danza tiene su son, lo que es del Caballito es otro, Azteca es otro”*

Es importante decir que música y danza forman una unidad en el sentido de que existen códigos sonoros que entienden músicos y danzantes y que podrían pasar desapercibido para las personas externas que asisten a las representaciones. Por ejemplo existen danzas⁵³ en donde se tocan sones usando la flauta de siete⁵⁴ o de tres obturaciones⁵⁵ durante un mismo son, según el momento de la danza y se usa “el tambor coachi”, que consiste en amarrar dos tambores y tocarlos a manera de timbal. Carlos Hernández (2017) nos informa que:

Se denomina sones de “Carrizo Cuachi” a las piezas musicales que involucran la ejecución de la *Armónica*⁵⁶ y del *Pito de Seis* en un mismo son

⁵³ Carlos Hernández (2017), menciona las danzas El caballito, El Gigante y San Gerónimo, es importante destacar que en estas tres danzas existe un enfrentamiento de bandos contrarios similar a las “danzas de conquista” de otras latitudes.

⁵⁴ Carlos Hernández, llama “pito de seis”, a las flautas que yo refiero tienen siete obturaciones, la diferencia es que yo incluyo a la obturación trasera de las flautas que tiene la función de octavar el sonido.

⁵⁵ El uso de una u otra flauta puede determinar episodios o el protagonismo de algún personaje dentro de la danza.

⁵⁶ Se refiere a la flauta de tres obturaciones, localmente le llaman “armónica”.

para danza, aunque no se ejecutan al mismo tiempo, más bien el pitero ejecuta primeramente un *Tema 1* de la estructura musical con el Pito de seis y posteriormente un *Tema 2* con la Armónica, por lo que el son a ejecutar estará compuesto comúnmente por temas interpretados con los dos diferentes pitos de carrizos. (Hernández, 2017:212)

Por otra parte los **alabados** es la música que se toca para los santos, y algunas veces se ejecutan especialmente para el santo que se alabe, por ejemplo, “A Santa Cecilia se le tocan puros alabados de vírgenes, como de Guadalupe, de Candelaria, especial para ella en su iglesia”⁵⁷, para San Miguel Arcángel en la iglesia grande especialmente se toca el alabado “En este día”.

Estos alabados en algunos casos son canciones conocidas en los ámbitos católicos populares como “La Guadalupana” o “Viva Cristo Rey”. A diferencia de los sones de danza que no tienen nombre, estos se les identifica por alguno como: “Ayudemos Alma” “Monte Calvario”, “Por la seña de la sangre” “Vamos fieles todos juntos”, entre muchísimos otros.

Los zapateados son piezas musicales que tienen un carácter lúdico, pues se tocan para bailar en pareja, por ejemplo durante una boda. En algunas danzas también se usan zapateados que permitirían tener una vinculación social más “festiva”, por ejemplo en el caso de la danza de los *Parachicos* o al final de la representación del *weya weyá*.

⁵⁷ Luis Hernández, Copainalá, 2017

Y a decir de Carlos Hernández (2017) también existen “sones y alabados peregrinos” que se usan al hacer los recorridos rituales en los que participan los conjuntos de flauta y tambores y guitarra y violín. Y sones de paseo cuando los danzantes hacen un recorrido. No está de más recordar que existen los “sones dolorosos o de tristeza” que se tocan durante el periodo de cuaresma y que hemos explicado en el capítulo anterior.

Ahora bien tanto los sones como los alabados tienen una estructura musical general, es decir la mayoría de las veces si no es que siempre, los alabados y sones se tocan siguiendo una estructura que consta de tres partes y que Carlos Hernández (2017) describe de la siguiente manera:

Para iniciar una pieza musical según el esquema, se ejecuta primeramente el *Signo Inicial* que forma parte importante también de la pieza a ejecutar, a éste se le conoce por los costumbristas y tradicionalistas como el *Signo*, representa religiosamente hablando y a manera de ejemplo, la persignación de un católico antes de iniciar un rezo, un alabado, un canto, una petición, una oración o alguna actividad relacionada con la fe y devoción hacia Dios, hacia los santos y/o vírgenes, (Hernández, 2107:190).

A la segunda parte le nombra *cuerpo*, el cual se conforma de varios temas (esta sería la melodía particular de cada son, alabado o zapateado) y finalmente se cierra con el *Signo Final* que sería la tercera parte:

A manera de señalar que la pieza musical se acabó, y ejemplificado con una oración o rezo católico; la persignación es la misma, aunque en la real

ejecución de la música (ya sea un alabado o un son para danza) este *Signo* no es exactamente el mismo, aunque en ocasiones pueden haber parentescos melódicos. (Hernández, 2107:190)

Una vez descritas las características generales de la música, trataré de describir algunas de las danzas Copainaltecas.

Las danzas zoques en Copainalá

Como hemos mencionado anteriormente el acervo de danzas en Copainalá es rico en comparación de otros pueblos de la región y existen factores que han favorecieron esta permanencia, como ya lo describimos el trabajo de los tradicionistas y el de las instituciones gubernamentales.

Por otra parte me parece muy significativo que exista un trabajo de recopilación⁵⁸ acerca de las danzas⁵⁹, elaborado por promotores culturales locales y que ha sido plasmado en documentos que se encuentran en la casa de la cultura de Copainalá, estos documentos no tienen autor, a manera de créditos solo dicen “trabajo de investigación realizado por la Casa de la Cultura de Copainalá”, y se trata de fotocopias de escritos hechos a máquina y que no exceden las dos cuartillas por

⁵⁸ Han existido proyectos que han grabado en video las danzas con comentarios de los participantes, estos se pueden ver en *you tube*.

⁵⁹ Al parecer hay varias danzas descritas, solamente que en la ocasión en que tuve oportunidad de ver los documentos quien me los mostró solo encontró los correspondientes a esas ocho danzas.

danza. Entre otras están descritas: El Gigante Goliat, el *weya weyá*, San Lorenzo, *Mocteczu*, San Isidro, La encamisada, El Caballito y San Gerónimo.

Además entre los costumbreros⁶⁰ existe el recuerdo de que hubo un gran libro en propiedad de un tradicionalista de nombre Eusebio Santos (quien es uno de los personajes a los que se le atribuye la organización de las danzas), donde estaba escrita información sobre la manera de danzar, el número de sones y que sones se deberían tocar, se cree que tal libro fue hurtado por un sacerdote que llegó a Copainalá, al poco tiempo de que esto sucedió don Eusebio Santos murió y no hubo manera de recuperar el libro.

Ambos elementos me parecen importantes porque son una manera de manifestar la legitimidad de estas prácticas.

Ahora bien en Copainalá, las danzas que se dividen según la dotación instrumental con que se acompañan, por lo que con **pito de carrizo y tambores**, están las siguientes danzas: 1) El Caballito, 2) El Gigante, 3) La Azteca, 4) Cuauhtémoc, 5) San Lorenzo, 6) San Gerónimo, 7) *El weya weyá* 8) Santa Susana.

Con **violín y guitarra** 1) San Miguel, 2) *Mocteczu*, 3) La Encamisada, 4) Sacramento, 5) Pastores y **con banda** 1) Los Potis. Dando un total⁶¹ de catorce danzas, que son ejecutadas con cierta frecuencia. Y hay al menos dos más que ya no se danzan y se han intentado rehabilitar, estas son: El Bailarin y La Estudiantina.

⁶⁰ Esto me lo informó don Cirilo Meza, quien me comentó además de que don Eusebio era una persona de edad muy avanzada cuando él era niño.

⁶¹ La danza de *Parachicos* si bien no es del repertorio tradicional copainalteco, me parece importante describirla, pues se practica desde hace varias décadas en ese lugar y tiene un importante número de ejecutantes, esto lo hago en el siguiente capítulo.

Las danzas que están vigentes, son interpretadas siguiendo cierto orden que corresponde al santo a quien se le brindan, es decir de acuerdo a la celebración es la danza que se ofrece, o sea no cualquier danza se realiza para cualquier santo, salvo el caso de la “Encamisada” que se interpreta para anunciar las fiestas⁶².

A continuación trataré de plasmar lo anterior, adicionando información sobre la temática de algunas danzas. No en todos los casos existe un argumento claro de la danza y en otras ocasiones se hace referencia a aspectos generales sobre el nombre, que no necesariamente describe las acciones que se desarrollan en esta.

Es importante destacar que las divido de acuerdo a la instrumentación que las acompaña y las agrupo también a partir de una temática que es muy frecuente y que es el enfrentamiento de dos bandos, similar a lo que sucede en las llamadas “danzas de conquista” que inicialmente Jauregui y Bonfiglioli (1996:12) definieron como: “la formación de dos grupos cuyo antagonismo se fundamenta – por medio de la escenificación de un combate – en la conquista, recuperación o defensa de un territorio”. Aunque advierten que no cualquier enfrentamiento permite tal categorización y aclaran que: “la confrontación a la que nos estamos refiriendo implica: 1) el carácter étnico y religioso de los bandos en pugna y 2) el aspecto épico militar del conflicto representado (Jauregui y Bonfiglioli, 1996:14) Es importante decir que apegándonos a esta tipología, las danzas zoques que implican un enfrentamiento son de temática Mediterránea, es decir, el enfrentamiento es entre paganos y cristianos o entre Moros y Cristianos, y no hacen referencia a otra

⁶² Si bien hay consenso respecto a que esta danza se emplea para anunciar las fiestas, nunca he podido verla en su contexto tradicional, pues por distintas razones a los festejos que asistí y dónde se supone que se llevaría a cabo nunca se presentó.

temática que también se popularizó en América, la del enfrentamiento entre indígenas y españoles.

A continuación describo las danzas que usan como instrumentación pito de carrizo y tambores a excepción del weyá weyá, pues en el siguiente capítulo hago una descripción más profunda de esta danza.

Danzas con carrizo y tambores, con temática de enfrentamiento entre dos bandos.

Dentro de las danzas que se acompañan de pito y tambores y cuya temática es el enfrentamiento de dos bandos contrarios encontramos:

El Caballito. Se danza principalmente para Santiago Apóstol, un Santo que está en la iglesia de Santa Ana. Se trata de un enfrentamiento entre cristianos y “los de otra religión”, alguna vez me refirieron que tal vez fueran adventistas los contrincantes, “o quien sabe de qué otra religión”. En esta danza se hace un armazón con bejucos en forma de caballito y se cubre con telas, y en él se introduce quien representa a Santiago, el armazón cuelga de los hombros del danzante y quedan libres las piernas y los brazos, en la mano porta una espada. En la coreografía se forman dos filas quedando Santiago en medio y la danza consiste en que se enfrentan ambos bandos, el caballito derriba a sus contrincantes. Los vestuarios de los bandos son casi idénticos, lo que distingue a cada caso es el tocado que portan en la cabeza, los cristianos traen sombreros y sus adversarios traen un turbante hecho de bejuco y forrado de tela o listones. Existen dos versiones de esta danza una donde solo

participan tres o cuatro personas y le llaman “Caballito Blanco” y otra en que el número de participantes es alrededor de ocho personas.



La danza del caballito en la iglesia de San Juan Evangelista, Copainalá, diciembre de 2017. Fotografía Víctor Acevedo Martínez.

El Gigante Goliat. Se danza en la celebración de la Asunción de María (Hernández, 21071:101), en la iglesia de Santa Ana y donde la soliciten. La danza retoma el tema bíblico del enfrentamiento entre David y el Gigante Goliat. En esta danza en realidad el rey David enfrenta a varios gigantes, los gigantes llevan máscaras oscuras y turbante, van vestidos de pantalón blanco con bandanas y una especie de camisa roja y llevan espadas de madera. El Rey David usa camisa blanca con un chaleco y pantalón negro, en la cabeza lleva un tocado hecho de bejuco y forrado con tela, no lleva máscara y porta un arco con el que enfrenta a los gigantes.

Existen dos versiones de esta danza una a la que llaman “Gigante chiquito” pues solo participan tres danzantes (el rey David y dos gigantes) y consta de tres sones,

además de que pueden ir “andando” es decir presentarla en varios lugares del pueblo haciendo un recorrido, y la otra es la danza del Gigante que consta de ocho danzantes y ocho sones la cual se baila solo en un lugar.



La danza del Gigante Goliat, durante la fiesta patronal, de San Vicente Ferrer, Copainalá, mayo de 2017. Fotografía Víctor Acevedo Martínez.

San Lorenzo⁶³, Esta danza originalmente estaba dedicada a este santo, pero según el documento de la casa de la cultura que la describe, su fiesta se dejó de celebrar debido a que el santo fue quemado (durante el conflicto conocido como la “Guerra Cristera”). No obstante se siguió practicando y ahora se danza para San Pedro y San Pablo que se encuentran en la iglesia de Trinidad. Participan doce personas, los personajes son San Lorenzo, un rey, dos apóstoles y el resto son cristianos y paganos. Los paganos llevan máscara y un gorro o turbante, San Lorenzo, el rey y los apóstoles son representados por niños. La trama de la danza consiste en que los paganos buscan a San Lorenzo quien se esconde y los cristianos se entregan a

⁶³ Esta es una de las danzas que no tuve oportunidad de observar por lo que la descripción está basada en el documento que la describe y que pude leer en la casa de la cultura.

los paganos en su nombre, pero estos los rechazan, finalmente lo encuentran y lo atormentan, el danzante mayor rescata a San Lorenzo y lo lleva a la iglesia.

San Gerónimo, esta danza se baila en la fiesta de San Juan Evangelista durante el mes de diciembre y en la de San Miguel, patrón del pueblo, durante septiembre. La trama consiste en que los paganos quieren robar los libros de San Gerónimo, para ello el rey pagano enamora a una mujer que lleva por nombre Genoveva obsequiándole cosas, aliados de San Gerónimo son tres tigres y los cristianos.

En esta danza algunas veces los cristianos llevan pantalón blanco con bandanas y chaleco verde, aunque puede ser de color rojo, lo paganos llevan chaleco rojo de tela brillante, lo que distingue a cada bando son los sombreros y las coronas o turbantes que llevan en la cabeza, además de la máscara en el caso de los paganos. La mujer Genoveva también es conocida como la *shucushui*, por la manera en que danza, la palabra se refiere a un movimiento que hace al danzar y frotar un paliacate en su cuello, esta mujer es representada por un hombre, que se viste con falda larga y blusa bordada, también lleva máscara. Participan además tres tigres, la ocasión que pude observar la danza llevaban un traje de manta blanca con una especie de red de mecate a manera de chaleco y máscaras de jaguar. A diferencia de otras danzas los participantes no llevan espadas, ni hay algún episodio donde sea evidente el enfrentamiento, aunque si es claro que se trata de dos bandos porque cada uno lleva un tipo de atuendo.



La danza San Gerónimo en la iglesia de San Juan Evangelista, Copainalá, diciembre de 2017. Fotografía Víctor Acevedo Martínez.

Danzas con carrizo y tambores, con otras temáticas

Santa Susana, Esta danza se lleva a cabo para Santa Ana, en el barrio del mismo nombre y era una gran representación, se supone que Santa Susana era una comerciante que llegaba a algún lugar a vender cosas y viajaba con un grupo de arrieros, por lo que estos llegaban a caballo y tocando un caracol⁶⁴. Acompañan a Santa Susana dos niños que fungen como testigos. La trama de la historia cuenta que uno de los arrieros abusa sexualmente de Santa Susana y es denunciado por los testigos y colgado durante la danza.

También en algún momento en la representación los danzantes fingían vender ropa vieja y otros productos que representaban la mercancía que traían los arrieros.

⁶⁴ Don Luis Hernández me comentó que efectivamente los arrieros siempre traían un caracol en sus travesías, pues en los caminos muy estrechos y peligrosos, lo usaban para anunciar que pasarían, así evitaban encontrarse con otros arrieros y tener algún accidente.

Don Cirilo Meza y don Sarahí Juárez me comentaron que cada día es más difícil llevar a cabo esta danza en Copainalá, pues los caballos a veces se resbalan en el pavimento o se espantan con el sonido de los autos.

La azteca, esta danza “se puede danzar para los santos que están en la iglesia de Trinidad”. En el caso de esta danza parece que no existe un argumento claro y existe cierta controversia pues algunas personas no la consideran zoque por el nombre que lleva, a este respecto Carlos Hernández señala que:

Se considera a esta danza como un tópico exhaustivo a tratar, ya que el no ser comprendida como “nuestro” (según “promotores culturales”) por su nombre de pila, se presta a ser interpretada y re-interpretada constantemente, ya que según los costumbristas la danza es de “la Azteca” refiriéndose a ella, y no como una danza azteca en su resolución, además de que se comenta que aproximadamente en 1940 a 1945 era ejecutada también por mujeres. Comenta Luis Hernández, “ahora lo podemos sacá que bailen puros hombres, antes me acuerdo que lo llegué a vé que una fila era pura mujerada con sus arcos y su no sé qué lanza [se refiere a flechas cortas] y los hombres del otro lado usaban su lanza también [lanzas largas], pero ahora lo podemos sacá puro hombre si no hay mujer” (Hernández, Abril del 2016). (Hernández,2017:118)

Cuauhtémoc, se danza en honor a San Miguel y otros Santos, y fue creada por “don Froylán” (Hernández, 2017:117), que después de varias décadas es nuevamente montada y ejecutada por un grupo de danzantes y músicos organizado por don Luis Hernández, quien nos ha informado que ha compuesto algunos sones más para esta danza que solo contaba con dos sones. Esta danza al parecer tampoco tiene un argumento más profundo.



Danza de Cuauhtémoc Fotografía Carlos Hernández

Danzas con violín y guitarras

En el caso de las danzas con violín y guitarras describiré en este espacio, San Miguel, Sacramento y Pastores, las danzas de *Mocteczu* y la Encamisada las describo posteriormente con mayor profundidad.

San Miguel, esta danza se realiza especialmente para el patrón del pueblo durante septiembre, en la iglesia del centro y también la danzan en la iglesia de Concepción. Esta danza representa el enfrentamiento entre dos legiones de ángeles los de Luz

bella que es lucifer y los del Arcángel San Miguel, por lo mismo ambos danzantes se visten casi de la misma forma, llevan pantalón negro con bandanas, camisa blanca, las alas son una especie de soporte, que sostienen con tirantes, y donde se colocan plumas que se confeccionan con cartón y se decoran con papel brillante, se colocan unas ocho plumas en cada ala y un pequeño espejo, sobre la espalda cae un paliacate con la imagen de la virgen de Guadalupe, ambos bandos llevan un sombrero rojo con tres plumas también hechas de cartón y forradas de papel brillante, cada uno de los danzantes lleva una espada de madera. En algún momento de la danza chocan sus espadas representando el enfrentamiento en el que San Miguel sale victorioso. En esta danza me parece muy interesante que en el argumento la disputa sea por el territorio que cada uno de los ángeles debe gobernar.

Yomo Etzé, o “sacramento” es una danza que se ejecuta en mayo (Hernández, 2017) o bien se danzaba cuando era requerido como una forma de petición de lluvia. Esta danza es peculiarmente interesante, pues al menos en mi experiencia son escasos los rituales de petición de lluvia en la región zoque.

Esta danza era interpretada únicamente por “ancianas juramentadas”, o sea mujeres mayores que habían cumplido cargos, pero hoy se permite la participación de mujeres más jóvenes. Sobre la manera de danzar destaca el hecho de que las juramentadas: “cargan en sus manos un ramo de hojas y flores de la región, la directora o baile primero (sacramentada del frente) lleva un vaso de agua y sus flores, va tirando el agua a modo de ir regando mientras ejecuta pasos concretos” (Hernández, 2017:82)



Yomo Etzé, danza de mujeres, fotografía exhibida en el museo comunitario, Copainalá, noviembre de 2017.

Don Cirilo Meza⁶⁵ me comentó que después de que llovió la primera vez que hicieron la danza, las señoras bailaban en las fiestas cuando hacía falta agua, recuerda que en la ribera de Sandino en la fiesta de San Esquipulas en enero no había llovido y que el frijol que habían sembrado se estaba secando, y se hizo la danza de Sacramento y al otro día en la mañana cayó un aguacero. El folklorólogo Raúl Guerrero (1944) observó esta danza en Tuxtla alrededor de 1940 y describe un movimiento serpentino que asocia con el simbolismo de la serpiente y la lluvia en la cosmovisión mesoamericana.

Pastores, esta danza se hace en la iglesia de San Miguel en el centro del pueblo durante el 24 de diciembre, y en ceremonias previas como en la casa del promotor, durante diciembre de 2017 observé que los pastores van al frente de una peregrinación que se realiza el 24 de diciembre en la noche por las calles de

⁶⁵ Don Cirilo Meza, noviembre de 2017

Copainalá. La trama de la danza está relacionado con el tema del “nacimiento del niño dios” por lo que los pastores danzan enfrente de un gran “Belén” que se pone en el altar mayor de la iglesia de San Miguel. Los pastores llevan presentes al niño dios, calabazas, mazorcas de maíz, en el tercer son se quitan la carga y la depositan donde está el niño Jesús. Los pastores visten de blanco y usan una sonaja de tocomate para acompañar su danza.

Los potis, esta danza la he visto representada en diversas ocasiones por lo que supongo que no tiene una fecha de realización fija. Como mencioné anteriormente esta danza se acompaña con música de banda de viento, y se trata de una gran comparsa (tal vez treinta participantes o más) de personas disfrazadas de los más diversos personajes, políticos, prostitutas, personajes de televisión, entre otros. Los danzantes son del barrio de Concepción y suelen aparecer danzando en los festejos, provocando risa a las personas que los observan. Esta danza originalmente se realizaba en el marco de los festejos tradicionales y era distinta a como es hoy.

Don Luis Hernández me comentó que estos danzantes tradicionalmente se llaman en zoque *Peotis*, y usaban máscaras de madera. Pero que no hacían bromas de contenido sexual como hoy lo hacen. Carlos Hernández nos informa que:

Los Nbo'tis nunca se vistieron exótica o burlantemente, sino que su papel o personaje les permitía imitar a los danzantes tradicionales mientras bailan, y “hacer bromas” al público para hacer “chusco” y alegre la celebración”. (Hernández, 2017: 95)



Los Potis, en las calles de Copainalá, diciembre de 2015. Fotografía Víctor Acevedo Martínez.

Una vez descrito brevemente el acervo de danza Copainaltecas detallo algunos accesorios son comunes a varias danzas.

Máscaras y accesorios de la danza

Debido a que no realizó una descripción pormenorizada de cada danza, en este apartado quiero describir algunos implementos que son comunes a varias de ellas y que me parecen interesantes, pues además de ser parte de varios atuendos, en algunos casos también comparten significados.

Las máscaras

Las máscaras se comparten en algunas de las danzas, originalmente eran talladas en madera, pero debido a la dificultad que esto implica, se comenzaron hacer de yeso, basados en algunos “modelos originales” como dice don Luis Hernández. Estas máscaras tienen de común el poseer rasgos europeos, con bigote y se emplean para las danzas de: El Caballito, San Lorenzo y San Gerónimo. La máscara que usa el *weya weyá* es distinta sus rasgos de alguna manera son más “toscos” y esa máscara generalmente es tallada en madera, al igual que las máscaras que se usan en el caso de la danza del Gigante, pues son oscuras.



Máscaras elaboradas por don Luis Hernández con moldes de yeso, Copainalá, noviembre de 2017. Fotografía Víctor Acevedo Martínez.

Las máscaras de los danzantes eran objetos apreciados y respetados, los Cordry (1988:89-90), documentaron en Copainalá la existencia de lo que les parecía eran máscaras que databan del siglo XVIII, las cuales eran celosamente guardadas, (a

veces en las iglesias o en las casas de los mayordomos) y tratadas con especial respeto.

Y hasta la fecha se da un tratamiento especial a dichos objetos, por ejemplo: la máscara que usa el *weya weyá* se vela una noche antes de la representación para que el *weya weyá* permita dormir a quien lo representará.

Un joven tradicionalista me comentó que una persona prestó una máscara de un viejo danzante fallecido y al parecer la cambiaron por otra o la perdieron, lo que provocó que la persona que había prestado la máscara soñara al antiguo danzante reclamándole el haber perdido su máscara.

Otro joven tradicionalista de nombre Edgar Méndez, ha retomado el tallado de madera para elaborar máscaras y me comentó que un tradicionalista de edad avanzada le encargó una máscara, la cual guardó de manera cuidadosa envolviéndola en telas, de manera similar a como los Codry (1988) describen guardaban las máscaras antiguas que observaron en Copainalá.

Espejos

Varias danzantes portan un pequeño espejo en algún lugar de su atuendo, por lo regular en la cabeza, por ejemplo el *weya weyá* trae su espejo en la frente de la máscara, los danzantes de *Mocteczu* traen el espejo en el penacho, los danzantes de San Gerónimo en el tocado de la cabeza, en la danza de San Miguel los danzantes traen su espejo en las alas. Según me platicó don Luis Hernández, la creencia por la que se usa ese espejo, es que: “al danzar se alaba a dios, y al diablo

no le gusta que se realicen esos actos”, por lo que se puede hacer presente para impedirlo, pero al mirarse al espejo se espantará con su propio reflejo.

Penachos y turbantes

La azteca, *Mocteczu*, y Cuauhtémoc, son tres danzas en las que se usan unos peculiares “penachos” o tocados que se colocan en la cabeza de los danzantes, estos son elaborados con un bejuco el cual se hace duro al secarse, se forra con papel de colores brillantes y se colocan unas plumas hechas de cartón y forradas de papel brillante. Abajo del penacho se coloca un paliacate o como le dicen localmente “un paño”. Me ha llamado mucho la atención estos penachos rígidos pues son similares a tocados usados por danzantes en otras latitudes culturales, como los coras en Nayarit en la danza de la urraca, los matachines yaquis, los danzantes otomís de la Sierra Norte de Puebla en la danza de Acatlazquis y también son similares en algo al tocado que usan los apaches de Arizona en la danza del trueno.



Danzantes de *Mocteczu*, Copainalá diciembre de 2017. Fotografía Víctor Acevedo Martínez.

Los turbantes son usados en las danzas que representan un enfrentamiento entre paganos y cristianos, como Gigante Goliat, El caballito, San Gerónimo y San Isidro. Se elaboran también con el bejuco de peineta solo que en vez de plumas se colocan listones de colores en forma vertical y anudados en la parte superior.

Sombreros

En distintas danzas se usan unos peculiares sombreros que son forrados con tela por lo regular una especie de satín rojo, estos sombreros los usan distintos personajes, los solteros del *weya weyá*, también se usan en la danza de San Gerónimo, en El Caballito, por lo regular el sombrero distingue a los bandos, los cristianos usan este sombrero. Se les coloca tres plumas de cartón, las cuales a decir de algunos danzantes representa a la trinidad sagrada del catolicismo, hijo, padre espíritu santo.

Bandanas

Localmente le llaman bandanas a telas que cubren las pantorrillas de los danzantes, se ponen encima de los pantalones y se ajustan para que permitan el libre movimiento, casi siempre los danzantes introducen sus pantalones en los calcetines y a la altura de la pantorrilla colocan la bandana. Este es el accesorio masculino más común en las danzas.



En este capítulo ofrecí un panorama que permite comprender como es que se dió la continuidad de la música y la danza en Copainalá, describí el papel que jugaron algunas instituciones culturales y la importancia del trabajo de los tradicionalistas de aquel pueblo que han perpetúan su labor de culto a los santos. Dentro de las actividades que desarrollan los tradicionalistas ubico algo que me parece fundamental en el argumento de esta tesis, pues explica la participación de las personas en los rituales, “la promesa a los santos”.

Finalmente hago una descripción si se quiere muy esquemática de la estructura de la música, (no incluí ninguna referencia musical de manera deliberada) y realice una descripción general de algunas danzas de Copainalá. Las que no fueron descritas conforman el cuerpo de análisis que mayormente profundizo en el siguiente capítulo.

CAPITULO 4.

La danza y la música, expresiones de la memoria histórica y la reproducción cultural.

Este capítulo tiene el propósito de ofrecer con mayor abundancia los datos que servirán para mi análisis en relación a la memoria histórica que se deposita en la práctica musical y dancística copainalteca y la manera en que estas manifestaciones inciden en la reproducción cultural.

Se divide en tres partes; primero realizo una etnografía de tres danzas del acervo copainalteco, El *weya weyá*, *Mocteczu*, La Encamisada incluyo en estas descripciones a la danza de *Parachicos*, que no perteneciendo al repertorio tradicional ofrece algunos puntos de interés para mi argumento. En la segunda parte realizo un análisis localizando que referencias históricas están depositadas en estas danzas y por ultimo reviso sus implicaciones con otras esferas de la cultura y la sociedad.

Etnografía de las danzas zoques de Copainalá

Para abordar los ejemplos etnográficos he ordenado la información de acuerdo a cuatro temáticas distintas, primero abordo **La representación** en este rubro hago una descripción general de la danza, tratando de mostrar datos de las ocasiones en que observé de manera directa las danzas, eso me parece importante pues no necesariamente las representaciones son siempre las mismas. El segundo punto es el tema de **Los involucrados**, donde narro la manera en que participan los danzantes, músicos, promotores, quienes hacen posible la representación. Como tercer aspecto hablo de **los vestuarios** de la danza, tratando de detallar los atuendos de los personajes de cada una de ellas. El cuarto punto de la etnografía es lo referido a la **Narración sobre la danza**, estas narraciones o historias son la

explicación local sobre el significado de la danza, por lo regular explican el origen de los personajes y el argumento de la danza, en otras corrientes antropológicas serían los “mitos de origen de la danza”. No en todos los casos cuento con una narración oral⁶⁶ a este respecto, en el caso de la danza de *Mocteczu* recurro a uno de los documentos donde se describe el origen de la danza y que como mencioné en el capítulo anterior se encuentran en la casa de la cultura. En el caso de la danza de los *Parachicos*, la narración de la danza no es sobre el mito sino sobre su origen en Copainalá.

El weya weyá

La representación.

Un domingo antes del miércoles de ceniza, se celebra el inicio el Carnaval en Copainalá, este acontecimiento es marcado por el recorrido que hace un personaje conocido como el *weya weyá* por las calles de este pueblo. En distintos lugares, casas, iglesias, el centro del pueblo, se realiza la representación que incluye diálogos, una breve escenificación y termina con una danza de todos los participante, a todo esto le denomino danza, pues así se refiere la gente cuando habla de esta representación.

Todo inicia con la colocación de un altar el sábado inmediato anterior al festejo en la casa del promotor o promotora. Este altar se compone de una mesa sobre la que

⁶⁶ Sobre el argumento de la danza pregunte a varias personas entre ellos a don Cirilo Meza quien fue el danzante principal varios años, pero nunca encontré respuesta.

hay un arco de flores al que le dicen *somé* y en medio la máscara del *weya-weyá*, dos floreros se colocan a los lados y una veladora enfrente de la máscara, enfrente de la mesa pero sobre el piso está colocado un petate sobre el que hay un sombrero, un pumpo (un guaje para el agua), una matraca hecha de carrizo, un rifle, dos paraguas, dos jícaras pintadas y dos sombreros de color rojo con plumas de cartón, todos estos elementos son artículos que usan algunos participantes de la danza.

Posterior a esto al caer la tarde se van reuniendo los participantes de la representación en la casa del promotor para hacer un ensayo, algunas ocasiones también casan al *weya weyá* con quien en la representación hace el papel de su esposa, quien por lo regular es un hombre de alrededor de sesenta años, (no he podido observar esta parte, pues al parecer no realizan este acto de manera regular). Al finalizar el ensayo y la boda, los promotores del festejo dan de cenar tamales y café a los asistentes, así termina la actividad ese día.

Tanto el ensayo como el casamiento son innovaciones recientes. Durante la representación llevada a cabo en 2017 previo al ensayo llegó don Luis Hernández con su grupo de niños y tocaron alrededor de una hora, fue una especie de visita de cortesía en atención a que la promotora estaban cumpliendo su promesa de realizar la celebración.

A las nueve o diez de la mañana del domingo y después de desayunar en la casa del promotor, los músicos y danzantes se preparan para el recorrido por las calles de Copainalá, los danzantes se atuendan de acuerdo al personaje que les toca interpretar. Los personajes de la danza son: el *weya weyá*, su esposa (interpretado por un hombre), sus hijas (dos jovencitas de aproximadamente diez o doce años a

las que les dicen “las palomitas”), los novios de sus hijas (interpretados por dos señores de unos cincuenta años). El conjunto de músicos está constituido por tres tamboreros y un flautista.

Todos juntos salen de la casa del promotor, los músicos van tocando al frente y detrás de ellos los danzantes, después los familiares del promotor y cualquier otra persona que desee sumarse al pequeño recorrido, este recorrido se realiza según donde se localice la casa del promotor, pero si tomamos la Iglesia de San Miguel como punto central, se dirigen demarcando un círculo primero hacia el norte, luego al oeste, al sur y luego al este. El año 2016 la casa del promotor estaba hacia el norte por lo que solo se dirigieron al oeste, al sur y al este hasta llegar a la iglesia de San Miguel.

Ya en la iglesia de San Miguel se colocan en la puerta sur y se realiza la primera de las representaciones, en todas las ocasiones hacen la misma representación.

Se colocan sentadas las hijas y la esposa del *weya weyá*, sobre un petate enfrente de ellas, “los novios” de las hijas están bailando mientras los músicos tocan, poco a poco se escucha una matraca y el *weya weyá* se va acercando, al llegar enfrente de su esposa y sus hijas se detiene y comienza un diálogo con su esposa, está plática es en zoque, pero según me informo don Cirilo Meza el diálogo es similar al siguiente:



Los músicos, las hijas y la esposa (sentadas) de pie los novios, en la iglesia de La Concepción, Copainalá, febrero de 2016. Fotografía Víctor Acevedo Martínez.

Weya-weyá: *yo vine a anunciar la persecución de Cristo, Dios va a mandar a su único hijo al mundo y lo van a perseguir y llegado el momento lo van a matar, tuve una revelación allá donde vivo en la montaña y por eso le vine a buscar para anunciarle que tengan cuidado cuando vean que se está obscureciendo el día y se están moviendo los cerros solitos, es cuando al hijo de dios lo están matando.*

Esposa: *a bueno yo pensé que me estás trayendo carne de tejón azada de ahí de la montaña.*

Weya-weyá: *ah no, no la traje, lo que pasa es que mi escopeta ya está muy herrumbada por andar mucho en la montaña, en el agua, bajo los palos, y ando en los chorros de agua, por eso ya está muy herrumbada mi escopeta, te voy a pedir un favor que me lo limpies, (en la representación original, la esposa tomaba la escopeta del weya weyá y la pasaba por entre sus piernas para limpiarla, actualmente, ya no lo hacen).*

Weya-weyá: *y ¿nuestras hijas qué?*

Esposa: *ah pues tus hijas están pasando por aquí y por allá.*

Weya-weyá: *¿pero siguen trabajando con el trabajo que yo les dejé? (Era la siembra del tabaco).*

Esposa: *ah sí, aquí traigo un puro.*

Le da un puro, pero era un puro falso hecho de hojas, el weya weyá lo divide en los cuatro puntos cardinales por oriente, por el poniente, por el norte, cuatro partes brinca y lo ve así, (dirigiendo el puro hacia cada punto cardinal con las dos manos) y se da cuenta que es un puro falso y la chicotea a su esposa, porque no es tabaco, si no cualquier hoja y después le pasa un segundo puro y dice el weya weyá reconoce que el segundo si es verdadero.

Esposa: *tus hijas ya tienen novio,*

Weya-weyá: *a bueno y ¿quiénes son los novios?,*

Esposa: *los dos solteros que están bailando ahí, esos son los novios*

Weyá-weyá: *a bueno y ¿qué tal son? ¿Son buenos?*

Esposa: *Si son buenos, son muchachos ya grandes,*

Weya-weyá: *ah entonces agarra mi arma los voy a probar a ver si son buenos, entonces se arrima y le dice ¿tú eres novio de mi hija?*

Novio: *Si yo soy (le contesta el novio con valor)*

Weya-weyá: *a bueno dice y será que ¿vas a aguantar que te cases con mi hija?*

Novio: *Ah sí aguanto le dice, ¿Y quién es usted? (Le pregunta el novio al weya weyá) ¿Dónde es que andas? ¿Dónde es que vives?*

Weyá weyá: *Ah yo vivo lejos lejos de aquí, mi casa es la montaña, he andado lejos he pasado lugares, que nadie pasa donde paso yo*

Novio: *¿dónde es que pasas pues?*

Weyá weyá: *He pasado siete lomas, siete cañadas, más grandes del mundo,*

Novio: *ah para mí no es nada, antier fuimos a esa loma con tu hija*

Weya-weyá: *pero también he pasado en el filo de un cerro más alto del mundo cortando flores*

Novio: *ah para mí no es nada, ah no tiene mucho que fuimos a cortar flores con tu hija en el filo del cerro*

Weya-weyá: *Yo he brincado de un cerro a otro cerro, si veo que hay ríos grandes abajo y no quiero bajar, me aviento hasta el otro cerro,*

Novio: *para mí no es nada por ese cerro paso brincando*

Weya weyá: *pues lo vamos a probar,*

Entonces el weyá weya toma de la mano al novio y simulan brincar

Novio: *válgame dios (dice asustado)*

Weya weyá: *le dice al novio: no tengas miedo, tengo más.*

brincan tres veces más y entonces el weya weyá le dice, ya ganaste la chamaca,

Entonces van a traer a la hija para entregarla con el novio, los músicos tocan un zapateado en celebración del matrimonio, y se van danzando todos juntos.



Final de la representación, se van todos danzando un zapateado. Copainalá, febrero de 2016. Fotografía Víctor Acevedo Martínez.

En esta ocasión la representación se efectuó en tres casas particulares, una de ellas la de quien será el “promotor” de la representación el proximo año. Tambien se realizaron representaciones en cinco iglesias de Copainalá, en la que está en el centro del pueblo, y en las de los barrios de La Concepción, Trinidad, Santa Ana y San Fabian. En dos de las casas que visitamos nos ofrecieron pan con miel y en todas las ocasiones ofrecieron aguardiente con miel de colmena, esta bebida se

llama *cupsi*, en zoque. El uso de la miel en el pan y en el aguardiente está estrechamente relacionada con el personaje central de la representación, pues se supone que emplea la miel como una bebida para comer, “como si tomara café o chocolate” dicen.

Para finalizar la celebración regresamos todos a la casa de el promotor del festejo, dónde se ofrece comida a los participantes, ahí su familia ofrecio una comida de carne de res con una salsa de pepita de calabaza, “la comida grande de Chiapa de Corzo” dijeron, regalaron, toallas y trastes para guardar las tortillas a quienes habian ayudado en el festejo y para finalizar algunos de los invitados dieron un discurso, más de uno planteo la importancia de mantener esas tradiciones.



El weya-weyá. Copainalá febrero de 2016. Fotografía Víctor Acevedo Martínez,

Los involucrados.

La organización del festejo podemos decir tiene dos partes, por un lado los promotores del festejo y por otra parte, están los danzantes y músicos. Describiré a continuación la manera en que participa cada uno de ellos.

En el caso de la danza del *weya weyá* “los promotores” que se comprometen para realizar el festejo se encargan de “atender a la gente”⁶⁷ esto es hacer la cena la noche del ensayo, preparar el desayuno y la comida el día del recorrido del *weya weyá*, y brindar un espacio de su casa para que se realice el ensayo, se ponga el altar del *weya weyá* y se sirva la comida que se preparó, algunas veces también entregan obsequios a los asistentes. Si la casa es grande se realiza en el patio de la misma, sino puede ser en la calle frente a la casa.

“Los promotores” solicitan al grupo de costumbreros que se reúnen en la iglesia del barrio de Trinidad, que el festejo se haga en su casa, para esto desde un año antes se incluye la casa del nuevo promotor en el recorrido y se entrega un *relique* como símbolo de que se está entregando el compromiso, al recibirlo la persona sabe que está aceptando el compromiso.

Los promotores del *weya weyá* (al menos los del año 2017) son muy claros al decir que su intención de aceptar el compromiso fue: “Para que no se acabe la costumbre para que eso siga haciéndose porque hay personas que ya no quieren aceptar ese

⁶⁷ Entrevista con los promotores del *weya weyá*, familia Juárez, Copainalá 2017.

cargo, personas que no quieren aceptar ese trajín y como decimos son cosas de los antepasados que dejaron la tradición”⁶⁸.

Al igual que en otros casos la finalidad de aceptar el compromiso es recibir un beneficio que se traduce en que les vaya bien en todo, “que dios nos abunde más nuestras cosas”. Los dos años anteriores don Cirilo Meza fue el “promotor” del *weya weyá*, me comentó que para él era muy importante llevarlo a cabo por qué la gente también está al pendiente de que se siga realizando, y él es una de las personas que tiene obligación de hacer esta representación.

Los músicos que participan en la representación son músicos vinculados con la casa de la cultura, el instructor de música tradicional don Sarahí Juárez y algunos de sus discípulos, Isidro García, (quien don Luis comenta es su discípulo) y dos niños que están aprendiendo a tocar. En el año 2017 don Cirilo Meza también participó tocando el tambor durante el recorrido.

En el caso de los danzantes, estos están vinculados al grupo de tradicionalistas de Trinidad, el *weya-weyá* y los novios que participaron en la celebración viven en “riberas” pertenecientes a Copainalá, estas personas me informaron que se empezaron a involucrar en la representación a petición de don Cirilo Meza, y su participación era muy requerida pues hablan en zoque, y aunque no cumplían con una de las características del *weya weyá* que consiste en ser una persona alta, (pues se supone que es un gigante), los incluyeron porque en Copainalá ya casi nadie habla zoque.

⁶⁸ Entrevista con los promotores del *weya weyá*, familia Juárez, Copainalá 2017.

Los vestuarios de la danza.

En el caso de la danza del *weya weyá* existen cuatro personajes, a continuación menciono sus nombres y que atuendo usan.

1) La esposa del *weya weyá* es interpretada por un hombre de unos 60 años, viste huaraches, trae una falda floreada de color rosa, su blusa es blanca con bordado de flores en el cuello, usa unos collares de plástico plateado, lleva rebozo y un sombrero color café, suelen maquillar al personaje con lápiz labial y rubor y lleva además una canasta.

2) Las hijas del *weyá weyá*, suelen ser dos jovencitas de unos diez o doce años, antiguamente siempre eran hombres quienes representaban este papel, pero actualmente la presencia de mujeres es permitida en diversas danzas. El atuendo de estos personajes es prácticamente idéntico, así que lo que describo es válido en ambos casos. Las palomitas como también se les dice a estos personajes, van vestidas de huaraches, usan una falda roja llevan una blusa blanca con bordados de flores en el cuello, van peinadas de trenzas y llevan un bule pintado de flores blancas sobre un fondo negro, en ese bule llevan dulces. En 2017 las palomitas además llevaban unos paraguas, que usaban durante la representación para cubrirse el sol.

3) Los novios, estos personajes suelen ser bastante mayores a las hijas del *weya weyá* y son representados por dos señores de unos 40 o 50 años. Van vestidos de la siguiente manera, llevan huaraches y calcetas negras donde meten sus pantalones y además se amarran una bandana de tela roja a la rodilla que cubre

parte de la pantorrilla, llevan pantalones blancos y camisa roja, uno lleva un paliacate rojo y el otro un paliacate azul. Llevan sombreros forrados de tela roja y en uno de los lados llevan tres plumas hechas de cartón y forradas con papel brillante de colores verde blanco y rojo.

4) El weya weyá, este personaje lleva el siguiente vestuario, usa *caites*, que son los huaraches tradicionales zoques, son de piel en forma de “pata de gallo”, usa ropa color café, pantalón y una camisa, sobre esta lleva un jorongo color crema hecho de lana, el cual amarra a la altura de la cintura con una faja de color rojo. Lleva un paliacate en la cabeza el cual le sirve para fijar la máscara del personaje. En la mano derecha lleva una trenza hecha de mecate que le sirve de chicote durante la representación y lleva una matraca, hecha de carrizo. Su máscara es de madera y tiene barba, la máscara tiene cabello largo el cual amarran en dos trenzas.

Narración sobre la danza

Don Cirilo Meza durante mucho tiempo recopiló narraciones sobre el significado de la danza, por varios pueblos de la región, me informó que cuando era joven platicó con muchos “viejos” quienes le contaron sobre el significado de la danza, “por Coapilla, por Ocotepic, por Francisco León, les llevaba trago y pan y me ponía a platicar con ellos”.

Si viéramos la representación como un argumento, esto que narra don Cirilo y que a continuación transcribo, es el episodio previo a la representación que se realiza en el pueblo.

Don Cirilo me narró que el weya weyá, es un gigante antepasado de los zoques que sobrevivió a un exterminio que hizo dios de gente mala, “*pues los gigantes solo se mataban entre ellos, pero algunos de ellos se escaparon a las montañas y ahí aprendieron a vivir con los animales, ellos quedaron en la montaña se hicieron salvajes como animales*”.

El weya weyá se hizo amigo de las nubes, del viento y su ropa la hacía con la piel de animales que mataba con su escopetita, hasta con animales dormía, porque la matraca que trae, que le da vuelta, es para llamar a los animales; llegó la hora de dormir y en la tarde suena su matraca y ahí llegan todos los animales y los duendes, hay duendes dentro de los animales.

Se hizo amigo con los animales con los tigres, esa es la matraca que suena es para reunir animales de la montaña para que pasen en la noche y el pumpito (guaje o calabazo para el agua) que anda aquí (en la cintura) dicen que lo andaba lleno de miel, castraba mucha miel, así de trozos de palo y lo llenaba la miel, toda la comida que come con la miel lo digiere, como que estuviera tomando chocolate o café y ya toma su miel y con eso se mantenía, entonces vivía en la montaña años cientos de años, miles de años y no salía no encontraban lugar de donde salir de montaña virgen, selva pues pero no salía.

Dentro de esta narración también menciona como es que conoce a la mujer y tienen hijas con ella, las cuales son las que aparecen en la representación. Se supone que era una mujer viuda que estaba trabajando en su milpa.

Y el día esta medio opaco, llovizna algo así, pero ella está trabajando hasta allá, pero como ya tiene poder, él tiene poderes naturales, reunió a las nubes, entonces se embonó con una nube y se dirigió a donde estaba la señora, ya la señora dice que lo vio, una bola de nube que viene así, pero llegó derecho

a donde está trabajando la señora y cuando alzo la vista el hombrón está parado junto de ella y ella esta solita, se quería huir y (el weya-weyá) le hablo, nada más que hablaba todo en zoque, le dijo: no tengas miedo, yo también soy gente como ustedes y la señora de miedo botó su machete y quería huir y no podía y el weya-weyá, le empezó a hablar, le empezó a hablar y la convenció y le pregunto ¿por qué estás trabajando tú, si este es trabajo de hombre, no de la mujer?. Y ella le contestó: pero ya no tengo marido apenas tres o cuatro meses viví con mi marido y murió y nada más este descampe (terreno para sembrar) me dejó, pero ya no hay quien lo hace, pues lo voy hacer yo.

Y ahí el weya weyá, la empezó a enamorar y le dijo: si quieres yo me quedo contigo y ya no vas a trabajar, yo voy a trabajar por ti y le quito el miedo a la señora. Y la señora llevó al weya weyá a su choza, a su casita de hoja que tenía y ahí se quedaron, y el weya weyá arreglo la casa, la hizo más buena, pura hoja de palo así el armazón.

Y le pregunto a la señora ¿hasta dónde es tu terreno? y como no tenían dueño los terrenos era libre todo, y dijo el weya weyá, aquí voy a trabajar un pedacito es poquito, y dicen que él trabajó como cinco personas, dos tres hachazos le daba a los palos y ya rápido y entonces ya se quedó viviendo con ella

Y la mujer se embarazó de ese gigante y tuvieron una niña y su trabajo de ahí cerca era el tabaco, fumaba puro, mucho tabaco y ya empezó a trabajar ahí el tabaco y ya tuvieron una hija y apenas tres años tenía su primera hija se embaraza de la otra niña.

Entonces ya cuando lo tuvo la segunda hija, pero estaba todavía chiquita la niña cuando el weya- weyá tuvo una revelación, donde dios padre le dice que se regresara a dónde estaba viviendo en la montaña, porque están enojados ya los vecinos que tienen su terreno junto, porque él está agarrando todo, está descampando ya bastante y como no lo conocen quién es, le tienen miedo y lo quieren matar y le dijo a su mujer: mejor me voy a regresar

por donde vine y así que te voy a dejar comida y trabajo hecho para siete años, en siete años no vas hacer milpa ni nada, porque te ajusta para siete años y comida, entonces se quedó la mujer ahí con dos niñas y el weya weyá se metió en la montaña y se fue pero años, no dos tres meses, sino años.

Y él (el weya weyá) creía mucho en los sueños, cualquier sueño que tenía era seguro y entonces allá estaba él en la montaña, cuando sueña que dios padre le dice: regresa y busca a tu familia, vas a anunciar que dios va a mandar a su hijo al mundo y será perseguido muy perseguido, desde tierno (niño) hasta que va a llegar el momento en que lo van a matar, y dios le dice que eso va a anunciar, y que cuando vean que los árboles y los cerros se están moviendo, es cuando al hijo de dios lo están matando, eso le vas anunciar

Como lo soñó, vuelve a salir buscando el rumbo, años tiene ya que salió y no encuentra por donde salir de las montañas buscó y buscó y tardo meses, hasta que salió en una comunidad y al salir hay trabajaderos (campos de cultivo) y ya está escuchando el sonido del tambor y del carrizo, allá se fue y trae su escopeta y su hacha su machete y su matraca y vestido así de pieles de animales y el pumpo en la cintura.

Si recordamos el argumento de la danza, el weya weyá aparece tocando su matraca, podemos decir que en ese momento es cuando en la narración va a cumplir con su cometido de revelar que el hijo de dios será perseguido, es el momento en que sale de la montaña y encuentra el camino hacia la comunidad.

Mocteczu

La representación

Esta danza se lleva a cabo el día 25 de diciembre, en la iglesia más grande y antigua de Copainalá que es conocida como la ruina. Durante el veinticinco de diciembre del año 2017, aproximadamente a las diez de la mañana inició la misa para celebrar la navidad, a la mitad del servicio, el sacerdote anunció que era momento de ofrendar con la tradición zoque. Previamente habían llegado a esta iglesia los danzantes de *Mocteczu*, quienes se había aduendado en la iglesia de Trinidad y arribaron discretamente a la iglesia de San Miguel durante la misa.

Era un grupo compuesto por una veintena de danzantes que se colocó en el pasillo que existe entre las dos series de bancas de la iglesia, al frente iban los músicos de violín y guitarra y detrás de ellos “la niña” (una niña de aproximada mente 13 años) que participa en la danza y dos danzantes que eran la cabeza de cada una de las filas que componen la danza.

En ese momento a mitad del servicio danzaron dos sones y se retiraron a la parte trasera de la iglesia donde esperaron a que terminara la misa sentados en las bancas.

Durante esa misa hubo bautizos, por lo que al finalizar está, había varias familias cerca del altar esperando recibir el documento donde se da fe de que su hijo o hija había sido bautizado, por lo que algunas personas se tomaban fotografías con los niños recién bautizados, lo que le daba cierto ambiente de desorden, y en ese contexto los danzantes se fueron colocando poco a poco para iniciar la danza, formaron dos filas y trajeron una silla cubierta por “palmitas” que colocaron en medio

de las dos filas de danzantes, en este lugar se coloca el personaje femenino de la danza y detrás de ella estaban cuatro danzantes niños.

Si viéramos el altar de la iglesia de frente. Las bancas del lado izquierdo de este fueron ocupados por los músicos, dos guitarristas y dos violineros, y por don Cirilo Meza y el profesor Luciano Vázquez, al iniciar la danza todavía un buen número de personas ocupaban las bancas de la iglesia, y tomaban fotografías con sus teléfonos celulares.

Poco a poco empezaron a sonar el violín y la guitarra y los danzantes comenzaron a ejecutar la danza, en ella se usa sonaja cuyo sonido va marcando el ritmo que lleva la danza, conforme se iban tocando los catorce sones que componen esta danza las personas iban abandonando la iglesia y si bien no quedó completamente vacía, al final había mucho menos personas de las que había al principio.

Según el son que se tocara la niña bailaba con los danzantes o se colocaba sentada en su silla.



Danza de *Moctectzu* en el atrio de la iglesia de Trinidad, Copainalá, diciembre de 2017. Fotografía Víctor Acevedo Martínez.

Casi al finalizar la danza la niña tomo un bule con *cupsi* y comenzó a repartirlo a los danzantes, primero a los que estaban al frente y luego a los demás, una vez que recibían la bebida los danzantes se hincaban en su lugar y se retiraban el penacho, todos bebieron *cupsi*, incluyendo a los niños.

Después de unos quince o veinte minutos en que los danzantes permanecieron hincados o sentados en las bancas descansando, el capitán de los danzantes pasó y tocó en la cabeza a cada uno de los danzantes con su sonaja y estos se incorporaron y se colocaron el penacho para danzar el ultimo son, Hecho esto pasaron al frente don Cirilo Meza y el profesor Luciano Vázquez y pidieron a uno de los danzantes que tomara al niño Dios que estaba en el “belén” o nacimiento que se encontraba instalado enfrente del altar de la iglesia, hecho esto don Cirilo tomó al niño dios y el profesor Luciano pidió que los danzantes que quisieran, pasaran a prometer al niño dios, que el próximo año realizarán esta danza para él.

Una vez que pasaron a jurar al niño dios, los danzantes comenzaron a salir de la iglesia y me informaron que realizarían la danza en las iglesias de los barrios, pero solo danzarían dos sones.

Empezaron su recorrido en la iglesia de Concepción, San Fabián, San Juan Evangelista, La Santísima Trinidad y culminaron en Santa Ana. El día a pesar de ser invierno era bastante cálido y donde tuvieron posibilidad prefirieron danzar bajo la sombra de los árboles. Junto con los danzantes iban algunas personas encargadas de repartir *cupsi* a quienes observamos la danza. Al final del día a más de un danzante y algunos músicos les había hecho efecto la bebida.

Los involucrados

Esta danza se realiza siempre en navidad y me han informado que algunas veces se llega a realizar durante la fiesta del barrio de Santa Ana. El promotor de esta danza es el profesor Luciano Vázquez, me informaron que esta persona siempre organiza la danza y se encarga de que todo esté dispuesto para llevarla a cabo.

Los danzantes provenían de Copainalá y de la ribera Benito Juárez, los danzantes de la cabecera municipal son en su mayoría profesionistas y varios de ellos aprendieron a bailar con don Cirilo, cuando este trabajaba en la casa de la cultura, las personas que vienen de las riberas en su mayoría son campesinos. Algunas personas me platicaron que a veces hay algunas diferencias entre los danzantes pues los de la cabecera municipal cuestionan más cosas que no les agradan, en esta ocasión al parecer no hubo ninguna diferencia,

Los músicos son de los tradicionalistas entre ellos don Sarahi Juárez, quien enseña actualmente en la casa de la cultura. Don Cirilo Meza también asistió a la representación en su carácter de tradicionalista, él fue el danzante mayor por muchos años.

Los vestuarios de la danza

Los danzantes van vestidos de blanco, la mayoría lleva zapatos negros y los pantalones metidos en los calcetines, encima de los calcetines a la altura de las pantorrillas llevan las bandanas rojas y en la cintura una faja también roja, en el cuello llevan un paliacate rojo y en la espalda a manera de capa un gran paliacate con la imagen de la virgen de Guadalupe. En la cabeza se colocan un paliacate y encima el penacho hecho de bejuco (que ya hemos descrito) con tres plumas de

cartón que van en la parte posterior de la cabeza, de ahí salen listones de colores azul, rosa amarillo, entre otros.

El personaje femenino, llevaba zapatos, una falda roja con flores y una blusa bordada al estilo zoque⁶⁹, con un gran holán, y al igual que los hombres llevaba un paliacate con la imagen de la virgen de Guadalupe, pero doblado similar a un *quechquemitl* y le cae en la espalda.

Los músicos iban vestidos de blanco con paliacate rojo, solamente uno llevaba faja roja.

Narración sobre la danza

Sobre esta danza al parecer no existe una narrativa muy amplia, en el sentido de un relato que dé cuenta de su existencia a diferencia de lo que sucede con el *weya weyá* o con “la encamisada” donde encontramos muchas más referencias a elementos que podríamos relacionar con la cosmovisión zoque, aunque a diferencia de éstas, es de las más conocidas del repertorio Copainalteco y ha sido montada incluso por maestros normalistas en Tuxtla. No obstante me parece interesante la información que sobre ella recopilaron en la casa de la cultura y se encuentra en uno de los escritos que mencione al inicio de este apartado y el cual transcribo⁷⁰:

⁶⁹ Desde hace unos años se han intentado recuperar las blusas bordadas como las usaban antiguamente las mujeres zoques, estas son blancas y llevan un bordado al rededor del cuello.

⁷⁰ Transcribo el texto lo más parecido en ortografía, aunque advierto que en el documento existen distintas maneras de escribir algunas palabras, por ejemplo *Mocteczu*, en el título se pone a mano la letra Ø a la cual designan como la sexta vocal y en el resto del texto lo escriben de maneras distintas.

MOCTØKZU

El origen de esta danza se fija en el periodo prehispánico. Para los zoques, la palabra MOKTEKTZU, que se descifra de esta manera: MOK, que quiere decir maíz; TEC, quiere decir CASA y TZU, quiere decir noche, se convirtió con el tiempo en la palabra MOCTEZUMA.

Según la historia de los zoques, esta danza tiene su origen en el antiguo POK YØ´ MØ´ (hoy Copainalá). El imperio de Pokyu´mu´ era regido por grandes caciques, notándose que ahí, el poder era una herencia de padres a hijos. Pero con el paso del tiempo, uno de los caciques tuvo el infortunio de no procrear un hijo varón, sino una niña, que ha temprana edad quedo al desamparo por la muerte de su padre. Teniendo que asumir el poderío de su imperio.

Ante tal situación se presenta el descontento de los indígenas, dibujándose en su rostro el coraje de ser gobernados por una niña. Luego de esto, los ancianos de la tribu deciden reunirse y acuerdan raptarse a la niña, trasladándola a la capital de los zoques, la antigua Quechula (hoy sumergida en las aguas de la presa Nezahualcoyotl). Esta tragedia queda en el olvido.

Pero con el paso del tiempo, el pensamiento indígena vuelve a aclararse con la inesperada noticia de que la niña raptada retorna acompañada de los conquistadores españoles, ya convertida en una mujer.

Todo se vuelve tristeza en el imperio. Se reunieron desde niños hasta ancianos de la tribu con presentes que consistían en maíz, cacao y miel virgen, para así compensar un poco el castigo, que supuestamente, ellos recibirían de la mujer que alguna vez raptaron. Pero quedaron sorprendidos al ver que todo lo que esperaban de ella resulto lo contrario, ella los perdonó.

Luego como señal de agradecimiento danzaron de júbilo con los presentes en honor a ella. Así se originó la danza de MOKTEKTZU; más tarde fue retomada por los españoles para someter a los indígenas a la evangelización, utilizándola en sus ceremonias religiosas, así es como perduró hasta nuestros días.

La danza de Moctezuma se compone de 14 sones es quizá una de las danzas zoques de más importancia. Trata de representar lo que fue el momento de la conquista española. En otra versión se dice que se trata de significar la muerte de Moctezuma, pues según el tono y el ritmo de la música, a veces triste, da a entender el momento de la muerte de Moctezuma. Pero los indígenas zoques dicen sentirse alegres al bailar esta danza, pues según ellos, Moctezuma aún vive entre ellos.

Originalmente esta danza era tocada con tambor y pito. posteriormente con el cambio, se introdujo el instrumento de cuerda o sea la guitarra y el violín.

El vestuario y el número de integrantes de la danza de Moctexuma son más o menos los mismos que en la danza del caballito. Predominan los colores fuertes como el rojo y el amarillo. La danzante principal es la niña a la cual le danzan, llevándoles los presentes o regalos antes mencionados.

La danza finaliza con uno de los sones más alegres, pues como se dijo antes, el indígena zoque comenta: Moctezuma aún no ha muerto, sigue entre nosotros, que siga la fiesta.

La Encamisada

La representación

Según me han narrado la encamisada es una de las danzas que es ejecutada en distintas épocas del año pues se realiza para anunciar las fiestas, para “romper” la fiesta como se dice localmente. Sin faltar en mayo y septiembre cuando son las fiestas de los patronos de Copainalá, San Vicente Ferrer en mayo y San Miguel en septiembre. Don Luis Hernández comenta lo siguiente sobre esta danza:

se baila del 5 al 6 de mayo en honor al patrón San Vicente Ferrer también ahí se baila, del 25 al 26 de septiembre en honor al patrón San Miguel, se baila en esas dos en mayo, también cuando nos invitan en los barrios o a veces cuando vamos a participar en algunos eventos porque lo piden, lo mero que se baila es en mayo y en septiembre, así que se baila la encamisada, anunciando la fiesta, ahí nos oyen en los barrios, ya estamos bailando con nuestro tambor, nuestro violín ya estamos bailando va estar la fiesta, vamos a mirar, ahí está la gente mirando. Esa danza es para anunciar la fiesta para que los primeros días se empiece a divertir la gente, esa danza es la encamisada.

En mi experiencia solo he podido observarla durante el carnaval en el año de 2016, donde iba al frente de los contingentes, junto con otras danzas Copainaltecas, como el *weya weyá* y *Santa Susana*, en aquella ocasión iban caminando y solo en algunos lugares se detenían para bailar, digamos que no era el contexto más común para esta danza.

La encamisada se toca con violín, guitarra y un tambor y tiene seis sones, se danza en pareja, por decirlo de alguna manera, la encamisada tiene su pareja y los acompaña otra pareja constituida por un hombre y una mujer, algunas veces la mujer es representada por un hombre que se viste de mujer y en algunas otras es una mujer. Danzan al mismo tiempo ejecutando pasos similares, por decirlo de alguna manera ambos hombres avanzan al frente, retroceden, dan una vuelta hacia la derecha, vuelven a avanzar al frente, dan vuelta a la izquierda, cada uno de los participantes en la danza lleva una banderita de papel en la mano y algunas veces una canasta.

Los involucrados

Como sucede en otras danzas para danzar la encamisada se hace la petición a la casa de la cultura y esto lo realizan los “promotores” de la fiesta. Sin embargo a veces esto no es posible, por ejemplo en mayo de 2017 durante la fiesta de San Vicente Ferrer no se danzó por qué no había “promotores” de la fiesta y más bien se habían organizado algunos grupos cercanos a la iglesia para realizar la celebración, lo que trajo como consecuencia que algunas partes del ritual de la fiesta no se llevarán a cabo o hubiera algún tipo de desorganización, entre ellos la ausencia de la danza de la encamisada. Aunque normalmente siguen el protocolo de las otras danzas que consiste en solicitar la danza, y los danzantes se reúnen algunas veces de las riberas otras de Copainalá, se atuedan en la casa del promotor, salen de ahí danzan en el atrio de la iglesia y regresan a la casa del promotor donde les ofrecen de comer.

Los vestuarios de la danza

Los personajes de la danza son: una pareja que representa a los peones un hombre y mujer y la encamisada y su marido José. La pareja de peones muchas veces la interpretan dos hombres y uno de ellos se viste de mujer, el hombre se viste de blanco y lleva un paliacate y sombrero, la mujer lleva una falda azul, blusa blanca y sombrero. El marido de la encamisada se viste de blanco con paliacate y sombrero, quien representa al personaje de la encamisada lleva una estructura que se hace de carrizo, podríamos decir que se trata de una estructura que corresponde al torso, los brazos y la cabeza del personaje. Esta estructura se forra de tela blanca y se le coloca la cabeza del personaje que lleva además unos grandes aretes y la cara decorada como si trajera maquillaje de mujer, un paño cubriendo su cabeza y otro de color rosa sobre los hombros. A la altura del estómago del personaje se abre la tela para que quien lleva la estructura y danza con ella representando a la encamisada pueda ver.

Lleva además una gran falda blanca, y por debajo de esta se asoman los pies del danzante. Todo el vestuario de la encamisada tiene que ver con la narración que le da sustento a esta danza como veremos más adelante.



La encamisada en el Carnaval, Copainalá, febrero de 2016. Fotografía Víctor Acevedo Martínez.

Narración sobre la danza

Esta historia me fue narrada por don Cirilo Meza⁷¹ y don Luis Hernández, salvo un detalle la narración es muy similar, al final agrego una parte que me parece importante y que don Cirilo no mencionó pero que don Luis sí.

La malinche es otro, es la que le decimos la encamisada, es otra historia diferente, eso nos lo contaban otros viejitos por ejemplo mi abuelo, allá donde vivíamos había otros viejitos viejitos, había un viejito que decían que tenía 128 años, sabían cosas bien, aquí también hubo persecución de santos, quema de santos, cuando aquí teníamos Santa Ana lo huyeron antes de que

⁷¹ Cirilo Meza, Copainalá, febrero de 2017.

lo quemien, le preguntaba yo de La Encamisada, un viejito nos decía que aquí llegando en Zacalapa había otras comunidades, porque Zacalapa en ese tiempo también no sé como le decían, le pusieron Zacalapa también por los que buscaban nombres de las comunidades, es otro también meramente otro.

Pero que por ahí vivía una señora que era una señora que hacia aguardiente de alambique y que dentro de ella nació una niña, que desde chiquito tiernito lo pararon y brincoteaba y quería bailar y en otra comunidad más allá Tuxcaná le decían, ahora le dicen Sandino, pero su verdadero nombre es Tuxcaná, que ahí también había un señor que en ese tiempo tuvo un hijo varón y que también ese niño chiquito brincoteaba quería bailar (...), antes de un año ya caminaba, ya bailaba, agarraba su palita quería bailar y como ahí llegaba mucha gente, aquel señor traía a su hijo y ya los dos ya echaban su pareja y los dos bailaban, ya siguieron más grandes empezaron a formar y hacían mucha fiestecita religiosa e iban a bailar así se fueron criando y se empezaron a querer con el muchacho y ya empezaron a bailar así los dos y el papá de la muchacha de la niña era gente rica, tenían mozos trabajadores y todo eso, eran gente rica pagudos⁷².

Y llegó el momento propicio ya para su marido y no se casaron con otro se casó con el muchacho que empezaron a bailar. Entonces decía el marido, es muy triste que bailemos los dos ahora vamos a buscar otra pareja para que bailemos cuatro personas, ya los mismos mozos los convirtieron en danzantes, ya bailaban cuatro personas, pero eran mujeres exuberantes, bonitas pero preciosas, entonces ya casado, cosechaban pimienta café y entonces aquí nadie compraba lo compraban en San Cristóbal, cargaba su café que cosechaban poco y en una de esas la mujer no se aguantó que lo dejara el marido y le empezó a faltar a la fidelidad, mientras se iba allá se empezó a meter con otros hombres, pero los trabajadores los sabían, lo miraban ya una de tantas, los amenazó a sus mozos cuando venga mi marido

⁷² Se refiere a que podían pagar, que tenían dinero.

nada le vayan a decir, nada de lo que ustedes saben, el día que yo sepa que le dijo algo a mi marido lo mando a matar y los amenazó y lo miraban todo lo que hacía el marido y no decían nada y apenas se va el marido.

Pero una de tantas ella tenía quien llevaba chismes y una de tantas llevo a oídos de José lo que estaba haciendo su mujer, pero no le quería maltratar ni le quería regañar porque era una mujer preciosísima bonita, cualquiera “le pela el ojo”, como dicen, entonces empezaron a escuchar que hay hechiceros que hay brujos, y andaba preguntando y andaba en hueymanco que es ese cerro que esta de aquel lado, por ahí vive mi primo, tiene un hueco ese cerro, es grande ahí pasa un camino, y dice que por ahí andaba el señor, por ahí debajo de esa cueva lo encontró a un señor, le dice: ¿que buscas? yo estoy buscando tal cosa, a pues yo lo sé hacer, eso estoy buscando para que se haga fea para que no lo quieran los hombres, al poquito se empezó a engordar y a engordar y se engordo, el huipil que se ponía ya no le quedaba y no dejaba de bailar así como estaba, buscó un carpintero mando hacer la máscara bien hermosa como era su cara y la jaula esa de caña brava⁷³, y los vestidos, en esa jaula le echaron la máscara con su cabeza de ella y adentro se metió para esconder la fealdad, y así bailaba nada más por un hueco miraba, y ese así estaba bailando y también ella empieza a buscar quien la cure y empieza a buscar ella porque ella quería seguir participando y cae con el mismo señor que le hizo la maldad y que le dice: si te vas a arrepentir de todo lo que has hecho yo te voy a curar y vas a sanar, si está bien yo quiero sanar no te voy a dar nada de medicina, na más te voy a dar una receta, ahí donde nace el agua que tomamos en Zacalapa, al pie de ese cerro, ahí donde nace el agua ahí vas a ir nueve mañanas, nueve mañanas te vas a bañar tempranito y ese va ser tu remedio, a bueno que dice y al otro día empezó a ir, tempranito a las seis de la mañana a esa agua donde nace, esa agua que baja aquí es el rio de Zacalapa, y a los cinco seis baños que se estaba dando ya se estaba recuperando ya estaba quedando otra vez bueno, y esa mujer

⁷³ Se refiere como jaula a la estructura de carrizo que lleva el danzante que representa a La encamisada.

no se metía con solteros, con puros casados y cuando vieron las mujeres que ya se está recuperando, Matza decimos estrella se llama, ya está bueno la quita maridos, le quitaba los maridos a sus compañeras mujeres, esta buena otra vez.

Entonces en ese tiempo estaba Hernán Cortés y que quería ver estos ríos por acá era pura montaña y entró por Tabasco y subió por el rio, y por un gajo de un rio, y ahí había una ruina, estaba en la montaña en la vil montaña y ahí subieron con bastantes soldados y ahí dejó a los soldados y él se regresó a Villa Hermosa, y había un mandamás ahí y lo fueron a demandar a esa quita maridos porque es mucho ya otra vez volvió hacer lo que hacía y vinieron esos soldados y lo llevaron, lo llevaron ahí en esa ruina no tenía nombre y por ella salió el nombre, apenas llevo esa señora ahí, la llevaban como presa la castigaban pues, cuando viene la orden de Villa Hermosa de que se regresen para allá, y andaban sus veinte mujeres con Hernán Cortés y se regresaron lo cuidaron los soldados, y al llegar a Villa Hermosa, en un lugar amplio ahí lo estaba esperando ahí vienen los soldados y las veinte mujeres entre ellas lucero Matza y cuando lo observó bien Hernán Cortés dentro de esas veinte mujeres viene la mujer más bonita y que se paró y dijo que chula mujer me traes, así que ahí donde estuvieron le pusieron Quechula, existe hasta ahí está el rio Grijalva ese existe, ese fue de la encamisada, es bastante.

La historia de la danza de la encamisada, me fue narrada también cuando platicaba con don Luis Hernández sobre los cerros encantados y es muy similar a la que me narró don Cirilo Meza, solo que don Luis agrega que la encamisada después de bañarse en las pozas para sanarse hizo la promesa de que seguiría bailando.

la señora sano y todo, entonces ya hizo promesa que va a seguir, bailando hizo promesa aquí en Copainalá, hizo promesa para que bailara en todos los

barrios, entonces ya mandó hacer la canasta, la forma del cuerpo que tenía de ella grande y mandó hacer la máscara con el rostro de la cara de ella por eso la canasta, lo pone la canasta y tiene ahí donde mira y el rostro de la cara lo tiene en forma de máscara y entonces empezó a bailar en todos los barrios, esa fue su promesa, ahí se lleva su sirvienta, con su pareja, tenía que tener su pareja, también ella su pareja y con el violín y guitarra y un tambor, tienen seis sones ese fue su promesa, que bailara en todos los barrios, así sanó la mujer rebajo la gordura, quedó igual como estaba antes, como joven eso es de lo que es de La Encamisada y hasta ahorita lo tenemos aquí.

Los Parachicos

La Danza de *Parachicos* es originaria de Chiapa de Corzo, pero desde hace algunas décadas se ha “adoptado” en diversos lugares de la geografía chiapaneca, actualmente existe una buena cantidad de danzantes de *Parachicos* en Copainalá. Llama la atención que no siendo originaria de este lugar tenga un arraigo muy importante, durante las celebraciones de la fiesta de la virgen de Guadalupe en el mes de diciembre he visto una cantidad importante de estos danzantes ocupando buena parte de la explanada de la iglesia central de Copainalá. Incluso algunas personas me comentaron que esa danza es de origen Copainalteco.

Chiapa de Corzo no está lejos de Copainalá, digamos que está a unas dos horas en transporte público, pero definitivamente no forma parte de la región zoque, si bien en tiempos prehispánicos al parecer formó parte del gran territorio zoque, mucho antes de la llegada de los españoles, se establecieron en ese lugar los chiapanecas desplazando a los zoques. Posteriormente el predominio de la

población hispana (pues Chiapa de Corzo fue en algún tiempo la capital hispana después de la invasión) y mestiza en ese lugar fue evidente.

La danza de *Parachicos* se lleva a cabo en Chiapa de Corzo durante “la fiesta grande” de aquel lugar que se realiza anualmente del 15 al 23 de enero y forma parte de las festividades en honor del señor de Esquipulas, San Antonio Abad y San Sebastián. No he tenido oportunidad de estar ahí pero al parecer es muy numerosa la cantidad de danzantes que salen a realizar su actividad en esos días.

La representación

En Copainalá tuve oportunidad de documentar la danza en diciembre de 2015, en ocasión de la celebración de la virgen de Guadalupe. En esa ocasión la celebración se llevó a cabo en la colonia Juan Sabines, la cual se encuentra al noreste de Copainalá, podríamos decir que la colonia está en las orillas del pueblo, de hecho si camináramos más hacia el norte la calle de pavimento que lleva por nombre “camino a Juan Sabines” se convertiría en un camino de terracería que nos llevaría a terrenos de cultivo y después comenzaría a subir hacia la Sierra de Pantepec.

En esa colonia, al final del camino que mencioné, se encuentra una pequeña iglesia de reciente construcción, dedicada a la virgen de Guadalupe. Como es de reciente construcción no hay un sacerdote que realice los servicios regularmente, ni quien la abra o la cierre, así que para llevar a cabo el festejo y cuidar la iglesia los vecinos se organizaron e hicieron diariamente un “rosario”.

Al terminar el rosario se repartía café y tamales a los asistentes, y don Luis Hernández tocaba con un grupo de tres o cuatro jóvenes, y siete danzantes de *Parachicos* danzaban enfrente del atrio.

La manera de danzar es por decirlo de alguna manera bastante libre e individual, no se realizan coreografías organizadas, aunque desde luego hay una manera específica de moverse, se dan saltos y giros en momentos precisos como lo marca el son que se toque y por supuesto van siguiendo el ritmo y tocando las sonajas o “chinchines”. Y aunque participan mujeres a las que se les da el nombre de “chiapanecas” tampoco se realizan danzas en pareja y ellas danzan también de manera muy libre. En aquella ocasión las chiapanecas solo participaron la víspera del día 12 de diciembre, los otros días solo los jóvenes danzaron. Es común la participación de niños, desde muy pequeños, de cinco a ocho años.

Los músicos se colocaron en la puerta de la entrada de la iglesia y detrás de ellos se colocaron las personas que habían participado en el rosario y que observaban la danza mientras tomaban el café o se comían los tamales que se habían repartido. En el extremo opuesto a la puerta de la entrada de la iglesia un grupo de señores aventaba cohetes mientras los *Parachicos* danzaban. En aquella ocasión el espacio donde danzaban enfrente de la iglesia había sido cubierto por espinas de pino a las que dan el nombre de juncia, al igual que el piso de la iglesia y el espacio del altar.

Los involucrados

A diferencia de las otras celebraciones descritas en esta tesis en esta hay alguna variante, esta se debe sobre todo a la innovación que representa esta fiesta y al lugar donde se desarrolla, pues por una parte la celebración de la Virgen de

Guadalupe si bien representa un gran festejo, es relativamente nueva en Copainalá, y por otra parte en la colonia donde se hizo la celebración no había un responsable, o promotor de la misma, así que hasta cierto punto de manera improvisada la organización corrió a cargo de los vecinos de la colonia Juan Sabinés.

Es claro que en la organización de esta fiesta la familia de don Luis Hernández jugó un papel muy importante pues la casa de la señora Alba Hernández (hija de don Luis) fue el lugar a donde la gente llevaba flores, veladoras, (para la iglesia), leña (para preparar la comida) o cualquier otra cosa que se requiriera, ahí mismo se preparó la comida que se repartió a los participantes, una persona había prometido dar una res para ser cocinada en los festejos de la Virgen y fue sacrificada y cocinada en ese lugar, también se preparó ahí el “atole agrio” una bebida que se elabora para la fiesta de la virgen de Guadalupe. Un grupo de personas se organizaron para adornar la iglesia con “bollos” que son un adorno hecho con lazo y espinas de pino a las cuales les dicen “juncia”, con este mismo material fue cubierto el piso de la iglesia y el atrio.

En esta ocasión los músicos y danzantes eran vecinos y parientes de don Luis Hernández que viven en la colonia Juan Sabinés, solo uno de los músicos venía de otro barrio de Copainalá, estos jóvenes tenían entre 15 y 20 años de edad, uno de ellos es nieto de don Luis y tocaba la flauta en algunas ocasiones cuando don Luis no lo hacía porque representaba tarea extenuante para él como en una procesión, por ejemplo. Los danzantes que igualmente eran jóvenes vecinos, don Luis les prestó los atuendos para que danzaran.

Los vestuarios de la danza

Los danzantes se atavían de la siguiente forma, en la cabeza llevan un tocado de fibra de ixtle al que se le dice “montera” y que simula o podría simular el cabello rubio, su rostro lo cubren con una máscara cuyos rasgos son de un europeo, las máscaras que usan son de diversos materiales (yeso con resistol y son distintas a las que usan en Chiapa de Corzo, las cuales son finamente talladas en madera), se cubren con sarapes y llevan sonajas a las que llaman *chinchines*, estas pueden ser de tecomate o bien de hoja de lata. Algunas veces el atuendo que llevan debajo del sarape es un poco más elaborado, pues llevan el pantalón adornado y usan una especie de bandas sobre la camisa, pero los danzantes que observe en esa ocasión en la colonia Juan Sabinés solo llevaban los implementos mencionados.



Los *Parachicos* en las calles, Copainalá, diciembre de 2010. Fotografía Víctor Acevedo Martínez.

La música se hace con flautas y tambores aunque en algunas ocasiones se acompaña con marimba, al parecer existen cuatro sones con los que se acompaña la danza.

Narración sobre la danza

Ahora bien como lo mencioné arriba la danza no es originaria de la región zoque aunque ha sido muy bien recibida, el testimonio de don Luis Hernández, nos permite saber que la danza se implementó hace relativamente poco tiempo, algunas décadas tal vez, aunque no da una fecha exacta, la fecha que menciona como invención de la danza se refiere a la fecha que él piensa se inventaron los *Parachicos* (me parece que es una manera de decir que cuando él nació ya existía esta danza , pues don Luis nació en 1930), no a la que se empezaron a bailar en Copainalá.

Transcribo su relato, el cual fue recabado en diciembre de 2015 en la casa de Don Luis en Copainalá Chiapas.

Antes las fiestas la más principal la fiesta que es del patrón San Miguel Arcángel después la otra fiesta es la de San Vicente Ferrer. Antes no se hacía la fiesta grande como se hace ahora la de Guadalupe, antes no, en la iglesia nada más los guitarristas, los violinistas y las cantadoras y el cantante hacían como velorio. La fiesta grande se empezó como en el año 1970.

Los Parachicos se empezó a inventar en 1923 y 1924, no había Parachicos aquí, yo fui el primero que empecé a aprender los sones, venía un señor de Chiapa (Chiapa de Corzo), don Lencho Cruz - yo no soy músico me decía pero oí los sones -- y doña Laura vino y nos dió los golpes de tambor, empecé

a ensayar el veintidós en la tarde, y el veintitrés en la tarde y me los grabe todos. Para el veinticuatro a las 9 o 10 de la mañana ya salí con los Parachicos. Y es que se invitó, me empezaron a prestar chamacos de casa en casa, (y para los atuendos) chamarros viejos (cobijas de lana), les daban, porque si no se iban a romper, no les dan chamarros buenos, empezaron a buscar sombreros viejos; les quitaban la bolita y así empezaron hacerlo, imitaron como si son sus monteras de Parachico y así hicieron sus chinchines (sonajas) de lata de tecate con piedrecitas menuditas les metieron, así empezaron a danzar, así el veintidós y el veintitrés en la tarde empecé a ensayar.

Y ya dios fue que me dio esto de lo que es mi música y me gusto desde muy chamaco y hasta ahorita sigo enamorado, ya estoy viejito, ya estoy grande pero no me olvido, me grabe todos los sones, los cuatro sones me los grabe y así los toco original, no agarro estilo de Chiapa, ensayamos en la tarde el veintitrés para el veinticuatro, comimos desayunamos y salimos en nombre de dios padre, dios hijo y dios espíritu santo.

Y nos fuimos a San Luis en la iglesia (para) que nos de valor, que nos de fuerza y es de él (de San Luis) los Parachicos que empezamos ese año, porque no tiene danza San Luis, para él fue que se inventaron los Parachicos para San Luis. Y ahora ya, se encarrilo, así lo aprendí todos los sones de los Parachicos y mi zapateados ya los tenia. Entonces no hubo chiapanecas, nada más doña Laura, doña Simona y una de las hijas de doña Laura salieron de chiapanecas.

Yo me daba el gusto, bailaban las dos señoras, las hijas de doña Laura, encantado de la vida, fuimos a comer como a las doce, la una y volvimos a regresar. Como a las ocho, las nueve. las diez nosotros seguíamos andando de emoción, de que me aprendí los sones y aquellos aprendieron a bailar, el veinticinco otra vez comimos y vamos otra vez volvimos a pasar otra vez, tanta emoción tanto gusto y su chin chin (sonaja), puros de lata de tecate, a mí me gusto me emocionó y mira Víctor, todo lo que no aprendió mi papá,

todo eso yo lo aprendí, de la danza que me enseñó mi papá, de seis siete danzas y después ya fueron los Parachicos después dios me dio también, los sones del azteca, también lo aprendí de San Isidro, fíjate Víctor, lo dijo mi papá - vas a aprender más que nosotros - todos me dieron el apoyo, mi abuelita, mis tías, mis tíos, todos me dieron ese apoyo, no me dijeron no, hasta mi esposa, ya dios nos da todo eso hace tiempo. También nosotros, nosotros también que le echamos ganas y que nos interesará a nosotros, si le interesará bien, sino le interesa no lo aprende.

Las danzas zoques de Copainalá, elementos históricos

En este apartado describo que elementos históricos observo en las danzas. Las danzas del *weya weyá*, *Mocteczu* y *La encamisada* tienen en común elementos históricos donde subyace un trasfondo histórico que hace referencia a antiguas concepciones mesoamericanas. Y en los cuatro casos (esto es incluyendo a los *Parachicos*) tienen en común la lógica que permite las relaciones sociales que favorecen la reproducción cultural.

Elementos históricos en la danza del *weya weyá*

En caso del *weya weyá*, observo referencias a una ancestral cosmovisión mesoamericana, inicialmente pensé que la danza hacía solo referencia a valores culturales importantes para los zoques de Copainalá, en el sentido de exaltar la fuerza física del personaje y algunos otros atributos que me hacían suponer que se trataba de un modelo de hombre zoque o algo por el estilo.

Sin embargo al observar con mayor detenimiento algunos detalles del personaje y sobre todo al conocer argumentos planteados por Alfredo López Austin (2009) y

(2017), y situar mi fenómeno de estudio en un contexto más amplio, pude observar que en realidad el personaje del *weya weyá* está compuesto de nociones que hacen referencia a un antiguo arquetipo mesoamericano, en combinación desde luego con valores locales.

Para revisar estas características las resumo y posteriormente trato de contrastarla con la información que nos ofrece López Austin y algunos otros testimonios sobre el personaje.

- 1) El *weya weyá* vive en la montaña
- 2) Vive en la montaña en estrecha convivencia con los animales (los llama a dormir con su matraca)
- 3) Es un gigante antepasado de los zoques
- 4) Viaja en las nubes
- 5) Enamora a una mujer zoque y tiene hijas con ella
- 6) Enseña a una mujer zoque a cultivar tabaco
- 7) El *weya weyá* es muy fuerte y trabajador
- 8) Necesita miel de colmena para vivir
- 9) Se fue a vivir a la montaña en un exterminio que dios hizo de gigantes
- 10) Diagnostica a los novios de sus hijas “pulseándolos”
- 11) Hace mucho caso a sus sueños

La primer característica **(1) El *weya weyá* vive en la montaña** me parece fundamental en la caracterización de este personaje, pues el culto a las montañas los cerros o como López Austin lo llama “el monte sagrado” es una concepción muy

antigua presente al menos desde el periodo preclásico de una “imagen cosmológica arquetípica, plasmada en la geografía: “el monte”, en cuyo interior se atesoran los recursos que los dioses reparten periódicamente a los seres humanos” (López Austin(2017:17). Se concibe entonces que algunos cerros están huecos y en su interior hay un mundo de abundancia:

la cueva y su boca eran en el pasado prehispánico y siguen siendo en la actualidad los símbolos de la naturaleza hueca del gran promontorio cósmico y la entrada al otro mundo. Su interior es de abundancia y frescura: está repleto de oro, miel, vegetación perpetua, peces y animales salvajes. En la antigüedad, la cueva era concebida como el recipiente de las aguas y, como tal, origen de las precipitaciones pluviales. (López Austin (2017:50)

En Copainalá me informaron de la existencia de varios cerros con “encanto” entre ellos, El Maquin, el Hueymanco y es común la creencia de que adentro de esos cerros hay riquezas y que las personas pueden acceder a ellas al hacer un trato a cambio del alma de alguna persona.

También me informaron que hay un cerro llamado “Veinte Casas”, en el que habitan las almas de las personas que le pidieron al cerro, Alonso (2011b:198) lo menciona como morada de nahuales, y lo ubica cerca de Ocozocoautla, en Tapalapa me informaron de un cerro con ese nombre que estaba en las montañas de la sierra de Pantepec y en Copainalá también me dijeron que ese cerro existía cerca de este lugar. El veinte casas puede ser una proyección del monte sagrado, López Austin (2017:47) plantea la existencia de una concepción donde la montaña sagrada se

proyecta a otras montañas por lo regular de menor altura “estableciendo una jerarquía en la orografía sagrada” y se les llama de la misma manera.

La segunda característica del *weya weyá* es que **2) vive en la montaña en estrecha convivencia con los animales (los llama a dormir con su matraca).**

Esta nos permite vincular al *weya weyá*, con una parte importante de la composición simbólica del “monte sagrado”, la noción de que dentro de este habita un “dueño”.

La figura del monte sagrado y del dueño han trascendido el tiempo y se encuentran presentes entre distintas tradiciones indígenas contemporáneas, como lo identifica López Austin quien plantea que las entrañas del monte sagrado “estaban ocupadas por la casa del dueño y otros seres de naturaleza acuática era el lugar de origen de la vida y del tiempo”, López Austin (2017:50).

El Dueño por su parte recibe contemporáneamente múltiples nombres, se le llama Dueño de los animales, Dueño del Cerro, Dueño del Viento, Ángel o Angelito, El Viejo del Monte, El Mero Mero (Dueño) , Dueño de las Abejitas (López Austin,2017:68). Sus cualidades son variadas pues tiene múltiples atributos y desdoblamientos puede ser de carácter femenino o masculino y por supuesto “se puede fragmentar y distribuir en dos bandos de personajes benéficos unos maléficos otros” (López Austin, 2017:71). El Dueño es protector de los peces y las bestias del monte.

Entre los zoques a los dueños del cerro se les llama *kustok pot*⁷⁴, estos personajes son concebidos como el dueño de los animales y se aparece a quienes abusan en la cacería de algún animal, se supone que el *kustok pot*, vive en las cuevas de los cerros y todo en su casa son animales, su banco es un armadillo, su mesa una tortuga. Es el custodio de riquezas las cuales puede compartir a cambio del alma de alguien, por supuesto es muy mal visto que esto suceda, no obstante la riqueza de algunas personas son relacionadas con la “petición al cerro” y la gente no tiene duda que el alma de quien pidió o de sus familiares habita con el dueño del cerro.

La similitud entre el *kustok pot* (dueño del cerro) con el *weya weyá*, al parecer no es del agrado de los tradicionalistas, quienes me informaron que no se trata del mismo personaje, “el *weya weyá* no es el dueño del cerro es nuestro antepasado” (esta aparente contradicción es explicable como mostraremos más adelante).

Sin embargo algunas personas en Copainalá me platicaron sobre la creencia de que el *weya weyá* se podía aparecer en la montaña, de manera similar a como lo hace el *kustok pot*, sobre todo en el periodo de la Semana Santa y que tenía un cerro especialmente donde vivía.

Y existía porque mi papá me lo platicaba, había, pero en esta temporada de Semana Santa, había un señor en la montaña, nosotros ahí trabajábamos ahí estaban los cafetales, un viejito que era compadre de mi papá, en ese tiempo fumaba mucho la gente y era puro no cigarro, cuando viene un hombre un grandote y que lo agarró y aquí lo monta y el otro le dice ¿qué? ¿Crees que me vas a matar? Se agarró (peleó) con el weya weyá, pero lo

⁷⁴ El nombre de *kustok pot* y sus características me fueron informadas por don Antonio Villareal, en Tapalapa durante 2010. Aunque en diversos trabajos se ha documentado la creencia de los dueños, tanto femeninos como masculinos, entre otros Reyes (2007:19).

cortó y al poquito se murió ,ese hombre aquí tenía su casa el viejito “Chano” se llamaba, aquí lo chingó (en la pierna), el weya weyá existía, pero ya nosotros ya no lo vimos, anda su hacha es un símbolo, había la creencia, existía en ese tiempo, éramos chamacos, primer viernes lo guardábamos, no vayan a trabajar, no sea que vayan a encontrar al weya weyá y nosotros no salíamos, el primer viernes ya no salíamos lo guardábamos. Era muy estricto en ese tiempo⁷⁵

Ahora bien la tercera característica del weya weyá es la de ser **3) un gigante antepasado de los zoques**. Esta característica es más mencionada por los tradicionalistas seguramente porque el “dueño” guarda cierta connotación maligna, aunque “El carácter maléfico del dueño deriva en parte del combate de los evangelizadores contra la figura del Dueño. (López Austin, 2017:71).

El Dueño también es caracterizado como un:

“Dios patrono de los pueblos” Los chontales de Oaxaca dan al dueño, entre otros nombres, el de “Primer Hombre” y en “nuestros días, el Dueño es el gran antepasado protector jefe y vigilante de su gente, aún ligado a las fuerzas acuáticas y de reproducción”. (López Austin, 2017:80). En estos contextos su figura adquiere barba símbolo de la paternidad y la autoridad (López Austin, 2017:81)

La similitud del weya weyá con estas características es importante pues además que su máscara lleva una gran barba. Al weya weyá también se le identifica como antepasado, protector y ligado con las fuerzas acuáticas principalmente las nubes y

⁷⁵ Testimonio del señor Eric Juárez, Copainalá febrero de 2017.

el viento y recibe también el nombre de “primer hombre” como lo podemos leer en los siguientes testimonios que me proporcionó don Luis Hernández⁷⁶:

*Pero el original es el baile del weya weyá es la persecución de Cristo que viene anunciando y eso antes los viejitos, ahora es zoque pero antes no le decían zoque, es idioma de Copainalá, tiene sus palabritas de eso que se lo platicué, ¡yo estoy con Cristo! es que gritó, ese se le llama **primer hombre**.*

*Lo cuenta la gente el weya weyá, en zoque weya weyá ya en español, “tres veces grito”, que se hizo ahora el 7 de febrero el domingo, viene anunciando la persecución de Cristo y ese es que andó en todo el mundo, como quien dice poniéndonos al tanto, porque habrá rayazos (caída de rayos), derrumbe de árboles, derrumbe de cerros, habrá relámpagos, **él mismo nos tiene que proteger con su milagro**, ese es el weya weyá.*

*El diálogo (que dice el weya weyá), mi padre me mandó, la noticia de que van a matar al hijo de dios. Limpia el arma, yo dice: **soy el primer hombre, que ando entre las nubes, soltero** que dios me mando, me mando de que a Cristo lo están persiguiendo. Dame el primer hombre⁷⁷ le da un cigarrito de joloche, y ya empieza haciendo así en los cuatro cardenales (puntos cardinales), primero así donde sale el sol, tercero lo hace aquí, cuarto lo hace donde se entierra el sol, está midiendo el tiempo como un termómetro, este no sirve mujer y ya le da el otro este si esta bueno, va ir buen tiempo.*

Ahora bien las siguientes características del weya weyá

⁷⁶ El primer testimonio lo recabe en febrero de 2016 y los siguientes dos en febrero de 2017, en Copainalá.

⁷⁷ En la escenificación el weya weyá le pide a su esposa un puro, a ese puro le dan el nombre de “primer hombre” y con ese puro “mide el tiempo” como si fuera un termómetro, dicen.

4) Viaja en las nubes, enamora a una mujer zoque y tiene hijas con ella, 5) enseña a una mujer zoque a cultivar tabaco y 6) es muy fuerte y trabajador, nos remiten a características que se asocian más con “los súbditos” del dueño pero que López Austin señala a veces son similares a los de su amo “Su tamaño varia diametralmente pues aunque casi siempre aparecen como seres diminutos que usan pequeños platos, a veces son gigantes que provocan fenómenos climatológicos o que resguardan cuevas” “viajan en nubes”, pueden enseñar oficios (López Austin, 2017:86,87), son extraordinariamente fuertes e industriosos, sexualmente aptos y tienen hijos (López Austin, 2009:30).

Lopez Austín (2009) ofrece un ejemplo etnográfico de otro contexto cultural que sin embargo nos recuerda a nuestro personaje. Los otomíes los definen como “diablos que hacen el amor”. Guy y Claude Stresser Péan se refieren a la significativa sexualidad cíclica de los *mâmlâb* huastecos, dioses que portan el trueno como arma resplandeciente, símbolo masculino del fuego. Dicen que:

[...] cuando estos “abuelos divinos” empujan las nubes hacia los cerros, son en realidad jóvenes que están en busca del amor y se apresuran para llegar a las cimas de los cerros donde los esperan sus esposas... (López Austin, 2009:30)

El *weya weyá* llegó en una nube a donde trabajaba la que luego se convertiría en su mujer. Pero además nuestro personaje es “un señor del viento” como nos lo muestra el siguiente testimonio de don Luis Hernández⁷⁸.

⁷⁸ Recopilado en Copainalá, mayo de 2017.

Y tiene su palabra, se llama okna weya weyá, le dicen porque en la bola de nube andaba, okna es nube, weya weyá es él, que dentro de la nube andaba, dios mismo fue quien lo mandaba dentro de la bola de nube, entonces nos platican que estaban haciendo una fiesta, allá fue a aparecer no sé si cayó en la orilla del pueblo, no sé dónde, pero allá fue aparecer. Agarro el bejuco y esa era su matraca, que le daba vueltas al bejuco que retumbaba, y ese es el aire que tenemos, ese weya weyá que lo hizo, el mero jefe del aire del viento, de esto que respiramos todos, con el bejuco fue que lo hizo.

Por otra parte es importante destacar la referencia de que el weya weyá enseña a su esposa a sembrar tabaco. En este caso hay un vínculo que tiene que ver con la productividad agrícola local, pues el tabaco fue una planta de importancia comercial en la región. Me han referido que en Copainalá se da muy bien el tabaco, basta dejar unas semillas en el suelo para que crezca la planta sin dificultad y que hay tabaco silvestre, pero que el tabaco que se consumía en Copainalá llegaba principalmente de Simojovel⁷⁹ lugar donde el tabaco fue un producto muy importante desde al menos mediados del siglo diecinueve, hasta los años setenta del siglo veinte (Del Carpio, 2013:153).

Pero también el tabaco es una de las protecciones poderosas contra los seres “encanto”, en algunos casos por ejemplo estos personajes tenían tanto gusto por fumar que bastaba dejarles un cigarro o un puro encendido para que se distrajeran de hacer daño.

Las siguientes características del weya weyá **7) Necesita miel de colmena para vivir 8) Se fue a vivir a la montaña en un exterminio que dios hizo de gigantes.**

⁷⁹ Varias personas me han referido este hecho en Copainalá.

Nos remite a otro paradigma mítico establecido por López Austin, que tiene que ver con características del “Monte Sagrado”, López Austin (2009) plantea a partir del estudio de distintos mitos, que en la época prehispánica el monte sagrado era además del lugar donde se almacenaban las riquezas, el lugar donde los dioses se transformaron a través de su propia muerte y renacimiento en el momento de la salida del sol en los animales, objetos personas y elementos que son en la realidad ordinaria.

Plantea también que este modelo de explicación del mundo tomo dos formas después de la invasión hispana, por una parte la de mito mesiánico de resistencia, pues se cree que Moctezuma o el Rey huyó al inframundo con un ejército de sus fieles súbditos y espera el momento de regresar y recuperar sus dominios (López Austin, 2009:25).

Y por otra parte

Hay mitos que enfatizan la disyuntiva de los indígenas entre aceptar o rechazar la conversión. Considerados protocriaturas, si aceptan la nueva fe se convierten en seres humanos; si la rechazan, serán los animales montaraces, se vuelven piedras o huyen al inframundo”. (López Austin, 2009:24)

En nuestro caso relaciono el segundo paradigma con dos aspectos por una parte está el hecho de que el *weya weyá* era un gigante que huyó a la montaña “cuando dios hizo un exterminio de gente mala” como me lo narro Cirilo Meza, la intervención de divinidades católicas es una característica de estas narraciones, “No es extraño, por tanto, que en algunos mitos Cristo se encuentre presente en el tiempo

premundano, haciendo milagros que determinarán la naturaleza de las futuras criaturas o de la próxima estructura del mundo” (López Austin, 2009:24).

Por otra parte me permite explicar la relación evidente entre el *weya weyá* y las abejas meliponas, las colmenas productoras de la miel que necesita para vivir. El *weya weyá* según lo que nos narró don Cirilo Meza requiere de miel que “castraba” de los panales de abejas nativas que encontraba en la montaña, era para él como su café o chocolate y durante la escenificación se reparte *cupsi*, que es miel de estas abejas mezclada con aguardiente, de esto se encarga el “promotor” y algunos allegados.

La relación del *weya weyá* con las abejas meliponas o abejas nativas, es de los elementos más seductores en la composición del personaje y remite al papel que estos insectos jugaban en las antiguas cosmovisiones mesoamericanas, López Austin identifica que:

Entes diminutos que habitan los espacios subterráneos. Son las semillas corazones depositadas en la gran cavidad de las riquezas que es el vientre del Monte Sagrado; son los auxiliares del Dueño del Monte, siempre presentes e invisibles colaboradores en las tareas agrícolas; son en no pocas ocasiones los malhechores invisibles que se burlan de los hombres; forman el ejército del dios mesiánico que se espera para la liberación de los indios, y son quienes se negaron a aceptar la evangelización y huyeron para morar bajo la superficie de la tierra. Ancestros, antiguos, padres-madres, reciben peticiones, ofrendas, culto, insultos e imprecaciones de quienes los temen; pero que saben que les son indispensables en la brega cotidiana. (López Austin, 2009:28)

Quedan así la colmena repleta de miel o el hormiguero como figuras del Monte Sagrado y su vientre de riquezas. Las semillas corazones de todas las criaturas son insectos. Su variedad inmensa —sustancia divina de hombres, astros, meteoros, animales, plantas, rocas, elementos— se sintetiza en la multitud ingente de individuos inidentificables, homogenizados como hormigas, como abejas, en aquel hacinamiento de potencia de vida. Son protocriaturas, gérmenes, larvas, semillas; pero no en latencia, sino en la bulliciosa actividad de quienes conviven cotidianamente con los vivos, colaborando para mantener este mundo. (López Austin, 2009:36-37)

En Copainalá existen al menos dos especies de abejas nativas, las “enredapelo” cuya especie es la *scaptotrigona mexicana* y las llamadas “colmenas reales”, cuya especie no me es posible identificar con las características que me han sido referidas, pero cuyo nombre en zoque es “*yumitzine*” que podríamos traducir algo así como “abejas humildes”, de ambas especies es posible obtener miel y cera, muy apreciadas para fabricar la bebida mencionada y además distintos productos de uso ritual como velas, los aeroductos de las flautas, y se usaban también en la fabricación de sonajas para la danza de *Mocteczu*.

Podríamos proponer que las abejas meliponas, o colmenas reales, en el caso de Copinalá, además de tener la importancia ancestral que explica López Austin son un vínculo entre el pueblo y la montaña, pues hace algunas décadas era muy común que la gente trajera a sus casas a estas abejas. Don Luis Hernández nos da un testimonio de este hecho.

la miel virgen y en la montaña donde quiera la encontraban, uno esta acá se va a traer los trozos a la montaña y como eran casas de horconadura se abre

un agujero y se colgaban y la gente los tenían en sus casas los trozos y los amarraban con bejuco o con lazos, lo colgaban lo amarran adentro de la casa, también las amarraban afuera y a la hora de castrar los bajaban y metían la mano y lo iban sacando y ahí esperaban la miel. La colmena real les decían yumitzine porque eran humildes las abejas, yumi es humilde. Eran mansas humildes, no picaban nada. La miel virgen que tomaba el weya weyá en la montaña era su café, su alimento. Aquí no más arriba en el roblar grande ahí llegaban a tumbar, llegaba a tumbar mi papá de dos o tres árboles se tumbaba, el otro acá abajo, arboles grandes encontraban hasta de dos, había en la montaña antes, cual más lo vendía, lo vienen a vender, no había miel de está que le decimos de caja,(se refiere a la miel de abejas europeas), nada más de esa miel había, solamente esa miel había en esos tiempos y había de dos clases, una la miel virgen la más fina entre todo el mundo, la otra que le llamaban la marrullera, era otro sabor no le llegaba a la miel virgen, hasta la cera tenía un buen aroma, la cera de caja no le llega ni de la otra de la que le decimos nosotros de sayulita no le llega el aroma. La miel de las abejas humildes es que buscan flores que huelen, ya las otras abejas en cualquier flor se meten, las abejitas las avispidas no se van a buscar en cualquier flor, buscaban la flor de mayo, la bugambilia creo tienen miel, las que tienen aroma lo van recogiendo, hasta la miel sabía bien sabroso, por eso si se mezclaba con trago sabía bien sabroso con aguardiente, por eso se le dice cupsi, eso es que está mezclado. En esos tiempos al cual más lo tenía había casas que tenían dos, tres, cinco trozos y ese lo castraban muchos lo vendían en ese tiempo bien carísimo, diez o veinte centavos el litro. El aguardiente era bien carísimo a tres pesos el litro dos cincuenta por litro. Aquí vendían los comerciantes de otros lados lo llevaban para sus tierras, yo creo para revender a otros lados después, traían su garrafón con aguardiente y se lo regresaban con miel, quien sabe dónde lo revendían en Tuxtla en Chiapa, no había miel de caja, de las riberas Juárez, Zacalapa, López Mateos, toda esa parte había, lo traía la gente a vender. La cera negra que sacaban lo ponían a hervir en un olla que se llamaba apaste esa

olla la hacían doble bonito ahí donde es la asentaderas, lo hacía, así que ya para el otro año si pudieran comprar la cera, que le decimos de castilla, si no ese mismo lo cocían con ese mismo hacían velas, cuando ya iba a llegar la cuaresma, y la llevaban a la iglesia para que lo prendan allá, así lo hacían, la miel virgen es la más fina, y con esa miel es que lo castraba el weya weyá, ese era su café caliente con ese alimentaba, por eso cuando se baila el weya weyá tiene su pumpito colgado, ese lo trae con trago mezclado, cupsi en zoque.

Las últimas dos características del weya weyá **9) Diagnostica a los novios de sus hijas pulseándolos, 10) Hace mucho caso a sus sueños.** Hacen referencia a características usadas por varios especialistas rituales zoques pues entre los curanderos zoques era común “pulsear” a las personas para diagnosticar las enfermedades,

“la pulseada” *makabeni’si* consiste en “leer la sangre”. La información se logra empleando el dedo pulgar, haciendo presión a la altura de la muñeca o en la región distal del brazo, en “la vena que viene del corazón” La lectura se hace básicamente bajo dos criterios generales: lento-frio o rápido caliente. (Reyes, 1988:344)

Los sueños también eran una forma de advertencia o diagnóstico de las enfermedades o los males, según Reyes (2007:101), a través del sueño los adivinos zoques visitaban el inframundo. Los sueños como, lo dijimos anteriormente, también marcaban una forma de iniciación para curanderos, músicos y danzantes. Marina Alonso advierte que:

Los sueños son expresiones de una idea cosmogónica zoque según la cual, no existe una separación entre el mundo de los seres humanos y el de los no humanos; aunque cada uno de ellos tiene sus particularidades, coexisten en interdependencia. Así, los seres-encanto, personajes que aparecen en los sueños, interactúan en una relación dialógica con los seres humanos en el entendido de que cada uno tiene sus propios ámbitos de competencia (Alonso, 2009:20).

Finalmente es muy interesante que el punto de encuentro entre el *weya weyá* y el pueblo, sea el momento en que encuentra los trabajaderos, o sea los campos de cultivo y escucha el sonido de la flauta y los tambores, pues ambas actividades son parte de universos que estaban profundamente interconectados y que poco a poco se han ido separando, es decir los campos de cultivo representan una serie de actividades que los zoques llevaban a cabo con regularidad cíclica que marca el calendario agrícola y que al mismo tiempo tenía una contraparte con el calendario ritual que celebraba las fiestas para los santos, emblemáticamente representados por la música de la flauta y los tambores.

Elementos históricos en la danza de *Mocteczu*

La danza de *Mocteczu* representa un reto para explicar pues a diferencia de la danza del *weya weyá*, no son tan explícitos los elementos históricos representados en la danza, además de que por alguna razón no es tan amplia la tradición oral en torno a la misma.

Desde mi punto de vista la danza alude a “la Malinche” en dos sentidos, de manera explícita pues en el argumento que sustenta la danza se hace referencia al

personaje histórico y de manera implícita me parece que está vinculada con el personaje del “dueño del monte” en su versión femenina, a continuación tratare de argumentar ambas cosas.

De entrada por el nombre de la danza podríamos pensar en que se trata de una de las llamadas “danzas de conquista” sin embargo el tema del enfrentamiento entre dos bandos, característica principal en dichas danzas está ausente. Por otra parte si bien lleva el nombre de Moctezuma no encuentro una relación directa con el personaje histórico, sin embargo si hay una referencia al episodio de la invasión hispana, pues la historia que da argumento a la danza es en muchos aspectos similar a la narrada por Bernal Díaz del Castillo sobre la Malinche.

En el capítulo XXXIII de su obra Historia Verdadera de La Conquista de la Nueva España, titulado “Como doña Marina era cacica e hija de grandes señores y señora de pueblos y vasallos, y de la manera que fue traída a Tabasco”. Bernal Díaz del castillo explica la procedencia de la Malinche.

Antes que más meta la mano en lo del gran Montezuma y su gran México y mexicanos, quiero decir lo de doña Marina, como desde su niñez fue gran señora y cacica y vasallos. Es de esta manera: Que su padre y madre eran señores y caciques de un pueblo que se dice Painla y tenía otros pueblos sujetos a él, obra de ocho leguas de la villa de Guazacualco. Murió el padre quedando muy niña, y la madre se casó con otro cacique mancebo, y hubieron un hijo y, según pareció queríanlo bien al hijo que había habido. Acordaron entre el padre y la madre darle el cacicazgo después de sus días y porque en ello no hubiese estorbo, dieron de noche a la niña doña Marina a unos indios de Xicalango, porque no fuese vista, y echaron fama que había muerto. En aquella sazón murió una hija de una india esclava suya y

publicaron que era la heredera; por manera que los de Xicalango la dieron a los de Tabasco, y los de Tabasco a Cortés.

Ahora bien si comparamos el pasaje que narra Bernal Díaz del Castillo con la historia que da sustento al personaje femenino de la danza de *Mocteczu* encontraremos varias coincidencias: 1) En ambas historias una niña hija de caciques o gobernantes locales quedó huérfana de padre y le es usurpado el poder, al cual tiene derecho. En ambos casos la usurpación de sus derechos tiene que ver con que es una mujer, esto es, en la historia de la danza de *Mocteczu* existe el descontento por parte de los pobladores de ser gobernados por una mujer, en la historia de Bernal Díaz la usurpación se debe a que la Malinche tiene un medio hermano a quien se le entrega el poder.

2) En ambos casos la niña es desaparecida para que no “estorbe” y no ocupe el lugar que le corresponde. En el caso de la danza de *Mocteczu* es trasladada a Quechula, en la historia de Bernal Díaz es trasladada a Xicalango y después a Tabasco. En Copainalá existe una creencia generalizada respecto a que la Malinche era de este lugar y que fue entregada a los españoles en Quechula⁸⁰, un antiguo lugar considerado como capital de los zoques y hoy inundado por las aguas de la presa Nezahualcóyotl.

3) En ambas historias es entregada a los españoles o tiene contacto con ellos.

Me parece que es probable que alguien haya elaborado la historia de la danza de *Mocteczu* a partir del relato de Bernal Díaz del Castillo, pues al menos hasta 1940

⁸⁰ Quechula es considerado junto con Javepagou-ay (en las cercanías de Ocozocuaula, Chiapas), el señorío de Guateway y el cacicazgo de Zimatán (en la vertiente del Golfo de Tabasco), como una de las capitales de los zoques (Villasana, 2009:315).

este personaje de la danza de *Mocteczu* estaba identificado como la Malinche, como lo podemos saber a partir del trabajo de Navarrete (1985:453). Y también es posible que la exegesis local respecto a porqué este personaje era la Malinche se transformara con el paso del tiempo.

Por otra parte propongo que “la niña”, que es el personaje central de la danza de *Mocteczu*, y podría representar al “dueño del monte” en su versión femenina, esto lo deduzco a partir de tres elementos fundamentales: 1) por un testimonio de alguien que observo la danza antes de 1940 y que menciona que la esposa del weya weyá y “la niña” de la danza de *Mocteczu* son el mismo personaje 2) Por las acciones del personaje y otros elementos implícitos en la danza y 3) por el significado de la figura de “la Malinche” otros ámbitos culturales mesoamericanos.

Del primer punto puedo decir que en el trabajo que Carlos Navarrete⁸¹ (1985) desarrolló a partir de las notas de Amadeo González, este último había planteado que el personaje femenino de la danza de *Mocteczu* es la Malinche⁸² y la esposa del weya weyá.

En Carnaval los *kogüina* (actores); son una mujer harapianta (la Malinche) y un hombre (*güeya-güeyá*), dueño de los bosques; seis más danzan en torno de ellos. (...)

⁸¹ Carlos Navarrete (1985) escribió un artículo titulado, “Escritos sobre danzas zoques antes de 1940”. Navarrete recibió el escrito de una persona al parecer un historiador local de nombre Fernando Castañón, pero como se indica en el artículo la información fue recopilada por una persona de nombre Amadeo González, aparentemente un maestro de primaria.

⁸² Es importante decir que don Cirilo y Don Luis me informaron que la esposa del weya weyá no representa a la Malinche y que en ningún momento escuche que dijeran que “la niña” del *Mocteczu* es la Malinche, en Copainalá existe el consenso de que la Malinche es el personaje central de otra danza “La Encamisada”.

En el baile de *Montecuzoma* la Malinche aparece en un trono ricamente adornado, que un hombre lleva a costas. Obsérvese como en el de Carnaval representan a la Maliche 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).

En segundo lugar me gustaría destacar tres elementos de la danza que podría relacionar con los ámbitos del “monte sagrado” y el “dueño del monte” que explique en el caso del *weya weyá*, primero el nombre de la danza, que según el documento que describe el argumento es *Mocteczu* que traducen como “de noche en la casa del maíz” (moc maíz; toc, casa y tzu, noche). Aquí quisiera recordar que uno de los elementos que representa la riqueza que se guarda en la cavidad del cerro, es precisamente el maíz.

En segundo lugar el “trono” de la niña es una silla cubierta completamente de “palma”, se forma incluso una especie de “techo” con la misma palma, al sentarse ahí el personaje principal de la danza queda completamente rodeada de la palma. Esta planta según me comentaron los danzantes “crece en la montaña rumbo a Coapilla”. Durante la danza la niña se sienta en su trono dando la impresión de estar en una “cueva”.



La niña en la danza de *Moctectzu*, en el atrio de la iglesia de Trinidad, Copainalá, diciembre de 2017. Fotografía Víctor Acevedo Martínez.

Por otra parte la “niña” trae con ella una jícara con dulces que entrega a los danzantes, también casi al finalizar la danza le sirve a cada danzante un poco de *cupsi* la bebida de miel y aguardiente que también se reparte durante el carnaval en la danza del *weya weyá* y que propongo se relaciona con el papel de las abejas meliponas como antepasados.

Finalmente quisiera plantear que como personaje “La Malinche” tiene múltiples representaciones en infinidad de danzas a lo largo y ancho de México. Existen muchas danzas que llevan ese nombre, tanto en Chiapas como en otras entidades del país, Veracruz, Puebla, Oaxaca, Guerrero, entre otras. En algunos casos a personajes de las danzas se les llama de esa manera, por ejemplo en la danza de concheros a las mujeres encargadas de sahumar, se les llama “malinches sahumadoras”. En muchos casos el papel de la malinche es interpretado por un

hombre y en no pocos se alude al nombre hispano de la Malinche: Marina, como ocurre en las danzas de los totonacos donde a la mujer que participa en las danzas se les da el nombre de la Maringüia o la Maringüilla.

Ahora bien dada la variedad de Malinches que existen en las danzas es poco probable que todas hagan referencia a los mismos significados, sin embargo es posible que así como existe un complejo de danzas con temáticas comunes como las de conquista, existan otras que aludan a deidades de la lluvia encarnados en el personaje de la Malinche; por ejemplo Ichon (1973: 420, 421) en su etnografía sobre los totonacos interpreta a la Malinche de la danza de Tocatines y Negritos con la deidad del agua y la lluvia y esposa del dueño de las cuevas y los animales. Guy Stresser Pean (2011) interpreta a la Malinche que participa en la danza de los *Acatlazquis* de los Otomis de la Sierra Norte de Puebla, como el espíritu del agua, en esta misma danza en el caso de Pahuatlán, Puebla, la maringüilla es considerada la madre de la danza y dueña de “todas las variedades de maíz” (Melo Díaz, 2000:59). En la Huasteca Tamaulipeca en la danza de San Isidro se identifica a la Malinche como símbolo de pureza y fertilidad de la tierra, (Montenegro, 2000:103).

Me parece entonces que la danza de *Moctectzu* al igual que la danza del *weya weyá* contiene elementos históricos referidos a la cosmovisión de las antiguas concepciones mesoamericanas, más que al tlatoani del centro de México que le da nombre, no obstante el episodio de la conquista de México importante para los Copainaltecos está presente, es decir la historia de la Malinche.

Elementos históricos en la danza de La Encamisada.

Finalmente ensayaré algunos elementos históricos que encuentro en la danza de “La Encamisada”, como ya lo he mencionado, este personaje para mis interlocutores es “la Malinche”, pero a diferencia de lo que sucede con la danza de *Moctectzu* en esta danza no hay referencias a tal personaje, no obstante otros elementos de la cultura zoque así como referencias de un pasado cercano se hacen presentes.

Desde mi punto de vista lo que se observa en esta danza son una serie de valores que dan sentido y dinamismo a la práctica de la danza y la música así como algunas referencias a la cosmovisión mesoamericana. Me parece que hay tres temáticas importantes la primera **alude a la producción agrícola, de café, de pimienta y a la producción de aguardiente**, la segunda **a la figura del cerro** y finalmente **a la promesa de bailar**.

Es interesante que en esta danza se hace mención de peones, patronos y producciones de café, pimienta y aguardiente, y aunque no se menciona como tal me parece que se puede elucubrar que los padres de “la encamisada” eran finqueros, pues para finales del siglo diecinueve en el departamento de Mezcalapa, donde se encuentra Copainalá, había un total de 100 fincas y 50 ranchos, varios de ellos dedicados al cultivo del café de manera sobresaliente, llevando al departamento de Mezcalapa a ser el tercero más importante en relación al cultivo de café en Chiapas (Ortiz, 2012).

Por otra parte a principio del siglo veinte se introdujo la producción de caña de azúcar en los territorios zoques, uno de los principales productos obtenidos de esta

planta era el aguardiente y a nivel regional el principal productor era el pueblo de Copainalá, donde en 1920 había al menos veintiún productores de aguardiente, que surtían a Coapilla, Pantepec, Rayón Tapilula, Ixhuatan, Ocoteppec, Ixtacomitán, Pichucalco, Tecpatan, Chicoacen, Francisco León y Chapultenango. (Ortiz 2012)

Respecto a la pimienta podemos saber que un poco después de 1920 tal vez alrededor de 1925, desde las riberas de Zacalapa y Miguel Hidalgo, las personas llevaban a vender pimienta a San Cristobal de Las Casas, lo que les representaba ingresos importantes en su economía,(Ortiz, 2012:236).

Por otra parte en esta danza hay otra referencia al dueño del cerro, en este caso es el hechicero que vive en el hueymanco, este personaje es el que enferma a la encamisada, pero él mismo le indica como curarse, con las aguas que nacen en el mismo cerro. Esta ambivalencia, es una característica más del “dueño del monte”, y de sus ayudantes según lo describe López Austin quien destaca su personalidad dual.

Los servidores del dueño compartían y comparten el carácter tanto benéfico como adverso de su amo. Si bien sus dones son indispensables para la subsistencia de la gente, ellos envían también carencias, desgracias, enfermedades y muertes, (López Austin, 2017:83).

Finalmente al curarse La encamisada promete bailar en las fiestas, este último punto, me pare que hace referencia a lo que considero un elemento fundamental en la dinámica de las relaciones sociales en correspondencia a la música y la danza de los zoques de Copainalá, pues se danza o se toca como una promesa a los santos, para que algo bueno ocurra, o porque algo bueno ocurrió, muchas veces

esto que ocurre, es la cura de una enfermedad, como en este caso, la Encamisada se curó y promete bailar en todas las fiestas del pueblo.

Ahora bien como mencioné anteriormente en Copainalá existe la firme convicción de que la Malinche nació en este lugar, uno de mis interlocutores me comentó que desde hace varias décadas es una historia común, que incluso había un lugar donde contaban la Malinche había sido entregada a los españoles.

No he podido descifrar porque “la encamisada” es identificada con la Malinche, pero conjeturo dos posibilidades, tal vez por ser una mujer infiel que traicionó de su marido, como la narración lo cuenta explícitamente o tal vez se pueda referir a los zoques que comenzaron a hablar en español en sus transacciones comerciales, los que vendían pimienta y café. Ortiz,(2012) nos informa que las personas que realizaban sus transacciones comerciales en San Cristóbal de Las Casas tenían que hablar en español para poder realizarlas y seguramente este núcleo de comerciantes fueron de las personas que iniciaron un cambio significativo en la cultura Copainalteca.

La dinámica de la reproducción cultural en la danza de Los *Parachicos*

A diferencia de las otras danzas esta no pertenece al acervo copainalteco, no obstante la he incluido porque es una de las danzas que mayor número de participantes tiene, y me permite observar una de las formas en que se efectúa la reproducción cultural en la dinámica del cambio.

Esta danza no representa elementos históricos específicos en el caso de Copainalá, seguramente en el lugar de donde es originaria los tiene, pero se sabe bien que fue traída de Chiapa de Corzo como nos lo relato Don Luis Hernández, aunque algunas personas afirman que en realidad el proceso fue al contrario, que nació en Copainalá y llegó a Chiapa de Corzo.

Precisamente al ser una danza que es de otro lugar, podemos observar, algunos elementos clave en la reproducción cultural. Inicialmente en la danza de *Parachicos* los zoques de Copainalá encontraron algunas afinidades con sus propios códigos culturales, lo que les llevó a adoptarla y usarla como otra de las danzas del acervo zoque. Es decir en esta danza podemos observar que se realiza en el contexto social que da sentido a las danzas de origen zoque, pues al llevarla a cabo permite una serie de intercambios con lo que en el capítulo dos de esta tesis llame “mundo sobrenatural”, es decir se danza y toca para los santos o como les llaman localmente “las imágenes”.

Por otra parte se pone en juego una serie de relaciones sociales, pues los “promotores” de las fiestas donde se toca y danza *Parachicos*, convocan a músicos y danzantes, los cuales asisten con la convicción de danzar y tocar para la imagen y saben que serán retribuidos al menos con una comida. Esto a su vez ha propiciado que exista inquietud en un buen número de jóvenes copainaltecos por aprender a danzar, aprender a tocar y ha favorecido también la fabricación de máscaras y de instrumentos musicales. Lo que implica que todos los conocimientos que se requieren para esto se sigan reproduciendo o re aprendiendo, desde la manera de hacer una flauta, hasta saber dónde buscar la cera de abeja o cual es el momento propicio para realizar los cortes en la madera, entre otras cosas.

La reproducción cultural implica la adaptación de la cultura a nuevas circunstancias. En este proceso la innovación y el cambio están presentes, lo importante en la adopción de la danza de *Parachicos* en este sentido, no fue conservar los elementos formales de la representación original o sea que los atuendos fueran idénticos a los usados en su lugar de origen o asumir los significados en el culto a los santos a quienes se les dedica la danza en Chiapa de Corzo, sino la manera en que los jóvenes de Copainalá adoptaron este elemento cultural ajeno y lo usaron a partir de sus propios códigos culturales y lo que esto generó y sigue generando, en las nuevas generaciones.

Elementos históricos en la práctica musical zoque de Copainalá

Por principio de cuentas es importante considerar que como explicábamos en el capítulo dos los instrumentos musicales⁸³ en el caso de los zokes son objetos animados, con la capacidad de decidir con quién y de qué manera tocan, y que el sonido que producen es un discurso sonoro para las deidades, especialmente los alabados y los sones de danza, de hecho en muchas ocasiones los alabados son cantos que originalmente tienen letra, pero que los músicos tradicionales los incorporan a sus repertorios que son exclusivamente instrumentales⁸⁴.

⁸³ De manera operativa o coloquial llamo a estos elementos “instrumentos musicales”, no quiere decir que tengan el mismo significado que estas palabras tienen en el marco de la cultura occidental. Me parece que por sus características se trata de algo muy distinto a objetos que emiten un sonido determinado.

⁸⁴ No es un caso aislado el considerar que los instrumentos tienen voz, sucede en distintas tradiciones musicales indígenas, es decir para algunos pueblos indígenas los instrumentos no emiten un sonido, emiten una voz.

Al mismo tiempo representan el conocimiento de generaciones anteriores que se hace presente en el momento de la ejecución, en palabras de don Luis Hernández: “a nuestros primeros abuelos, viejitas y viejitos que inventaron esto”⁸⁵. En distintas ocasiones, pude observar que al ejecutar los instrumentos los músicos se vestían con ropa o elementos que evocan el pasado, por ejemplo se visten de blanco y se ponen fajas rojas, o bien incorporan sombreros, paliacates, morrales de ixtle a sus atuendos cotidianos, elementos que no son comunes entre los copailnaltecos hoy día, pero que sin duda se usaron de manera cotidiana hace algunas décadas.

Así que de alguna manera los tambores, flautas, violines, guitarras, sonajas, tienen un cometido musical pero también son una evocación de los ancestros.

Si bien estos instrumentos se usan en distintos lugares de la región zoque, la exégesis que presento representa el sentir de don Luis Hernández, no la generalizaría, pero pienso posible que otros músicos de la región puedan tener ideas similares.

Así desde antiguamente, así lo cantaban nuestros primeros abuelos, porque eso fue lo primero los alabados zoques, no había sacerdotes no había nadie, yo creo dios les dio ese pensamiento a nuestros primeros abuelos y abuelitas que lo canten y no cantaban como nosotros que miramos libros, todo de memoria, no había sacerdote, no había nada, saber de qué tiempo y platicamos de eso y también flauta de carrizo, el legítimo nombre es “pito de carrizo” y ahora como ya hay estudio flauta de carrizo, me preguntan a mí, no porque me lo hayan dicho, se me imagina, fue el primer instrumento antes de cristo que hubo, no había arpa, ni trompeta, ni nada, el primer instrumento decimos nosotros que es el pito de carrizo, la flauta de carrizo. Según no sé

⁸⁵ Don Luis Hernández, Copainalá, febrero de 2017.

si me lo platico el padre Enrique, no me acuerdo si dice antes de dos mil años o diez mil años antes de que venga Cristo, con eso fue que lo alabaron, la flauta de carrizo y tambor, no fue tambor que tenemos ahorita, el tambor fue el teponaztle de ese pumpo (guaje para agua), del que cargan agua nuestras abuelitas, del que sembraban, así lo sembraban nuestros abuelitos, así lo sembraban ahí en la milpa, allá nace, allá se da el pumpo, pero es el teponaztle, ese fue el que se inventó primero, con el que alabaron antes que venga cristo y el primero que le danzó, que le agrado al señor Jesucristo fue el rey David, por eso lo que dijo el padre Enrique me quedó, por eso yo digo que el carricito fue el primer instrumento, este Dios Cristo lo dejó y por eso mientras lo podamos y dios nos da ese don, no hay que rogarse, ya dios nos dio, mientras podamos lo hacemos.

Ahora bien, este testimonio nos da oportunidad de situar en términos cronológicos algunos instrumentos a los que alude don Luis, pues se trata de instrumentos que han estado en lo que hoy es México desde hace mucho tiempo.

Es muy interesante que don Luis refiera al teponaztle en su testimonio, pues este es una percusión de origen prehispánico, que comúnmente se identifica como un idiófono⁸⁶ de percusión, construido de un tronco hueco, de uso muy antiguo en Mesoamérica, se calcula que los teponaztlis se usan desde el periodo postclásico 900 dC-1520 dC.

Pero en muchas ocasiones, se le designa con el nombre de teponaztli a un membranófono⁸⁷, es decir a un tambor vertical similar al huehuetl, así sucede por ejemplo en los conjuntos de chirimía de Santa María Tecuanulco en Texcoco Estado

⁸⁶ Los idiófonos son instrumentos que producen sonido a partir de su propio cuerpo.

⁸⁷ Los membranófonos son instrumentos que requieren de una membrana en tensión para producir sonido.

de México, y también en el caso de los huicholes quienes al tambor vertical que usan en la ceremonia del *tatei neirra* le llama “*tepu*”. El instrumento al que alude don Luis en su narrativa es un tambor que se hacía con un guaje para agua.

Por otra parte no muy lejos de la región zoque, en el mismo estado de Chiapas, en Suachiapa para ser precisos, hay un mito que narra que los troncos que eran panales de abejas meliponas se convirtieron en un teponaztli, (Palacios, 2010:141). Elucubrando un poco pienso que los troncos huecos que daban cuerpo a los teponaztlis se convirtieron en los tambores zoques después de la invasión hispana o que en algún momento los teponaztlis se hubieran tocado en los conjuntos de flauta y tambor de zoques⁸⁸.

Ahora bien la dotación de flauta de carrizo, también conocida como pito de carrizo y tambores, no es exclusiva de la región zoque, aparece en gran parte de lo que hoy es México⁸⁹, y corresponde a la versión indígena de instrumentos que llegan con los españoles, tal vez con los soldados durante la invasión hispana o poco tiempo después.

En el caso de los tambores estos son referidos como “atambores” son de cuerpo tubular y “bimembranofonos”, o sea tiene doble parche, en una de las membranas, llevan un “entorchado” es decir una cuerda que atraviesa el parche que no se percute lo que provoca que al tocarla se escuche vibraciones, también tienen una

⁸⁸ En el caso de los conjuntos de chirimía se tiene documentado el uso de teponaztlis que fueron substituidos por tarolas.

⁸⁹ No hay que olvidar que administrativamente lo que hoy es el estado de Chiapas en el periodo Colonial fue parte de la Audiencia de Guatemala.

encordadura que permite estirar de manera uniforme los dos parches. (Contreras 1988:70).

Estas percusiones en el caso de los zoques se acompañan de flautas de carrizo de tres y siete obturaciones (seis al frente y una atrás), como ya lo hemos descrito en el capítulo dos de esta tesis. La primera corresponde a un modelo que llega también de España al parecer de la región Vasca, el *txistu* que es uno de los tres modelos de aerófono de embocadura con aeroducto con dos hoyos en la parte anterior y uno en la posterior que trajeron los europeos y que fue ampliamente aceptado entre los pueblos indígenas, (Contreras, 1988: 71). La otra flauta de siete obturaciones, seis al frente y uno en la parte posterior, es posible que sea la réplica indígena de una flauta dulce, las flautas de este tipo han existido desde el siglo XVII.

Ahora bien quisiera mencionar algo que me parece relevante en el caso de las sonajas de la danza de *Mocteczu*, estas sonajas se elaboran con tecomate, y se decoran con plumas de gallo, lo que las hace especialmente atractivas, pero lo más interesante es que el cuerpo de las sonajas esta perforado, como sucede con sonajas de otras latitudes culturales, pero como también sucede en varios ejemplos de sonajas de barro prehispánicas procedentes del Occidente y del Altiplano central, (Méndez y Pimentel, 2009:148).

Por otra parte los instrumentos de cuerda también han estado presentes en lo que hoy es México desde hace ya varios siglos, la guitarra y el violín tuvieron varios antecesores que se sabe se fabricaron en distintos lugares durante el periodo Virreinal. Las guitarras como tal tuvieron un auge importante en el mundo hispano y sus colonias al menos desde el siglo XVII y el violín llega también con los españoles y se populariza ya “tarde en la Colonia” (Hernández, 2003)

Hasta donde he podido rastrear la guitarra y el violín se han usado desde hace varias décadas para acompañar las danzas en la región zoque. Y en la narración de la danza de *Mocteczu* refieren que la guitarra y el violín llegaron tiempo después substituyendo a la flauta y al tambor.

La reproducción cultural a través de la práctica musical y dancística

Ahora bien como planteamos al inicio del trabajo, considero que la reproducción cultural en buena medida implica una adaptación a nuevas circunstancias y la manera en que en los nuevos contextos se reproduce la cultura.

En este sentido la práctica de la música y la danza zoque como vimos en las etnografías se adaptó a nuevas circunstancias. El respaldo económico de algunas instituciones culturales abrió la opción para que fueran los niños los receptores y continuadores de la danza y música tradicional, aún sin la designación divina que tuvieron las generaciones que les precedieron y sin el contexto social que sustentaba a la práctica, como recordaremos los músicos y danzantes recibían una señal en sus sueños para ejercer y tenían un lugar como especialistas rituales en los sistemas de cargos.

Por otra parte, sobre todo la danza se ha tenido que adaptar a nuevas circunstancias, tanto en la expresión de la misma como en la manera de trasmitirla. En la música la enseñanza sigue siendo en muchos casos a través de la práctica cotidiana en los ensayos y celebraciones a los santos y al menos en el caso de los

discípulos de don Luis Hernández o de Sarahí Juárez no se ha recurrido a otro tipo de metodología en la enseñanza.

La reproducción cultural también implica continuidad de prácticas, si bien han cambiado los protocolos rituales de culto a los santos, y el contexto social donde se desarrollan el sentido de alabar a los santos y a dios a través de la música y la danza sigue siendo el eje conductor de esta acción ritual y los tradicionalistas zoques de Copainalá continúan desarrollando su labor.

Pero además la reproducción cultural implica que las personas “usen” su cultura en acciones colectivas concretas, en este sentido me parece que hay un elemento articulador de la acción (en este caso la acción ritual), que es un detonante de la reproducción cultural, a esto le he llamado “la promesa”, como lo explique en el capítulo tres, la promesa significa aportar algo que se le ha prometido al santo, como lo podemos leer en el siguiente testimonio.

el promotor es el que va estar todo el año, cada dos meses hay aseo de la iglesia, de las imágenes de todo y el promotor da desayuno, comida, empiezan temprano y terminan una o dos de la tarde y tienen que estar ahí toda la mañana porque vienen gentes de otras partes, traen sus flores traen sus veladoras y el cuarto viernes también hay una entrada de limosnas, hay cuatro cinco nombrados ahí y colocan una mesa ahí en la entrada del templo y van recaudando, es voluntario, antiguamente todos los de la comunidad que tienen su animalitos, su ganadito bestias dan sus limosnas, si tengo dos bestias cinco pesos cada una y un medio litro de miel virgen así era costumbre y los que no y en caso de que no, nosotros cooperamos todos mis hijos parejo, mis hijos nos toman en cuenta y queda anotado apuntado en la lista, cuatro secretarios y ese dinero es para todo el servicio de la semana santa (..) y hay muchas actividades y ahí es donde ocupan ese

dinero, porque la ropa del señor lo donan, lo obsequian todo es regalo de la gente, tanto de aquí como de otras partes hasta de San Cristóbal han llegado aquí, vienen a ver como es la costumbre, ya lo demás es pagado (..) entonces lo comparten con la misa y con las cosas que hace falta En el caso de instrumentos si hace falta cuerdas de guitarra, cuerdas de violín y si hace falta cosas, de ahí sale todo.

El resultado del intercambio con las divinidades es el bienestar o la salud, obtener estos beneficios es el motivador profundo que hace girar la rueda de las acciones⁹⁰. Es decir los “promotores” prometen realizar la fiesta, los músicos y danzantes tocar y bailar en ella. Es así que se detonan una serie de acciones que permiten dar continuidad a un sinnúmero de prácticas culturales, pues para hacer la fiesta se realizan altares y adornos que implican un uso de los ecosistemas locales, a veces se confecciona ropa para los danzantes con bordados específicos de origen zoque, algunas veces se hace comida ritual que corresponde a las fiestas como son algunos tipos especiales de tamales, por ejemplo en la fiesta de la virgen de Guadalupe se hacen tamales con frijoles cosechados en fechas cercanas al festejo. Los músicos y danzantes ponen en práctica piezas musicales y danza específicas pues como mencione no a cualquier santo se le toca cualquier música, Y algunas veces recuperan del olvido algunas otras que llevaban décadas sin practicar como sucedió con la danza de Cuauhtémoc.

⁹⁰ Roger Magazine (2015) plantea que tanto las estructuras como las relaciones sociales existen y están ahí para ponerse en acción, esto se logra mediante la motivación de un individuo, en su caso el mayordomo, en este caso pienso que lo que produce estar dispuesto a ejecutar la acción, es la promesa y el resultado que se espera de esta.

CONCLUSIONES

Iniciare planteando que en esta tesis ha sido importante para mí reflexionar sobre la Etnohistoria como campo de estudio, estas discusiones comenzaron en las clases del Dr. Druzo Maldonado y en la línea de investigación en la que participe durante el posgrado con la Dra. Catharine Good. Ambos profesores me mostraron dos enfoques distintos, pero además me ayudaron a situar una forma particular de abordar el ejercicio etnohistórico a partir de mi formación como antropólogo.

Tuve la intención de romper con la costumbre de pensar los procesos históricos como un campo aparte⁹¹, donde lo histórico constituye un capítulo del trabajo completamente desligado del fenómeno de estudio, o bien de rastrear del pasado al presente algunos elementos, como si estos evolucionaran en forma lineal, espero en alguna medida haberlo logrado.

En este sentido el concepto de “historias propias” desde luego me permitió plantear que existe una memoria histórica plasmadas en la música y las danzas, pero además que esta es muy vigente y en cierto sentido cotidiana, pero que es necesario también escuchar con atención y no descartar con prejuicio o a partir de nuestras propias lógicas, lo que las personas dicen y hacen. Debo confesar que al hablarme del *weya weyá*, don Luis y don Cirilo, siempre fueron muy enfáticos en decir que se trataba de un personaje muy antiguo, del primer abuelo, del primer

⁹¹ Desde luego la idea de realizar esto no es de mi autoría está inspirada en los trabajos y propuestas de Catharine Good (2015c:92)

hombre. Y que nunca pensé que efectivamente este personaje representara a un arcaico arquetipo mesoamericano

Ahora bien además de la memoria histórica, en la música y la danza están depositadas creencias de diversa índole, en este caso por ejemplo: las referencias al culto católico es permanente. También se exaltan creencias locales, como la de considerar que al cumplir la promesa de danzar es posible recuperar la salud, (como lo hace la encamisada), o confiar plenamente en los sueños (como lo hace el weya weyá). Es por esto que el problema se hace más complejo, en ese sentido retomaría lo que Price, (1983:25), cita de Cohen⁹² respecto a la tradición histórica de Busoga en Uganda,

La tradición en Busoga no es lo sobreviviente secreto de un pasado oral sino la inteligencia viva y funcional sobre la cual descansa la sociedad. La transmisión de información histórica no es a través de cadenas ordenadas de transmisión sino a través de las redes complejas de relación, asociación y contacto que constituyen la vida social. (Cohen, 1977:8-9).

En el caso que analizo propondría algo muy similar, asumo pues que se trata de una realidad muy compleja donde el conocimiento de los procesos históricos que han sido importantes para estos zoques no se da de manera ordenada ni lineal, lejos de eso la música y la danza son un complejo de narrativas, sonidos, objetos, imágenes, vestuarios, bebidas, creencias entre otros elementos que entretajan

⁹² La cita es en inglés y la traducción es mía.

referencias a distintos momentos o procesos históricos. Creo haber encontrado algunos, pero estoy seguro de que hay varios más en danzas que no analice como la *Yomo- Etzé*, Santa Susana y San Gerónimo.

Concluiría que en las danzas zoques de Copainalá, que examiné, se hacen referencia a distintos tipos de procesos históricos en cuanto al argumento, la representación o los personajes.

Por una parte identifiqué un trasfondo cosmogónico ancestral mesoamericano ligado al arquetipo del Monte Sagrado, presente en la danza del *weya weyá*, en la danza de *Moctectzu* y en La encamisada.

Además reconocí elementos históricos que tienen que ver con el tema de La Conquista de México, específicamente con el personaje de la Malinche. En la danza de *Moctectzu*, el argumento de la danza es muy similar a lo que Bernal Díaz del Castillo refiere sobre la Malinche. En la danza de La encamisada, también se hace alusión al episodio de La Conquista de México pues existe la creencia generalizada de que este personaje nació en un lugar cercano a Copainalá.

En la danza de La Encamisada encontré referencias a las fincas de finales del siglo diecinueve o principios del siglo veinte, esto se hace evidente en la narrativa, pues se menciona que La Encamisada era hija de productores de café, aguardiente y pimienta, productos en los que destacaron algunas fincas localizadas en Copainalá.

Por otra parte, también propongo que al realizar las danzas, hay un tipo de evocación del pasado, que no necesariamente remite a un acontecimiento específico, sino que evoca a las generaciones de músicos y danzantes que

precedieron a las actuales, esto se manifiesta sobre todo al hacer las fiestas para los santos pues “los promotores” algunas veces dicen, que es importante hacer estas representaciones pues es un legado de sus ancestros.

Respecto a la práctica de la música, identifiqué también aspectos importantes, uno referido a que los instrumentos musicales, las flautas, los tambores, los violines, las guitarras, y la música en sí misma, es decir los sones de danza, los alabados y los zapateados, son resultado del trabajo de sus ancestros y que de alguna manera estos ancestros se hacen presentes al tocar la música.

Por otra parte, recabe información respecto a que se considera al conjunto de flauta y tambores instrumentos muy antiguos, en el caso de la flauta se considera que es un instrumento arcaico, el primero con que los hombres alabaron a dios. En este caso no hay fechas ni episodios históricos claramente definidos, (aunque como lo mencioné en este texto hay la evidencia histórica de que se trata de instrumentos que se han usado en América desde hace varios siglos), es una manera local de interpretar la existencia de estos instrumentos, no por ello menos importante, pues hacer música con esos instrumentos y en los contextos en que se ejecuta ya es en sí mismo una evocación del pasado y de la continuidad histórica.

También concluyo que el conocimiento de la historia académica y un conocimiento profundo de las culturas estudiadas es un buen marco de referencia para indagar fenómenos de este tipo, de lo contrario podríamos dejar de lado aspectos importantes de la historicidad contenida en la música y la danza solo porque nos podrían parecer muy incongruentes o fuera de lugar.

Por otra parte, en el caso de las danzas que tienen un contenido cosmogónico mesoamericano es muy necesario situar el estudio de estos temas a partir de un marco referencial mayor, es decir debemos pensar que las similitudes que permitieron a López Austin (2017) construir su paradigma sobre el Monte Sagrado y el Dueño del Monte, son expresiones culturales de profunda antigüedad y que ocuparon un gran espacio de lo que hoy es México⁹³. Y que han tenido una continuidad importante, por lo que propongo que buscar similitudes con otros pueblos mesoamericanos puede ser la clave para comprender en su justa dimensión estos fenómenos. En mi análisis propuse que la figura de la Malinche presente en la danza de *Mocteczu* podría tener una connotación relacionada con la esposa del Dueño del Monte o con una deidad de la lluvia, esto lo deduje a partir de conocer el papel que el personaje de la Malinche representa en otros pueblos indígenas. Igualmente la identificación del *weya weyá* con el Dueño del monte, nace de la comparación que realicé con información que recopiló López Austin (2017) de personajes similares en distintos pueblos indígenas de México.

De manera deliberada no incluí en este trabajo información musical o dancística, de carácter técnico, en el caso de la música pienso que un análisis musical nos conduciría al lugar de procedencia de la música que hoy tocan los zoques de Copainalá, y sería la evidencia del momento en que la música y los instrumentos

⁹³ El trabajo de Pedro Pitarch (1996) en Cancún es una muestra de que la noción de monte sagrado era común a los mayas que hoy habitan Chiapas, esto lo menciono porque se podría pensar que solo es aplicable a las culturas del Altiplano de México. Igualmente Venturoli Sofia, (2009), realiza una etnografía de un ritual en una cueva cerca de Ocozocoautla Chiapas, lugar que en algún momento formó parte del territorio zoque.

llegaron a estas regiones, pero no explicaría como fue que tuvieron continuidad ni el significado que hoy día tiene para estos pueblos.

En el caso de la danza algunos enfoques ponen mucha atención al movimiento que se ejecuta en las coreografías y en la disposición espacial que guardan los danzantes al hacer estas representaciones, me parece que en el caso de las danzas de Copainalá esto no es tan importante, por una parte nunca observé que los danzantes pusieran especial atención a este aspecto, de hecho mi percepción fue que lo que se enseña o al menos don Luis Hernández así lo hace, es a poner atención al son que se ejecuta, el son mismo es la indicación que algo debe suceder en la danza. Y por otra parte las formas de trasmisión de las danzas han cambiado (mucho más que las formas de trasmisión de la música), para adaptarse a escenarios distintos a los tradicionales, como nos lo indica don Luis Hernández:

Mocteczu es en zoque Moctezuma es en español, ese si lo bailan en las fiestas de diciembre, lo bailan, pero no es igual, siquiera para que no se pierda. para que no se acabe, si quiera que los miren que están bailando, ya no lo bailan igual como lo bailaban los antiguos , ahora todo ya contado que bailen, en ese tiempo le daban al baile, no se va a contar, que si tres que si cuatro que si cinco, ahora lo hacen aunque sea recortadito, aunque sea en el atrio de la iglesia, tienen una cuestión que lo agarran ya como si estuvieran bailando en un teatro así pero no, pues no, lo bueno es bailar lo original, era cinco seis vueltas cada soncito, ahorita no, dos tres vueltecitas na más

Ahora bien me parece muy importante tomar en cuenta que lejos de reconocer su tradición como algo fijo e inamovible los tradicionalistas zoques tienen muy presente que ha habido cambios que permiten existir a estas expresiones como lo leímos en el testimonio anterior. Y desde luego al asumir el enfoque de historias propias, y encontrar elementos que provienen de los sustratos prehispánicos, de ninguna forma planteo que estos están ahí de manera estática y fija, por el contrario planteo que la flexibilidad de estos elementos les dio adaptabilidad suficiente para permanecer.



Ahora bien como lo expresé en la introducción, otra gran preocupación era observar lo que permitió la permanencia de la práctica de la danza y la música zoque en Copainalá, en ese sentido puedo concluir que hubo varios factores, por una parte el apoyo de las instituciones culturales del Estado a través de la casa de la cultura, las iniciativas de las organizaciones locales de cultura me parece que también permitieron revalorar las prácticas antes mencionadas, pero creo que la práctica de la música y la danza no hubieran ido más allá si no estuviera imbricada en procesos culturales de mayor envergadura. En ese sentido el papel de los tradicionalistas Luis Hernández y Cirilo Meza fue trascendental, porque permitieron a partir de su conocimiento de la cultura zoque, transmitir la lógica en que se realizan estas manifestaciones a sus discípulos. Por supuesto el papel de los tradicionalistas de la iglesia de Trinidad fue fundamental en este proceso, pues ellos han dado continuidad a los espacios sociales que permiten la expresión simbólica de la música y la danza en su máxima expresión, a través de las fiestas para los santos.

En términos analíticos, en la práctica de la música y la danza y en las fiestas a los santos, subyacen lógicas de funcionamiento de la cosmovisión zoque que son observables en la interrelación que se efectúa a través del intercambio. El concepto de cosmovisión que emplee en este trabajo, me permitió observar que el intercambio es una práctica que atraviesa o está presente en varios aspectos de la vida ritual Copainalteca, por lo que me atrevo a decir, que es uno de los elementos componentes de la cosmovisión de este pueblo, pero no me atrevería a articular a partir de este único elemento una ontología, pues pienso que solo he vislumbrado una parte del gran y complejo universo que esto constituye.

Ahora bien, una serie de intercambios se efectúan a muchos niveles y están presentes en las creencias y en los actos rituales, Los promesantes entregan objetos para el cuidado de los santos y son retribuidos con salud y bienestar. Los tradicionalistas entregan un *relique* hecho de hojas de pimienta flores y una vela a los y “promotores” y reciben el compromiso de que estos realizaran la fiesta a los santos. Los promotores hacen la fiesta a los santos y saben que esto les traerá salud y bienestar. Los promotores entregan o entregaban un *relique* a músicos y danzantes para que fueran a tocar y danzar para el santo y les prodigarían comida y atenciones. Músicos y danzantes reciben el don para ejercer su oficio y entregan este como ofrenda a los santos. Y en algún momento todos estos elementos estuvieron en estrecha relación con los ciclos agrícolas y el calendario ritual.

A nivel de las creencias es sabido que si una persona tiene dinero es posible que lo haya intercambiado por su vida o por la de algún familiar al dueño del cerro y por lo tanto al morir su alma se ira a residir adentro del cerro veinte casas. Para mí fue

muy significativo deducir que La encamisada está siempre presente en las fiestas a los santos porque prometió bailar para ser curada, intercambiando así danza por salud.

En ese sentido podemos decir que la continuidad de la música y la danza también estuvo relacionada con la permanencia de una cosmovisión que caracterizaría de raigambre mesoamericana dado que:

En Mesoamérica sobresale una conceptualización particular del mundo natural como un ser vivo que mantiene íntimas relaciones de intercambio y dependencia mutua con el mundo social humano. Esta interdependencia se expresa en la intensa vida ritual que teje conexiones entre una infinidad de poderes “sobrenaturales”, “naturales” y humanos. (Good, 2015c:100)

Propongo además que la práctica del intercambio que abre el espacio social para danzar y hacer música favorece una serie de prácticas que implican innovación y creatividad y que al mismo tiempo dan cuenta de la reproducción cultural.

En ese sentido propongo que la reproducción cultural la podemos observar a partir de tres ejemplos que al mismo tiempo muestran la flexibilidad de las prácticas culturales.

1) Por una parte la práctica de la música y la danza se adaptaron a las nuevas circunstancias que implicaban la ausencia de una designación divina y los protocolos rituales que esto implicaba. Las nuevas generaciones de músicos y danzantes aprendieron el oficio de manera muy distinta a como lo hicieron sus mayores, sin embargo el sentido de hacerlo fue transmitido eficazmente.

2) Otro elemento que me parece ejemplar, es lo que ha pasado con la construcción de algunos instrumentos como es el caso de los tambores pues los materiales para su construcción son escasos, casi imposibles de encontrar⁹⁴, no obstante una nueva técnica de construcción se pone en juego al hacerlos de duela. En el caso de las flautas se ha innovado con tubo de plástico del llamado PVC ante la escases del carrizo, al igual que en el caso de las máscaras donde el yeso con resistol substituyó a la madera.

3) Pero más importante aún es que hay una experiencia previa de innovar sobre lógicas establecidas, como sucedió al adoptar la danza de *Parachicos* y que explicamos en el capítulo cuatro y también existe el antecedente de la invención de danzas, como la danza del Bailarín y la de Cuauhtémoc, en el primer caso, una suite de marimba que incluye la “marcha de zacatecas”, fue la música que acompañó a esta danza mientras existió y que me han referido era exitosamente presentada en las fiestas a los santos y que según me informo el señor Pepe Ruiz, la creación de la danza fue resultado de la experiencia de un maestro de la danza tradicionalista que salió de Copainalá para hacer su servicio militar y que al regresar montó esta danza, la cual es muy similar a las llamadas “Palo de mayo” que consiste en enredar listones sobre un poste.

En el caso de la danza de Cuauhtémoc fue creación de “Don Froilán Velazco” y don Luis Hernández la recreó con sus alumnos, después de varias décadas de no

⁹⁴ Recordemos que tradicionalmente se hacían de un tronco que se estuviera pudriendo del centro o bien al que le hubiera caído un rayo y que facilitara su perforación.

danzarse, y compuso nuevos sonos para acompañarla, como lo podemos leer en este testimonio:

El baile de Cuauhtémoc tiene sus 45 o 50 años que se bailaba, creo una vez solamente lo bailó Cirilo estaba joven, los sonos la música que tengo de Cuauhtémoc me la enseñó, no era mi compadre, estaba yo joven él también y me dijo: oye Luis te voy a enseñar dice, dos sonos que tengo, si él lo hizo o él lo oyó dos sonos que tiene Cuauhtémoc, veo Luis que tienes buena memoria buena cabeza, lo estoy escuchando que tú lo grabas todo lo que tenga y me dice ¿sabes leer? No sé leer, entonces dios te lo dio esto, te lo voy a enseñar, a nadie más se lo voy a enseñar, en una tarde, na más dos tardes, na más lo grabe los dos, dos sonos de Cuauhtémoc y lo quiero bailar, si lo va usted bailar, búsquese su compañía quien se lo hace, estaba soltero Cirilo y otros más, tío Filomeno y otro señor Jesús Jiménez, de Morelos (se refiere a una ribera que lleva ese nombre, no al estado), venían a pasear los domingos y seguro que sí, te ayudamos, le dicen sus compañeros y quién es? ¿Aquí Luis nos va hacer bailar ¿ cómo? ¿Los sabe los sonos? ya los sabe, y ¿dónde lo agarro?, le tupe macizo le dice y lo hicimos, se hizo lo hizo todo lo del plumaje de los penachos y se vistieron así como se visten de cualquiera danza de Caballito, de San Lorenzo es el traje y se bailó, desde ese día que lo grabe, estaba yo soltero hasta ahora lo tengo grabado esos sonos.

Ahora ya yo por mi memoria, por mí entonces ya yo le puse otros sonos, agarre uno del azteca y agarre uno mismo que yo mismo le agarre para que bailen, le puse uno que tenía mucho ritmo, a los cuatro le voy a poner otro, uno que tiene más ritmo yo lo hice este, ¿cómo? se me vino que tal esta bueno, fuimos a mostrar en Zacalapa nuestro baile nuevo. Hicimos la bandana nueva, de nuestro baile nuestra danza de Cuauhtémoc, pero el autor que lo invento lo hizo, mi compadre Froilán Velazco.

Podemos notar que existe pues innovación a distintos niveles que se estructura sobre una lógica que al mismo tiempo tiene un soporte social que le da sentido reproduciendo la cultura y la memoria de este pueblo.

BIBLIOGRAFIA

- Alonso Bolaños Marina, (1997), *El Don de la música, la práctica musical en el sistema religioso de los zoques. El caso de los costumbristas de Ocotepec Chiapas*. Tesis para obtener el grado de licenciado en Etnología. Escuela Nacional de Antropología e Historia. Publicación del Autor. México.
- Alonso Bolaños Marina, (2003), *Diversidad étnica y patrimonio cultural en las regiones indígenas de Chiapas*. http://www.cdi.gob.mx/pnud/seminario_2003/cdi_pnud_marina_alonso_bolanos.pdf, consultado en 2017
- Alonso Bolaños Marina, (2008), “La música indígena: sonido y ruido; sagrado y profano; continuidades y rupturas”, en: Margarita Nolasco, *et.al.*, *Los pueblos indígenas de Chiapas Atlas Etnográfico*, Coordinación Nacional de Antropología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Alonso Bolaños Marina, (2008b), *La invención de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. SB, Buenos Aires.
- Alonso Bolaños Marina, (2009), “Espacio onírico, memoria y reflexividad de los músicos zoques de Chiapas, México”, *Indiana*, núm. 26, Instituto Ibero-Americano de Berlín, Berlín Latinoamericanistas.
- Alonso Bolaños Marina, (2011a), “El tambor y la luna. Saberes y expresiones musicales de Pueblos indígenas de Chiapas”, en *Culturas Indígenas, Boletín de la Dirección General de Investigación y Patrimonio Cultural*, Vol.3, núm., 6. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México.
- Alonso Bolaños Marina, (2011b), *Los zoques bajo el volcán. Microhistorias de la erupción del volcán Chichonal, Chiapas*. Tesis para optar por el grado de doctor en historia, El Colegio de México, Centro de Estudios Histórico. Edición del autor.
- Alonso Bolaños Marina, (2012), “Sin música no hay fiesta, no hay nada”. Aproximaciones a las expresiones musicales indígenas en Chiapas”, en: *Música oral el sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz, Revista*

Internacional, núm.9 año 2012. Junta de Andalucía
Consejería de cultura y deporte, Centro de
documentación musical de Andalucía. España.

Alonso Bolaños Marina, (2015), “Somos otros, pero recordamos de dónde venimos como zoques: aproximaciones a las generaciones post-erupción y sus dinámicas regionales” en: *Entre Diversidades. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 4,. Universidad Autónoma de Chiapas, San Cristóbal de Las Casas, México.

Báez-Jorge Félix, *et,al.*,(1985), *Cuando ardió el cielo y se quemó la tierra, Condiciones socioeconómicas de los pueblos zoques afectados por la erupción del volcán Chichonal*. Instituto Nacional Indigenista, México.

Bastian Jean-Pierre, (2008), “Conversiones religiosas y redefinición de la etnicidad en el estado de Chiapas” en: *TRACE Travaux et Recherches dans les Amériques du Centre 54/2008, Reacomodos religiosos (neo) indígenas*
<https://trace.revues.org/442>

Beaucage Pierre *et, al.*, (2015), “Tlacuaches y coyotes en la Sierra Norte de Puebla. Las representaciones y el proceso social nahua”, en: Alejandra Gámez Espinosa y Alfredo López Austin (coords.). *Cosmovisión mesoamericana, reflexiones, polémicas y etnografías*. El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Fideicomiso Historia de las Américas. México

Benjamin Thomas, (1995), *Chiapas: tierra rica, pueblo pobre. Historia política y social*. Editorial Grijalvo, México.

Bricker Reifler Victoria, (1989), *El cristo indígena, el rey nativo, El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*. Fondo de Cultura Económica, México.

Bonfiglioli Carlo, (2003), “La perspectiva sistémica en la Antropología de la danza. Notas teórico-metodológicas”, en: *Gazeta de Antropología*, 19, artículo 30,
<http://hdl.handle.net/10481/7345> consultado en noviembre de 2017.

Castañeda Seijas Minerva Yoimy, (2007), “Adventistas en Chiapas”, en Renée de la Torre y Cristina Gutiérrez Zúñiga (coords.). *Atlas de la diversidad religiosa en México*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología

Social; El Colegio de Jalisco; El Colegio de la Frontera Norte; El Colegio de Michoacán; Universidad de Quintana Roo; Subsecretaría de Población, Migración y Asuntos Religiosos de la Secretaría de Gobernación; Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, México.

Cordry Donald B. y Dorothy M., (1988), *Trajes y tejidos de los indios zoques de Chiapas, México*. Grupo editorial Miguel Ángel Porrúa Gobierno del Estado de Chiapas.

Contreras Arias Juan Guillermo, (1988), *Atlas Cultural de México, Música*, Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Editorial Planeta, México.

Del Carpio Penagos Carlos Uriel, (1992), “La fiesta del Carnaval entre dos grupos indígenas de México” en: *Anuario 1992*, Instituto Chiapaneco de Cultura, Gobierno del Estado de Chiapas. México.

Del Carpio Penagos Carlos, (2013), “Tradición y modernidad en el cultivo de tabaco en el municipio de Simojovel, Chiapas” en: *Anuario 2012*, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica. Número 23, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Tuxtla Gutiérrez, México

De Vos, Jan, (2010), *Vienen de lejos los torrentes. Una historia de Chiapas*. Consejo Estatal para las Cultura y las Artes de Chiapas, México.

Domínguez Rueda Fortino, (2011), *Zoques en la ciudad de Guadalajara: La reproducción de una identidad étnica dispersa*, Tesis para obtener el grado de maestría en Antropología Social, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social - Occidente, publicación del autor.

Good Eshelman Catharine, (2007), “Historia propia, vida ceremonial y continuidad cultural” en *Mirada Antropológica* Revista del cuerpo académico de antropología de la facultad de filosofía y letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Nueva época número seis. México

Good Eshelman Catharine y Corona Laura, (2013), “Introducción: Estudiando la comida y la cultura mesoamericana frente a la modernidad”, en: Catharine Good Eshelman y Laura Elena Corona Peña, (coords.), *Comida Cultura y Modernidad en México, perspectivas antropológicas e históricas*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

- Good Eshelman Catharine y Alonso Bolaños Marina, (2014), "Introducción", en Catharine Good Eshelman y Marina Alonso Bolaños (coords.) en: *Creando mundos, entrelazando realidades: cosmovisiones y mitologías en el México indígena: volumen IV*, Colección Etnografía de los Pueblos Indígenas de México. Serie Ensayos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Good Eshelman Catharine, (2015a), "Las cosmovisiones, la historia y la tradición intelectual en Mesoamérica", en: Alejandra Gámez Espinosa y Alfredo López Austin (coords.). *Cosmovisión mesoamericana, reflexiones, polémicas y etnografías*. El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Fideicomiso Historia de las Américas. México.
- Good Eshelman Catharine, (2015b), "Mesoamérica vista desde la etnografía. Reflexiones críticas y propuestas". En: Andrés Medina y Mechthild Rutsch, (coords.) *Senderos de la Antropología. Discusiones Mesoamericanistas y reflexiones históricas*. Instituto Nacional de Antropología e Historia – Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Good Eshelman Catharine, (2015c), "Las cosmovisiones y los rituales: teorías propias de los pueblos mesoamericanos", en Alejandra Gámez Espinosa y Catharine Good Eshelman, (coords.), *Cosmovisión ritualidad e historia mesoamericana Homenaje a Johanna Broda*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México
- Guerrero Raúl, (1944), *Yomo-Etzé, Danza zoque*, publicación del autor. México
- Guy Stresser Pean (2011), *El sol dios y cristo, la cristianización de los indios en México vista desde la Sierra de Puebla*. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México.
- Hernández Azuara César, (2003), *El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, El Colegio de San Luis, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México.
- Hernández Zaragoza Carlos, (2017), *TE' TSUNI OTOWE Un estudio y registro de las músicas y sonoridades tradicionales de tambores y carrizos de Copainalá*. Tesis para obtener el grado de

Licenciado en gestión y promoción de las artes, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Facultad de Artes, Colegio de Arte e Interdisciplina. Publicación del autor.

Herrera Zendejas Esther, (1995), *Palabras estratos y representaciones. Temas de fonología léxica en zoque*, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México.

Ichon Alain (1990), *La religión de los totonacos de la sierra*, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional Indigenista, México

Jáuregui Jesús y Bonfiglioli Carlo, (1996), *Las danzas de conquista*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Koselleck, Reinhard, (2004), *historia/Historia*, traducción e introducción de Antonio Gómez Ramos, Editorial Trotta, Madrid.

Krech Shepard III, (1991), "The State of Ethnohistory" en *Source: Annual Review of Anthropology*, Vol. 20, Published by: Annual Reviews

Ledezma, Fermín, (2017), *Zoques de Chiapas enclave de la defensa territorial* <http://ojarasca.jornada.com.mx/2017/04/07/tierras-7230.html>.

López Austin Alfredo, (2009), "El dios en el cuerpo" en: *Dimensión Antropológica*, año 16, vol. 46, mayo/agosto. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

López Austin Alfredo y López Lujan Leonardo, (2017), *Monte sagrado-Templo Mayor: el cerro y la pirámide en la tradición religiosa mesoamericana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México

Lisbona Guillen Miguel, (1995), "La fiesta del Carnaval en Ocoatepec. Una discusión en torno a las transformaciones rituales y la identidad étnica" en: *Anuario 1994*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, México.

Magazine Roger, (2015), *El pueblo es como una rueda. Hacia un replanteamiento de los cargos, la familia y la etnicidad en el altiplano de México*. Universidad Iberoamericana, México.

Martínez Enrique, (2004), *La música precolombina un debate cultural después de 1492*. Paidós, Barcelona.

- Melo Díaz Margarita *et. al.*, (2000), "Los acatlxquis, San Pedro Xolotla, Pahuatlán" en: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca (*comp*), *Cuerpos de maíz, danzas agrícolas de la Huasteca*, Editado por el Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Méndez Rojas Alejandro Néstor y Pimentel Díaz Ángel Agustín, (2009), *Tipología de los instrumentos musicales y artefactos sonoros arqueológicos de Mesoamérica y el norte de México*. Tesis para optar por el título de licenciado en arqueología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, publicación del autor.
- Mintz Sindy W. y Price Richard, (2012), *El origen de la cultura africano americana. Una perspectiva antropológica*, Introducción Catharine Good y María Eliza Velázquez, Centro de Estudios Superiores en Antropología Social; Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Iberoamericana. México.
- Montenegro Jorge, (2000), *Danza de San Isidro, Barrio Españita Ocampo*, en: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca (*comp.*). *Cuerpos de maíz, danzas agrícolas de la Huasteca*, Editado por el Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Navarrete Carlos, (1985), "Un escrito sobre danzas zoques antes de 1940" en: *Tlalocan*, vol. X, Instituto de Investigaciones Filológicas, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- Ortiz Herrera María del Rocío, (2007), "Migrantes tzotziles en la vertiente del Mezcalapa y el corazón zoque de Chiapas, 1890-1940", *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. V, núm. 2, julio-diciembre, pp. 79-89, Centro de Estudios Superiores de México y Centro América, México
- Ortiz Herrera María del Rocío, (2012), *Lengua e historia entre los zoques de Chiapas. Castellанизación, desplazamiento y permanencia de la Lengua zoque en la vertiente del Mezcalapa y el Corazón zoque de Chiapas (1870-1940)*, El Colegio de Michoacán, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.

- Palacios Gama, Yolanda, (2010), *El Santísimo como Encanto: una vivencia religiosa en torno a un ritual en Suchiapa*, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, Universidad Intercultural de Chiapas, Universidad Autónoma de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México.
- Pitarch Ramón Pedro, (1996), *Ch'ulel: Una Etnografía de las almas tzeltales*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Price Richard, (1983), *First-Time, the historical visión of an Afro-American people*. The Johns Hopkins University Press. Baltimore, Unites States of America.
- Rappaport, Joanne, (2000), *La política de la memoria, interpretación indígena de la historia en los andes colombianos*, trad. José Ramón Juvé Martín, Editorial, Universidad del Cauca, Colombia.
- Rivera Farfán Carolina, (1998), "La diáspora religiosa en Chiapas. Notas para su estudio", *Anuario 1997*, Tuxtla Gutiérrez, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.
- Reyes Gómez Laureano, (1988), "Introducción a la medicina Zoque, una aproximación Etnolingüística" en: *Estudios recientes en el área zoque*, Universidad Autónoma de Chiapas. México.
- Reyes Gómez Laureano, (2007), *Los zoques del Volcán*, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México.
- Reyes Gómez Laureano, (2011), "Rituales de invocación a deidades ancestrales zoques", en: *Revista LiminaR*. Estudios sociales y humanísticos, año 9, vol. IX, núm. 2, diciembre de 2011, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México.
- Reynoso, Carlos, (s/f), *Antropología de la música De los géneros tribales a la globalización Volumen I*, consultado en internet <http://carlosreynoso.com.ar/archivos/IUNA/Antropologia-de-la-Musica.pdf>, febrero de 2017.
- Rodríguez León Félix et, a.l, (2007), *Los zoques de Tuxtla como son muchos dichos muchas palabras, muchas memorias*, Gobierno del Estado de Chiapas, México.
- Rodríguez León Félix, (2008), "La jarana zoque de Tuxtla", en: Margarita Nolasco, et.al. *Los pueblos indígenas de Chiapas Atlas*

Etnográfico, Coordinación Nacional de Antropología,
Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

- Ruiz Rodríguez Carlos, (2010), *Del Folklore musical a la etnomusicología en México, Esbozo histórico de una joven disciplina*. Tesis de maestría en Música con especialidad en etnomusicología por la Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México. Edición del autor, México.
- Sahlins Marshall, (2008), *Islas de historia, La muerte del capitán Cook*. Metáfora, antropología e historia. Gedisa, Barcelona.
- Severi Carlo, (2010), *El Sendero de la voz: Una antropología de la memoria*. SB Editorial, Buenos Aires, Argentina.
- Thomas Norman D., (1974), *Envidia, brujería y organización ceremonial. Un pueblo zoque*. Secretaría de Educación Pública, México.
- Venturoli Sofia, (2009), "Todo lo que uno pide lo concede, la petición ritual en la cueva", en: Thomas A, Lee Whiting *et, al.*, *Medio ambiente, antropología historia y poder regional, en el occidente de Chiapas y el Istmo de Tehuantepec*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.
- Vázquez Campa Violeta y Winter Marcus, (2009) "Mixes, zoques y la arqueología del istmo sur de Tehuantepec" en: Thomas A. Lee Whiting *et,al.*, (coords.) *Medio ambiente, antropología, historia y poder regional en el occidente de Chiapas y el Istmo de Tehuantepec*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.
- Villasana Benítez Susana, (1995), "Cambios territoriales del área cultural zoque. Un seguimiento histórico", *Anuario V. Instituto de Estudios Indígenas*, Universidad Autónoma de Chiapas, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México.
- Villasana Benítez Susana, (2006), "Los zoques de Chiapas y los programas de gobierno", en: Dolores Aramoni, *et,al.*, *Presencia Zoque una aproximación multidisciplinaria*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Villasana Benítez Susana, (2009), "Distribución sociodemográfica del grupo etnolingüística zoque de Chiapas", en: Thomas A.Lee Whiting *et,al.*, *Medio ambiente, antropología, historia y poder regional en el occidente de Chiapas y el Istmo de*

Tehuantepec, Colección Selva Negra, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, México.

Villa Rojas Alfonso, *et,al* (1975), *Los Zoques de Chiapas*, Instituto Nacional Indigenista, Secretaria de Educación Pública, México.

Viqueira Albán Juan Pedro, (2003), “Auge y decadencia de las montañas zoques (1520-1720)”, en: *Anuario de Estudios Indígenas IX*, Universidad Autónoma de Chiapas, San Cristóbal de Las Casas Chiapas, México.

Warman Arturo, (1972), *La danza de moros y cristianos*, México, Secretaría de Educación Pública, Sep-setentas 46, México.

Wasserstrom Robert, (1989), *Clase y sociedad en el centro de Chiapas*, Fondo de Cultura Económica, México.

Womack Jr. John, (2009), *Rebelión en Chiapas, una antología histórica*, Editorial Debate, México

Consultados en Internet:

Censo Agrícola Forestal Ganadero 2007

http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/proyectos/Agro/ca2007/Resultados_Agricola/default.aspx. consultado en agosto de 2017

Perfil sociodemográfico de la población que habla lengua indígena 2005. INEGI en línea.

INEGI, Censo de población y vivienda 2010,
cuentame.inegi.org.mx/hipertexto/todas_lenguas.htm

<http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/chis/poblacion/diversidad.aspx?tema=me&e=07>, consultado en Agosto de 2017.

INEGI. Encuesta Nacional Agropecuaria 2014

<http://www3.inegi.org.mx/sistemas/sisept/default.aspx?t=mamb351&s=est&c=35669>, consultado en agosto de 2017.