

Bailar pascol en la baja y la alta Tarahumara. Una mirada al suelo y otra al cielo

ÁNGEL ACUÑA DELGADO*

Ubicado en la sierra Tarahumara, al suroeste del estado de Chihuahua (México), en una región dura y difícil para la vida se encuentra el grupo étnico rarámuri. Los rarámuri, también conocidos como tarahumaras, con una población que, según el censo de 2000, alcanza 86 588 individuos,¹ residen entre la sierra y la barranca, mantienen un patrón de asentamiento muy disperso y una economía de subsistencia basada en el agro-pastoreo (cultivo de maíz y cría de chivas especialmente). Dicha etnia tiene en la danza una de sus más genuinas formas de expresión y comunicación; danza que en sus diversas manifestaciones (mata-chines, pintos, *pascol*, *jícuri*, *bacánowa*) se halla orientada tanto al culto divino como a las relaciones humanas, demostrando poseer en cualquier caso un elevado sentido práctico que no carece de un componente simbólico.

Con base en datos obtenidos durante once meses de experiencia de campo en distintas estancias entre 2001 y 2003, repartidas en varias comunidades rarámuris de la alta y baja Tarahumara, centraremos aquí la atención en el pascol, danza rarámuri que, según el caso, posee tanto orientación humana como divina.

* Universidad de Granada, España.

¹ "Notas demográficas", en *Boletín Trimestral del Consejo Estatal de Población*, segunda época, año V, núm. 17, enero-marzo, 2003.



En primer lugar ofreceremos algunas referencias históricas y etnográficas sobre el particular, caracterizaremos seguidamente el pascol, que se practica de manera extensiva en la barranca, para después hacer lo mismo con el que de manera específica se lleva a cabo en un lugar determinado de la sierra; y terminaremos con la búsqueda del sentido de toda esta puesta en escena.

Referencias históricas y etnográficas

Por los informes obtenidos de algunos investigadores, todo parece indicar que la danza de pascol o pascola existente en la Tarahumara procede de los grupos yaqui y mayo del noroeste. Así lo entiende Velasco al plantear que:

Probablemente era una danza que los misioneros encontraron e integraron a la liturgia desde antes de su “entrada” a la Tarahumara y que fue importada a ésta, sea por los mismos Jesuitas, sea —más probablemente— por los indígenas de las tribus ya evangelizadas, que acompañaban a los misioneros en sus incursiones a tierras nuevas. Hay que recordar que los Jesuitas pasaron de las misiones de Yaquis y Mayos a las de Chinipas y Baja Tarahumara.²

A su vez, mientras González Rodríguez³ considera que el pascol de Norogachi es una réplica de la danza del venado entre los yaqui, Bennett y Zingg⁴ le atribuyen un origen español: “el pascol, también de origen hispánico, es un zapateado muy rápido”, por lo que se trataría de un baile ajeno a la cultura rarámuri en su origen; sin embargo, Breen Murray entiende que los símbolos que posee no son católicos, sino generados por el pensamiento indígena: “[...] these symbols bear no direct relation to the tradicional Hispanic Catholic symbols of Easter, and this strongly implies that an esoteric meaning in purely indigenous terms must exist (or have existed) for this symbol complex”.⁵

El término que define este tipo de danza es muy probablemente una variación del término “pascua”, periodo en el que generalmen-

² P. de Velasco, *Danzar o morir. Religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumara*, 1987, p. 211.

³ L. González Rodríguez, *Tarahumaras. La sierra y el hombre*, 1994, p. 117.

⁴ W. C. Bennett y R. M. Zingg, *Los tarahumaras, una tribu india del norte de México*, 1978 [1935], p. 483.

⁵ W. Breen Murray, “A Tarahumara Body-Painting Ritual”, mecanoscrito, 1981, p. 21.



te se realiza con mayor frecuencia, teniendo pues un origen colonial traído por los misioneros,⁶ aun cuando el contenido de la danza tenga raigambre indígena. Una interesante y acertada definición del pascol o pascola la encontramos en una carta escrita en el Instituto Nacional Indigenista (INI) de Guachochi el 16 de mayo de 1960:

Se denomina genéricamente pascolas a la música tarahumara de la región de las barrancas principalmente, y que sirve de acompañamiento a la danza que ejecutan los pascoleros.

Se trata de sones de tiempo y aires variados cuya temática es muy amplia y comprende desde: tecolotes, gallos, palomas, codornices, pájaros cantores, venados, conejos y aunque la música no es propiamente onomatopéyica, pretende interpretar sonidos semejantes al canto del gallo, al arrullo de la paloma y da la idea de las inquietudes del venado y la actitud del conejo. No obstante lo anterior, existe música cuyo tema es la mujer que se queda en la casa cuando el hombre sale a trabajar, acompañada de su perro y su gato, y el Owirúame, o doctor indígena que está curando a un enfermo, o el pastor cabrerizo, a quien se le pierden sus cabras.

Más adelante continúa con el relato de los animales y situaciones que representa en función de un cierto calendario horario:

[...] luego siguen pascolas como: “el coyote” que debe tocarse en la tarde o en la noche, y el pastor cabrerizo o chivero, tema relacionado con el del coyote, que pretende comerse los cabritos; “el tecolote” que debe ejecutarse bien entrada la noche, distinguiéndose dos gallos, el gallo joven y el gallo viejo; “el cuichi” o gallina del campo, que canta al empezar a aclarar la mañana; “la chuparrosa” que sacude sus alas al salir el sol, “la churea”, que es el faisán, corre caminos que canta un poco más tarde; las auras o zopilote de cabeza pelona, distinto del zopilote de alas blancas que empiezan a rondar el cielo ya entrada la mañana; “los cuervos”, “las codornices”, “la paloma”, “los pájaros cantores”, “las grullas” que vienen desde muy lejos, por eso pasan tarde; “los conejos”, “los venados”, “los huicos” o lagartijas, “las cachoras” o camaleones, “la pascola alegre”, “el zorrillo”, “el cholugo” o mapache, “las chivas”, “las chivitas”, “la vaca” y las crías, “el toro”, “las ardillas del cerco y del pino”; “el pájaro carpintero”, la pieza del pascolero cuando éste anda ya muy cansado de haber danzado un día o más, y la “limosna”, música con la cual los

⁶ Según Rodríguez (véase M. Olmos, *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita-tarahumara*, 1998, p. 72), entre los cahitas el vocablo *pascola* se refiere literalmente al “sabio de la fiesta”. Pascola viene de la forma yaqui-mayo *pahko* “fiesta” y *o’ola* “viejo”, lo cual puede interpretarse como el más antiguo, viejo o experimentado de la fiesta.



músicos y danzantes piden “córima” de los asistentes a la fiesta; finalmente los temas sobre la mujer que cuida la casa acompañada del gato y el perro, cuando el hombre está trabajando; y el doctor tarahumara que está cuidando a un enfermo.⁷

El pascol, aun practicándose especialmente en torno a la Semana Santa, es una danza muy frecuente que alegra la fiesta en la baja Tarahumara. Así lo entiende Tranquilino Cruz Sinaloa, rarámuri de 54 años oriundo de Huetosákachi (municipio Bocoyna): “la danza del pascol es para alegrarnos, la bailamos más en la fiesta de Semana Santa, junto con el Peróchi —abuelo materno, nombre que se le da al mono de paja que supuestamente es la representación del Judas de la Semana Santa— y los fariseos vamos por las casas a recolectar los alimentos que hemos de comer en los días de fiesta”.⁸

Para Wheeler se trata de una danza alegre y enérgica, y así la describe al hablar del pascol de Luciano:

Se amarra los chaníbares —cintas con capullos de mariposa⁹ rellenos de semilla— alrededor de sus tobillos y comienza a darle más alegría a su danza. A veces sus pies parecen estar más tiempo en el aire que en el suelo. Con desafío golpea los talones sobre lo duro de la tierra pisoteada. Sisea como un gato, rasguña la tierra con la planta de su pie y se da la vuelta otra vez, animado por los alegres gritos de los que lo están viendo, quienes lo conducen a un gran frenesí. [...] de repente hace un fuerte rasguño con la planta de su pie y abruptamente termina su danza.¹⁰

Dentro del contexto de la Semana Santa, el pascol de Norogachi, único baile propio de la alta Tarahumara, adquiere características muy singulares que lo diferencian marcadamente del realizado en la sierra baja en sus distintas formas. Una buena descripción del contexto en que se realiza nos la ofrece en entrevista de campo un interlocutor mestizo y ex-jesuita rarámuri residente en Norogachi, para quien los pascoleros poseen la función de ser anunciadores de la resurrección de Jesucristo:

⁷ ENAH Chihuahua, CCIT, leg. 51, exp. 6, caja 203, fols. 3 y 4.

⁸ Véase J. Gardea y M. Chávez, *Kite amachiala kiya nirúami* (Nuestros saberes antiguos), 1998, p. 97.

⁹ Aun cuando los *pascoleros* usan por lo general cintas con capullos de mariposa atadas a los tobillos, Ocampo alude a cascabeles de víboras como elementos para formar dichas percusiones para los pies: “en el baile de pascola, especialidad de Cerocahui, ambos pies cerca del tobillo se adornan con sertas de cascabeles que le arrancan a las víboras”; véase M. Ocampo, *Historia de la misión tarahumara (1900-1950)*, 1966, p. 54.

¹⁰ R. Wheeler, *La vida ante los ojos de un rarámuri*, 1992, p. 149.



[...] el rito de la resurrección es muy simbólico también, los pascoleros llegan hasta la plaza en donde ya previamente han puesto el Judas, el sábado por la mañana alguno de los grupos de fariseos o pintos hicieron el Judas y lo pusieron allí en el atrio de la iglesia, llegan los pascoleros y bailan frente a la iglesia tres veces, de la iglesia se saca toda la gente, no queda nadie dentro más que el sacerdote que está mero delante en el altar [en realidad entran todos los que van con los pascoleros con la cruz en la frente]. Entonces nada más entran los dos pascoleros, el tamborero y el músico, entran solos bailando haciendo caracoleo adentro, y el símbolo más propio que no se hacen todos los años porque es difícil hacerlo, es que el día antes los soldados comenzaron a buscar en el monte, en los cercos un *chulépari*, un pajarito así chiquito con el pico largo [no es colibrí], y de esos pajaritos agarran dos, uno vivo y el otro muerto. En la primera entrada que hacen los pascoleros bailan una vez y salen hasta fuera de la iglesia, entran de nuevo y bailan una segunda vez, de nuevo salen afuera; a la tercera vez que bailan dejan un pajarito muerto en el altar enfrente del paso, entonces descansan y entran solos de nuevo y bailan entrando y saliendo tres veces como antes, y al entrar la tercera vez sueltan un pajarito vivo dentro de la iglesia, que es la seña de la resurrección. Entonces el pajarito queda volando, salen los pascoleros y a la siguiente entrada de los pascoleros entra todo el pueblo. Antiguamente en ese momento se celebraba la misa de la resurrección, actualmente ya no se espera a la misa, se hace una cosa eterna la misa, al salir los pascoleros van directamente a matar el Judas. Lo que pasaba también es que durante unos años se celebraba la misa, los pascoleros durante la misa están inactivos, están encuerados, entonces salían e iban a su rincón, en un rincón de la plaza tienen un lugar propio, desde que comenzaron a pintarlos ya se toma *tesgüino*, entonces ya la costumbre fue que la gente prefería ver a los pascoleros y no quedarse a la misa y poco a poco la misa fue perdiendo hasta que quedó muy reducida, entonces ya se hace la ceremonia de la muerte de Judas, pues.

El pascol de aquí (Norogachi) es distinto del pascol de la barranca, el pascol de la barranca participa en casi todas las fiestas junto con matachines, participan hombres y mujeres en una gran fila que se hace con un culebreo junto a la cruz, allí es otro tipo de celebración de la pascua, el pascol es eso, pascolero, aquí son dos personas que bailan únicamente esa noche y acabando de bailar ya no vuelve a bailarse pascol, es una cosa sumamente solemne y sagrada y que nada más tiene su función en anunciar la resurrección. Es muy difícil, muy cansado, lo suele hacer gente mayor, son pocos los que saben hacerlo, hay que darles una atención muy especial, cuidarles que no pisen una piedra, en fin, bailan descalzos, se les tiene que dar de comer, darles *tesgüino* también, y es la única ocasión, aquí en esta región.¹¹

¹¹ Entrevista a C.V., 12 de abril de 2003.

Por otro lado un rarámuri bien ilustrado, residente en Rosánachi y para quien el pascol es esencialmente una danza autóctona de fertilidad, nos describe —durante otra de las entrevistas de campo— algunas de sus claves simbólicas, y ciertos motivos de cambio en el tiempo:

A los pascoleros de Norogachi en las articulaciones del cuerpo se le pinta una cruz en las manos, una es la hembra y otra es el macho, uno va pintado de rojo y otro de negro. Llevan dos rayas, esta es un rojo y esta es un negro, en la otra parte del cuerpo en lugar de la raya negra es la raya roja, aquí hay una cruz negra, y en la otra pareja en lugar de la cruz negra tienen la cruz roja, uno tiene los pies rojos y la otra pareja los pies negros, uno tiene los pies negros, las manos negras y las cruces negras, y el que tiene los pies rojos tiene las manos rojas, las cruces rojas y la raya que va de la cruz pa arriba es roja también, y el negro va igual de negro, entonces es el día y la noche, el bien y el mal, la hembra y el macho, y así antes bailaban, cuando se ponían todos bailaban, el negro delante, era la noche pues, era la hembra, la danza era más bien una especie de cortejo pues, de hembra y macho, y hasta los movimientos y todo, pero ya en la media noche se asimilan todas las funciones del macho, del rojo, porque ya venía el sol y iba a amanecer, y hasta que amaneciera, hasta que venía el sol y por el día se seguía bailando, pero todo tiene su significado en la danza del pascol, hasta la pintura.

[...] La pintura de los pascoleros en Norogachi dura como toda la noche, comienza como a las 7 u 8 de la tarde y terminan como a las 12 de la noche, tan tarde, porque va por etapas. Las mujeres no se pintan, aunque al inicio del pascol dicen que era una mujer y un hombre, pero desde la entrada de los misioneros se quitó porque los misioneros [no pueden] ver a una mujer desnuda bailando, verdad, y es que tenía que ir enseñando los senos.

[...] El pascol [de Norogachi] sí es danza autóctona, pero el fariseo y el pinto, bueno el pinto era una danza de guerra que se usaba antes aquí en la Tarahumara, pues incluso los instrumentos del tambor y la flauta de carrizo son instrumentos y música de guerra.

[...] El pascol sólo se baila en la noche de Pascua, en la noche de Gloria, pero como aquí éste, con la intervención de los curas se cambió, se adelantó, y sólo el viernes en la noche bailan, del viernes al sábado, antiguamente era del sábado al domingo. Se ha ido perdiendo una parte de esta fiesta del pascol, que con los misioneros es un símbolo de la resurrección; eso dicen los misioneros, pero para la mentalidad indígena tiene otro significado. Los pascoleros son los que bailaban el sábado en la noche para amanecer el domingo; entonces, en el momento que el mundo cristiano se canta el Gloria, no, es la hora de la resurrección a las 12 la noche. Aquí hay un pájaro muy parecido al espíritu santo, así medio chiquito, un pájaro que anda por aquí y le decimos *santapagó*; entonces los soldados son los que cuidan a los pascoleros, entonces se iban

todos los soldados de aquí de Norogachi para agarrar un pájaro de esos, entonces esos pascoleros bailaban el sábado en la noche antes de que cantaran Gloria, entonces llegaban los pascoleros y le colocaban el pajarito aquí en el hombro al padre y de ahí volaba y era el momento de la resurrección, ese pájaro *suyétar* [en rarámuri]. Esa parte ya no se hace ahora, pues como ya no se espera a la misa de resurrección, se va la raza, esa parte ya se perdió, por supuesto que era impuesta, no es rarámuri pero era digna de observar.¹²

El pascol de Norogachi (alta Tarahumara) constituye por tanto un modelo de danza muy distinto al pascol existente en Cerocahui, Urique y otros pueblos de la barranca o baja Tarahumara; así como distintas son ambas formas de danzar el pascol rarámuri con respecto al practicado por yaquis y mayos, generalmente realizado por especialistas que visten un atuendo especial.

Caracterización del pascol rarámuri en la baja y la alta Tarahumara

Para ofrecer una visión más completa de las formas que adopta la danza de pascol interpretada por los rarámuris, describiremos a continuación los casos observados en ambas regiones: tanto en la baja Tarahumara, con dinámicas muy diversas, y en Norogachi, zona de la alta Tarahumara y cuya ejecución se ajusta a un modelo único. Sin embargo, antes conviene conocer las marcadas diferencias existentes en la estructura y función del pascol realizado en la baja y la alta Tarahumara. Para tal fin presentamos el cuadro de la página siguiente:

*Pascol de la baja Tarahumara*¹³

Espacio de realización

Interior de la iglesia, atrio exterior del templo, patio de casas familiares, campo abierto; cualquier sitio puede ser utilizado para bailar pascol.

¹² Entrevista a J. G., 10 de abril de 2003.

¹³ Los datos aquí presentados han sido recopilados entre las comunidades de Cerocahui, Guagueibo, Wapalaina, Guadalupe Coronado, San Alonso y Huetosácachi.

Características diferenciales entre el pascol de la baja y la alta Tarahumara.

Características	Baja Tarahumara	Alta Tarahumara
Lugar de realización	Distintas comunidades de la barranca.	Sólo en Norogachi.
Tiempo de ejecución	Todo el año.	Sólo en la madrugada y mañana del sábado santo.
Motivo de celebración	Fiestas variadas.	Semana Santa.
Número de danzantes	Desde uno o dos hasta un número indeterminado.	Invariablemente una sola pareja.
Participantes	Hombres y mujeres (generalmente los hombres dirigen).	Sólo hombres.
Instrumentos musicales de los pascoleros	Dos <i>chayéhuars</i> atados a los tobillos.	Cinturón de cascabeles metálicos colocados por la parte trasera.
Otros utensilios del pascolero	Vara de mando llevada sólo por el maestro que conduce la danza.	Tocado de plumas de guajolote.
Formación básica	En línea y en círculo, dispuestos uno tras otro.	El segundo sigue al primero en sus desplazamientos sinuosos y circulares.
Formas coreográficas	Gran diversidad. Asociadas generalmente a nombres animales.	Modelo único de ejecución.
Tipo de paso	Redoblado y arrastrado con diversidad de formas y poca elevación de los pies del suelo.	Enérgico y rápido, semisaltando, con amplia elevación de los pies del suelo.
Vestido	Ropa normal de diario.	Cuerpo desnudo, embadurnado con cal, y pintado de rojo y negro, sólo cubierto con taparrabo.
Calzado	Descalzos y calzados indistintamente. El pascolero suele ir descalzo.	Siempre descalzo.
Acompañamiento musical	Violín y guitarra por lo general.	Violín y tambor con dos baquetas.

Tiempo de realización

Cualquier hora del día o de la noche.

Motivo de celebración

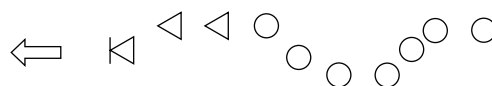
Cualquier tipo de fiestas comunitarias y de celebraciones familiares.

Participantes: número, edad, sexo

Número indeterminado de danzantes de ambos sexos y de cualquier edad. La participación está abierta a cualquier persona e intervienen entre uno y cuarenta danzantes.

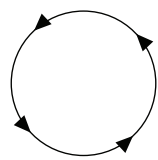
Coreografía: estructura y dinámica

Estructura general del grupo de danzantes: primero el pascolero; en segundo lugar los hombres, y en tercero las mujeres.

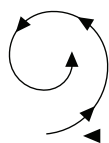


◄ Pascolero ◄ Hombre ○ Mujer

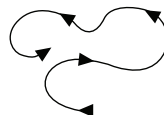
Algunos recorridos de los desplazamientos. Todos se realizan en ambos sentidos.



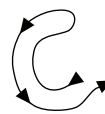
Círculo



Espiral



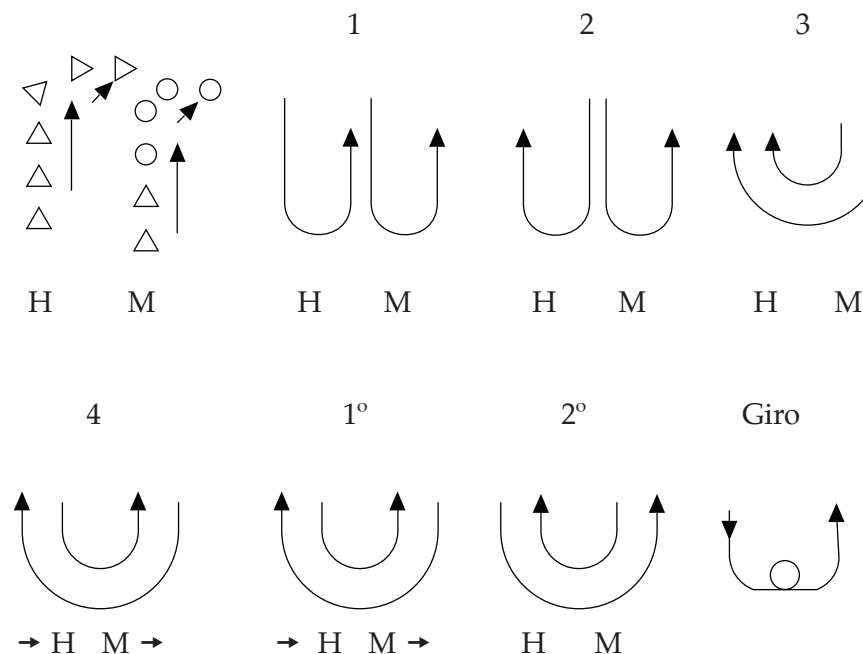
Zig-zag



Onda

El pascol se baila en series de tres piezas de duración variable, si bien suelen durar diez y quince minutos por pieza. Entre serie y serie se produce un descanso más o menos prolongado.

Singularidad de San Alonso (Urique): de manera consecutiva, desde el primer hombre hasta la última mujer giran 360° en sentido contrario a las manecillas del reloj, mientras se desplazan hacia adelante. Tras el giro de la última de la fila, gira por segunda vez el pascolero que va a la cabeza y acaba la ronda. De otra manera los giros de 360° (siempre en sentido contrario a las manecillas del reloj) los realiza cada uno o cada una a discreción, sin seguir un orden y sin que los pascoleros de cabeza tomen la iniciativa. Para realizar una figura nueva se forman dos grupos: uno de hombres, con los pascoleros a la cabeza, y otro de mujeres; ambos se colocan en paralelo para avanzar o retroceder al mismo tiempo, ya sea en el mismo o distinto sentido. Para compensar el número de danzantes por grupo, dos hombres se colocaron al final de la fila de mujeres. La iniciativa en los desplazamientos la llevan los pascoleros, el primero señala con su bastón el camino a seguir por ambos grupos. Para indicar el final, levantan las manos en alto y paran de bailar para que calle la música.



Variantes en los desplazamientos

1. Los dos grupos cambian de sentido por el lado izquierdo.
2. El grupo de mujeres cambia de sentido por la izquierda y el de hombres por la derecha.
3. Los dos grupos cambian de sentido por la derecha, envolviendo los hombres a las mujeres.
4. El grupo de hombres envuelve al de mujeres al desplazarse en sentido contrario a éstas. A fin de establecer complementariedad y oposición en los desplazamientos de ambos grupos, los hombres envuelven primero a las mujeres por fuera, cruzándose en sentidos contrarios (1°), luego se invierten las posiciones y las mujeres envuelven a los hombres al cruzarse en sentido contrario al anterior (2°). En la curva del recorrido, los/las danzantes giraban a veces sobre sí mismo hacia el interior 360°, para continuar el desplazamiento hacia adelante (giro).

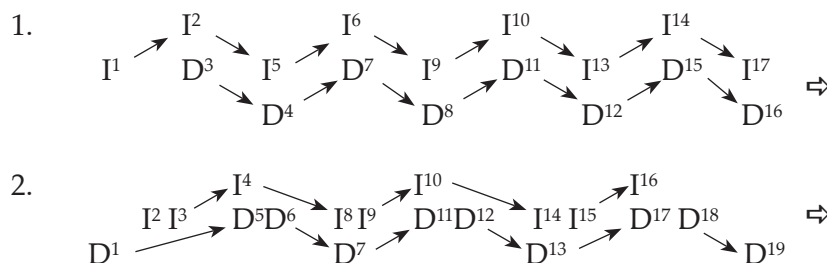
Pasos y posición corporal

1. Cerocahui

Paso variado con repicado característico, el peso del cuerpo se apoya más en un pie que en otro. El pascolero marca el paso y el recorrido a seguir. Su paso es más vistoso y complejo que los del resto.

En el paso normal hay un doble apoyo con cada pie (semiapoyo-apoyo), con pasos muy cortos, pegados al suelo y continuados. En el semiapoyo se lleva el pie junto y paralelo al otro, mientras en el apoyo se separa el mismo pie haciéndolo avanzar hacia adelante y afuera, movimiento hecho con ambos pies. De este modo se produce avance con ligero bamboleo a uno y otro lado, ya que jamás se permanece estático. El semiapoyo se realiza con la mitad delantera del pie y el apoyo con toda la planta; el desplazamiento es siempre hacia delante.

El cuerpo se mantiene recto o ligeramente flexionado hacia adelante o a un lado. Los brazos caen a ambos lados como abandonados, sin apenas movimiento, sobre todo en las mujeres; entre los hombres se pueden ver también, además de caídos, con las manos metidas en los bolsillos. La mirada se mantiene baja y orientada al suelo. Cadencia del paso normal de los danzantes:



D. Pie derecho.

I. Pie izquierdo.

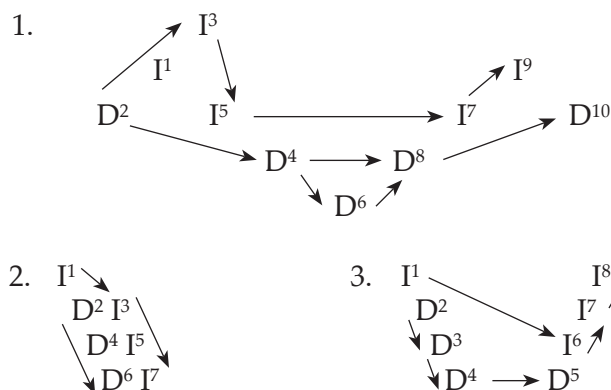
Orden de los apoyos

El paso 1 es más frecuente que el 2. En el caso 2 se da un repique de talón con dos contactos seguidos del apoyo con la planta, tanto de uno como de otro pie. Como variante se da a veces el paso 1 y 2 alternado, de modo que con un pie se dan dos semiapoyos-apoyo y con el otro un semiapoyo-apoyo, y viceversa. Lo ejecutan tanto los danzantes como el pascolero. Hay quienes exageran el movimiento flexionando y estirando más las piernas en los pasos, moviendo cadera y cuerpo a un lado y otro, y pisando más fuerte. También quienes llevan el cuerpo inmóvil y sólo mueven las piernas, adoptando una postura muy peculiar con la cabeza ligeramente inclinada a un lado.

Cadencia del paso redoblado del pascolero

1. Con dos pies alternos: apoyo rápido de redoble: I¹-D², D⁴-I⁵, I⁷-D⁸. Por la trayectoria se puede apreciar las continuas rotaciones que se producen a uno y otro lado. Este paso es el más habitual entre los observados.
2. Con dos pies continuados (derecho e izquierdo intercalados).
3. Con un pie (primero derecho y después izquierdo).

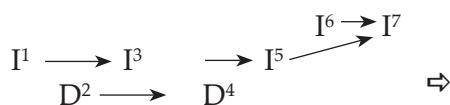
El pascolero suele flexionar el cuerpo hacia adelante más que el resto de danzantes, se mueve con un ligero giro a uno y otro lado, y mantiene la cabeza baja con la mirada hacia el suelo en unos casos, mientras en otros mantiene la mirada al frente y la cabeza recta con



expresión serena. Las piernas las lleva semiflexionadas, con la cadera algo baja, una mano caída sin movimiento y la otra sujeta el bastón.

2. Wapalaina

De otro modo, el apoyo en el paso normal es más acentuado con la parte delantera, el talón apenas se apoya para hacer más rápido el movimiento. En el redoble se apoya la parte trasera y la planta del pie, aunque otras veces el redoble se hace apoyando las puntas de los pies.



Paso normal Paso redoblado

Al final de cada pieza, en comunidades como Guagueibo o Cerocahui el pascolero apoya el pie izquierdo, mantiene una ligera flexión de esa pierna, estira la derecha y rasca con el talón de ese pie varias veces el suelo de adelante a atrás, indicando con ese gesto que pare la música y la danza. De otra manera, el final de la pieza también se puede marcar con el zapateado alterno de uno y otro pie sobre el lugar, sin desplazamiento alguno; o bien marcando dos tiempos de apoyo sobre el mismo pie para luego quedar quieto.

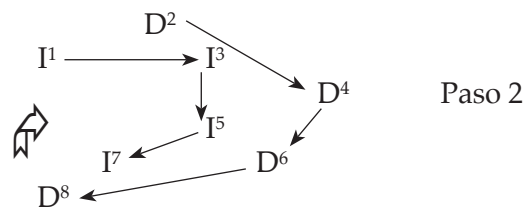
Entre los danzantes hay quienes exageran más que otros el movimiento del cuerpo; mientras unos se desplazan como estatuas, otros lo hacen girando continuamente a uno y otro lado con el tronco flexionado. Entre los pascoleros cada cual tiene su estilo propio. Unos van como sentados en el desplazamiento, con las piernas ligeramente flexionadas, pasos cortos redoblados, tronco recto y mirada al frente abstraída, perdida en el infinito, con brazos caídos a los lados y bastón en la mano derecha sujeto en vertical. Otros, sin embargo, giran más a uno y otro lado, con el tronco algo inclinado y la cabeza baja con mirada al suelo, con lo cual es claro que se trata de estilos muy distintos.

3. Guagueibo

$I^1 \longrightarrow I^3 \longrightarrow I^6 \longrightarrow I^9$
 $D^2 \longrightarrow D^4 D^5 \longrightarrow D^7 D^8 \longrightarrow D^{10} \quad \Leftrightarrow \quad \text{Paso 1}$

I^1 y I^3 apoyo con planta de pie.
 D^2 apoyo de golpe con punta de pie.
 $D^4 D^5$ semiapoyo-apoyo, paso redoblado.

El tronco lo llevan por lo general recto y ligeramente inclinado hacia adelante, pero en ocasiones gira a uno y otro lado, se estira y flexiona produciendo una mayor variedad de movimientos.



Cadencia del paso. Apoyo izquierdo de planta (1,3,5,7) y derecho de talón en semiapoyo (2,4,6,8), dando saltitos en sentido circular hacia un lado y hacia otro; luego se repite el movimiento, pero cambiando de pie. Se repite de nuevo, pero el pie que hace el semiapoyo lo realiza con la punta (metatarso) por delante o en paralelo al de apoyo. Se repite una vez más con semiapoyo de punta (metatarso), pero por detrás del pie de apoyo, siempre a saltos y con avance.

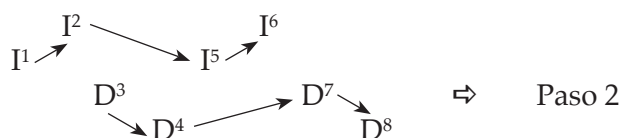
Con esto da la impresión de desplazarse a pie cojito. Los pasos se realizan con ligera genuflexión de las piernas, estirándose más cuando se apoya en el talón.

El que va detrás generalmente imita los movimientos del que lleva la iniciativa adelante, aunque por la rapidez de movimiento a veces parecen descoordinados al ir a destiempo. También realizan movimientos complementarios, por ejemplo: el de delante apoya de talón y el de atrás apoya de punta; los pasos citados se alternan libremente. El final de la pieza se marca con un leve salto, pie derecho apoyado de planta con la pierna en ligera genuflexión y pierna izquierda estirada con el pie rascando el suelo dos veces con el talón.

4. San Alonso (Urique)



Avanza un pie tras otro alternando la aproximación y la separación entre ambos. Se marca con fuerza a modo de pisotón, levantándolos unos 10 cm del suelo.



Dos pasos con cada pie marcan un semiapoyo-apoyo de manera alterna y siempre hacia adelante.

En ninguno de los dos pasos se sigue una trayectoria recta, tanto los pascoleros como el resto de la fila van dibujando con sus cuerpos una línea sinuosa o en zig-zag. Unos marcan más que otros las oscilaciones del paso a uno y otro lado. Los movimientos se realiza con una ligera flexión-extensión del cuerpo en cada paso y todos al ritmo, los brazos se encuentran caídos a los lados; la cabeza de las mujeres algo ladeadas, la mirada abajo y el cuerpo ligeramente inclinado hacia adelante. El redoble de pies, más acentuado en los pascoleros con sus *chayéhuare*s atados a los tobillos.

5. Huetosácachi (Bocoyna)

Pasitos muy cortos hacia adelante, de 5 a 10 cm por paso, a veces marcados sobre el sitio. En ocasiones avance más amplio, de 30 cm como máximo. Las piernas se mantienen semiflexionadas, el tronco recto, ligeramente inclinado hacia adelante, cabeza baja, brazos caídos a los lados con balanceos esporádicos adelante y atrás, cadera baja, bien equilibrado y asentado en el piso. Los pies se levantan apenas 5 cm.

$$\begin{array}{l} I^1 I^3 \rightarrow I^5 \rightarrow I^9 I^{10} \rightarrow I^{14} I^{15} \\ D^2 \rightarrow D^4 \rightarrow D^7 D^6 D^8 \rightarrow D^{11} D^{12} D^{13} \quad \Rightarrow \end{array}$$

Izq-Der-Izq / Der-Izq-Der(punta)-Der(talón)-Der(planta) / Izq-Izq(planta) / Der(talón)-Der(punta)-Der(planta) / ...

El redoble más repetido fue: Izq(planta)-Der(punta)-Izq(punta)-Der(talón o planta).

$$\begin{array}{l} I^1 I^3 \\ D^4 D^2 \end{array}$$

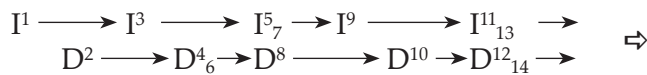
El paso más repetido fue:

$$\begin{array}{l} I^1 \\ D^3 D^2 D^4 \end{array}$$

El final se marca con dos fuertes zapatazos, rasca con el talón de un pie en el suelo de adelante atrás y parada ante los músicos, los cuales dejan de tocar. El comienzo de la siguiente pieza se produce colocado de pie en posición estática y con las manos cogidas atrás, delante de los músicos. A partir de ahí se dan unos pasos marcando un círculo y se empieza a bailar.

El tipo de paso para la segunda y tercera pieza fue semejante a la primera pero con distinto ritmo, en consonancia con la música. Cada pieza duró cerca de siete minutos. La constante era: paso, redoble, paso, redoble, ... Para facilitar el redoble de un pie, el cuerpo se inclina a veces a un lado, para descargar el peso en una pierna más que en otra.

6. Samachique



Cuatro pasos consecutivos alternando izquierdo-derecho y uno redoblado con el derecho; sigue la cadencia de pasos y redoble con el izquierdo, y así sucesivamente. El apoyo se hace con toda la planta del pie y éste se desplaza muy pegado al suelo, sin levantarse más de 5 cm. Por la rapidez de los apoyos el redoble prácticamente se mantiene todo el tiempo entre uno y otro pie. El avance es de unos 5 cm por paso, y también se hacen apoyos sobre el mismo sitio. Los desplazamientos se producen con avance lateral, hacia adelante y en diagonal, dibujando generalmente un pequeño círculo.

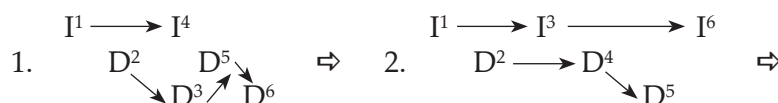
La parada la producían dando dos golpes con un pie y un golpe con el otro, todos bien marcados, momento en el cual para la música. El inicio de la siguiente pieza comienza al avanzar unos pasos en círculo y a continuación se marca directamente el paso de danza. Si el ritmo musical lo exige, a veces se exagera más un paso (apoyo), lo cual suele ocurrir tras el redoble de pie: der-der(redoble)-izq (elevado).

El cuerpo se mantiene casi inmóvil, sólo se mueven los pies con pasitos cortos. Las piernas semiflexionadas en todo momento, sin alcanzar la extensión completa; los brazos inmóviles caídos a los costados, el tronco ligeramente inclinado hacia adelante, con la cabeza baja.

7. Guadalupe Colorado



Pasos de pascolero con redoble de pies. Dos formas distintas



El pascolero es el único que redobla el paso con golpe de talón. Avanza con las piernas semiflexionadas en todo momento, tronco recto o inclinado un poco hacia adelante, con los brazos caídos y estáticos, la cadera baja y ligeramente ladeada, apoyo con planta del pie. Mantiene una total sincronía con todo el grupo, moviéndose en bloque mediante recorridos circulares y desplazamiento hacia adelante, con ligero vaivén a ambos lados.

Paralenguajes: mirada, gestos, proxémica, instrumentos

El bastón o vara del pascolero se sujeta con la mano derecha por un extremo, llevándolo casi en vertical y sin apoyo en el suelo. Los hombres se quitan el sombrero al incorporarse a la danza, mientras las mujeres bailan con la pañoleta puesta. Hay quienes llevan la cabeza ligeramente ladeada a un lado todo el tiempo, gesto frecuente sobre todo en algunas mujeres. Mirada seria, orientada al suelo o al frente, expresión serena y relajada. Separación de 30 a 50 cm entre participantes. Los movimientos sincronizados dan la sensación de que la fila se mece.

Los instrumentos musicales utilizados pueden variar, aunque la dotación mínima incluye cuando menos un violín y una guitarra. El entorno ambiental varía en función del lugar, tiempo y motivo de la celebración. En ciertos casos predomina la expectación sobre uno o dos pascoleros que bailan en solitario; mientras en otros se impone la participación de todas y todos los presentes.

Pascol de la alta Tarahumara

Espacio de realización

Norogachi. Casa del *alaperusi*, recorrido hasta la iglesia, interior del templo, atrio exterior de la iglesia. En el baile sobre el lugar (casa del *alapérusi*) las dimensiones del espacio de realización se sitúa en torno a dos metros de diámetro, y en el resto de lugares el espacio se amplía a voluntad de los danzantes. El patio o lugar destinado al baile se limpia de piedras y suciedad o se cubre con una cobija para bailar encima.

Tiempo de realización

Viernes Santo en la noche, madrugada y mañana de Sábado Santo.

Motivo de celebración

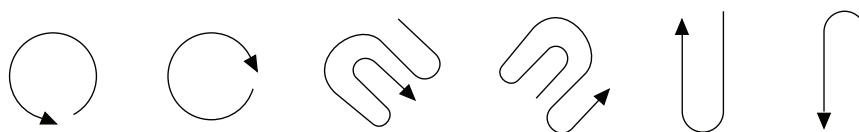
Semana Santa.

Participantes: número, edad, sexo

Dos hombres de edades variables. En Semana Santa de 2003 intervinieron uno de 40 y otro de 18 años, uniendo así experiencia y juventud.

Coreografía: estructura y dinámica

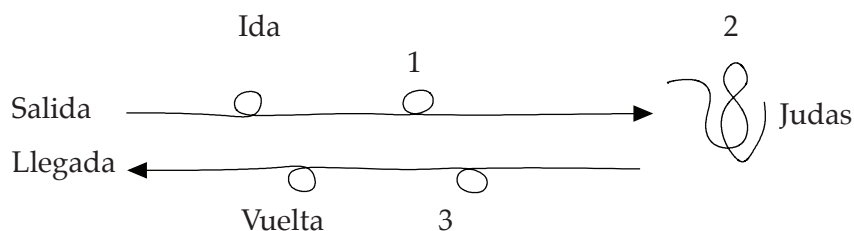
Algunos recorridos habituales de los desplazamientos dentro del patio de baile:



Durante el trayecto de la casa del *alaperusi* hasta la iglesia, los pascoleros, sin despegarse uno del otro, van bailando la mayor parte del tiempo al ritmo de la música, describiendo desplazamientos lineales y circulares hacia adelante de manera alterna.

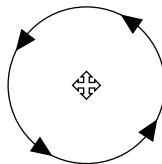


Recorrido durante la muerte de Judas:



1. Uno tras otro empiezan a caminar unos cuatro o cinco metros, para luego danzar unos siete u ocho metros con pasos largos, e intercalar dos desplazamientos circulares en el trayecto. 2. Desplazamientos sinuosos y circulares ante el muñeco de Judas, a quien pegan algunos golpes que despiertan risas en el público. 3. Vuelta al lugar de donde se partió en línea recta, marcando de nuevo dos pequeños círculos en el trayecto, que giran siempre en sentido contrario a las manecillas del reloj.

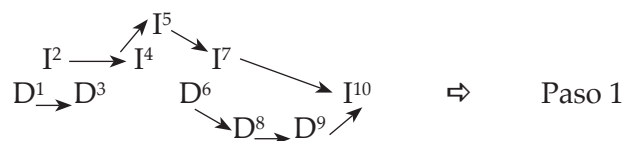
Durante los desplazamientos de ida y vuelta acompañan a los dos pascoleros el *alaperusi* o abanderado mayor (organizador de la Semana Santa), el *polisio* (brazo ejecutor del *alapérusi*), el tamborero, y algunos soldados, como amigos de Cristo y enemigos de Judas y de los pintos. Recorrido final en casa del *alaperusi*:



Recorrido circular en torno a la cruz rarámuri, en sentido contrario a las manecillas del reloj, con la comitiva del *alaperusi* y los músicos detrás. Esta parte marca el final de la función como pascoleros. Un hombre, generalmente soldado, va quitando piedras del camino por donde pasan los danzantes.

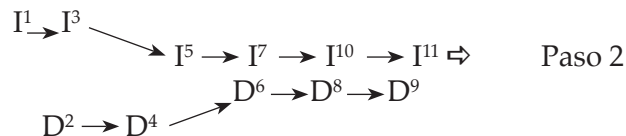
Pasos y posición corporal

Resulta difícil encontrar pautas fijas de pasos y desplazamientos, dado que cada cual tiene su propia forma de realización; no obstante, de las observaciones efectuadas podemos destacar algunas constantes.

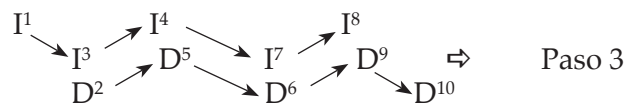


Las piernas se flexionan de continuo y se llevan atrás levantando mucho los pies con movimientos exagerados. Se apoya toda la

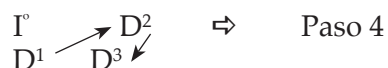
planta con paso normal y con redoble. Brazos caídos a los lados, con manos que balancean adelante y atrás, y cuerpo ligeramente inclinado adelante.



El desplazamiento se produce a saltitos, se levantan los pies por detrás y flexionan las piernas, con semiapoyos de punta de pies.



Semiapoyos unas veces con los talones y otras con punta de pie. Cuando el semiapoyo va por delante del otro pie se hace con el talón, y si va por detrás se apoya con la punta. El semiapoyo delante de talón implica estirar esa pierna y flexionar más la de apoyo, y al apoyar un pie el otro salta de inmediato. Desplazamiento a saltitos de uno a otro lado, de manera sincrónica algunas veces y con paso cambiado en otras. Los apoyos y semiapoyos se realizan a veces con fuerza y a veces con suavidad. El más veterano de los danzantes siempre va delante llevando la iniciativa. Ritmo de movimientos muy rápido. Cada baile se compone de tres piezas cortas que duran de uno a tres minutos.



Desplazamientos con semiapoyo de punta o talón, y apoyo de planta sobre el mismo pie. Si el de cabeza semiapoya con talón, el que le sigue lo hace con la punta para alternar el gesto. A veces se produce un giro brusco de 90° del tronco hacia un lado. Los desplazamientos se hacen con este paso en todas direcciones: adelante, atrás, en círculo, etcétera. El que va adelante lleva siempre los pies y manos pintadas de negro (principio femenino), el de atrás las lleva de rojo (principio masculino). El baile se inicia caminando en círculo con paso normal y lento.

Paralenguajes: mirada, gestos, proxémica

Colocado uno tras otro a unos 50 cm de separación, el de atrás imita en lo posible los movimientos y desplazamientos del pascola que lleva la iniciativa. En muchos momentos la pareja de pascoleros va al unísono: los dos a un lado y al otro a la vez, realizando los mismos pasos. Otras veces contrastan: uno a cada lado con paso cambiado, aunque siempre uno tras otro y siguiendo la misma trayectoria. La mirada concentrada se orienta al suelo, con expresión seria y serena.

Indumentaria y adornos

Zapeta (taparrabos de tela) blanca y faldón encima cubriendo hasta la corva, abierto por delante y sujeto con cinturón. Manojos de cascabeles metálicos, sujetos a la cintura y caídos por detrás a la altura de los glúteos. Tocado de plumas de guajolote en la cabeza. *Collera* (cinta que rodea la cabeza) de pañuelo estampado debajo del tocado. La pintura roja y negra cubre todo el cuerpo: cara, tronco, piernas, pies (rojos) y manos (negras). Los pies van descalzos.

Acompañamiento musical

Dos músicos: un violín y un tambor tocado con dos baquetas.

Entorno ambiental

Ambiente de Semana Santa, lo que implica mucho público y expectación en todos los lugares donde actúan los pascoleros, incluido el acto privado de pintura y baile dentro de la casa del *alapérusi*. El *tesgüino* (cerveza tradicional de maíz) acompaña en todo momento.

Hacia la búsqueda de significados. Entre el suelo y el cielo

Como las formas empleadas en el pascol bailado en la baja Tarahumara y en Norogachi, comunidad de la alta Tarahumara, son

distintas, lo mismo sucede con las funciones que desempeñan y el significado de las respectivas estructuras coreográficas. Con base en los datos obtenidos durante el trabajo de campo —donde encontramos que las versiones nativas sobre los significados asociados se presentan de manera poco explícita, y con las escasas referencias encontradas en la literatura etnográfica, lo cual nos limita el contraste de argumentos—, de manera tentativa se ofrecen algunas posibles líneas de reflexión e interpretación para facilitar una mejor comprensión de estas manifestaciones culturales, en la ineludible tarea de búsqueda de sentido.



Fig 1 Pascol de Guadalupe Colorado (baja Tarahumara).

Comenzando con el *pascol de la baja Tarahumara* y su diversidad, lo primero que destaca son los variados contextos en que es puesto en escena. El pascol en la barranca es de uso común en cualquier acontecimiento festivo: Navidad, Semana Santa, fiestas patronales y del santoral, festividades nacionales, encuentros pancomunitarios, casamientos, etcétera. Cualquier época del año es propicia para bailar pascol, porque en definitiva se trata de un baile alegre y

divertido, útil para animar a los asistentes y en el cual está permitido que cualquiera, hombre o mujer, independientemente de la edad, se incorpore al grupo de danzantes, formándose así largas filas o amplios círculos. El pascol o pascola provoca la participación activa de los asistentes a una fiesta y el encuentro colectivo, con lo cual todos participan de una práctica común que genera sentimiento de unidad.

En la estructura dancística *todos van juntos*, uno/a tras otro/a a una distancia de apenas medio metro, pero manteniendo un orden que comienza con el/la pascolero/a a la cabeza. En los grupos mixtos generalmente el pascolero es varón, y con su vara de mando como símbolo de autoridad conduce las evoluciones, que suele seguir el resto de los varones: hombres y niños, y a continuación las féminas: mujeres y niñas de distintas edades que cierran el grupo. Llama la atención en este orden la separación de hombres y mujeres, que ordinariamente no se mezclan; la mujer que se incorpora a la danza en marcha lo hace colocándose como la última de la fila, mientras el hombre que se incorpora lo hace detrás del último hombre pero delante de la primera mujer, si bien no se trata de una norma fija. Esta disposición de hombres separados de las mujeres y por delante de ellas es muy normal en distintos órdenes de la vida diaria, y refleja una manera de entender las relaciones sociales y la posición relativa que cada cual ocupa en razón al género. Sin embargo, el puesto de pascolero no es negado a la mujer, quien se coloca también los *chayéhuare*s en los tobillos y toma la iniciativa del pascol invitando a hombres y mujeres a bailar detrás de ella. De ese modo las mujeres pueden bailar pascol formando grupos independientes de los hombres, en el mismo grupo que ellos pero a continuación, o bien entremezclados entre sí (un hombre seguido de dos mujeres, seguido de un hombre, seguido de una mujer, etcétera). Todo lo cual nos hace ver la flexibilidad de la norma en este estilo de danza y, por tanto, en las normas sociales, así como la capacidad que posee la mujer para adoptar decisiones propias e involucrarse en la vida social con independencia del varón.

Un hecho destacable en la coreografía interpretada por los pascoleros y sólo por ellos, no por el grupo de acompañantes, es la variedad de formas empleadas y que, así como en los sones musicales, se encuentran asociados con distintos animales o situaciones creadas relacionadas con la vida diaria en contacto con la naturaleza. *El pascolero emula elementos de la naturaleza* con los que está fami-



Fig 2 *Chayéhuars* de pascolero.

liarizado, reproduce pasajes de la vida de los animales en tono alegre, como un homenaje a su entorno y a los seres que lo habitan, con el cual desea tener una relación armoniosa; el público asistente valora mucho la verosimilitud y buena ejecución por parte del pascolero.

El resto de personas que acompañan al danzante, al no tener la práctica y el conocimiento de éste, lo siguen todos detrás dispuestos en fila, marcando el paso y adoptando lo mejor posible la misma posición del cuerpo. No hay diferencia entre hombres y mujeres, todos/as hacen lo mismo con más o menos estilo, afirmándose aún más el espíritu unitario del grupo, un igualitarismo propio de la vida rarámuri, al margen de la consideración sexual.

Por otro lado, el tipo de paso semiarrastrado, y sobre todo el que produce el pascolero —con continuos redobles y golpes secos y fuertes sobre el suelo, con los pies descalzos—, nos hace ver el apego a la tierra que se pisa, la afirmación sobre el territorio y el deseo de que éste produzca los frutos esperados. Este gesto tan peculiar caracteriza el bailar pascol, y el significado que le atribuimos se ha-

lla en sintonía con el sentido que algunos rarámuris dan a este tipo de danza: propiciar la *fertilidad de la tierra* en un sentido amplio que va más allá de la mera obtención de una buena cosecha, pues la agricultura resulta más valiosa en la sierra que en la barranca. La imitación de los animales nos hace ver, además de ese hecho, como señalamos antes, un canto y homenaje a seres de la naturaleza con los que el pascol comparte la existencia.

Los *chayéhuare*s (cintas de capullos de mariposa con semillas en su interior) que llevan ajustados a los tobillos nos evoca la idea de “transformación” o metamorfosis, de cambio, ya que es el hábitaculo donde se reproduce ese animal; este simbolismo, unido al hecho de que es la semilla quien hace sonar al capullo, constituye un dato de interés para pensar que lo que se pretende es transformar la semilla en fruto, una vez germinada en la tierra que pisan de manera insistente.

Por lo que respecta al *pascol de Norogachi*, el contexto en que se realiza y los símbolos con que se vincula explícitamente nos habla de una *danza anunciadora de un acontecimiento* trascendental, como es la resurrección de Jesucristo y la salvación de la humanidad a través de la victoria del bien sobre el mal, confiando en la venida de un mundo mejor. Es ésta la interpretación oída de los misioneros, así como de los rarámuris apegados a ellos.

Los pascoleros, con su grupo marcado por una cruz que representa a la comunidad cristiana, entran solos en la iglesia y salen triunfantes y alegres de ella; los pascoleros, junto con el *alaperusi* y los soldados, linchan y queman a Judas entre risas, burlas y el griterío de la gente.

No cabe duda de que para la iglesia y sus feligreses ese es el significado más preciso del pascol y la función esencial de los pascoleros, y tal será para ellos si así lo creen, de acuerdo con el principio de “si una situación se vive como real, es real en sus consecuencias”. Sin embargo, no es esa la única realidad o significación que se le puede encontrar. De una parte tenemos que si bien el pascol y los pascoleros representan un *símbolo de victoria, de triunfo del bien sobre el mal*,¹⁴ no está claro para todos que ello conecte necesariamente con los pasajes bíblicos, incluso si el contexto lo sugiere. Más bien pensamos que los pascoleros y el pascol ultiman el conflicto, la lu-

¹⁴ Olmos observa que el ambiente es de alegría y celebración al instaurarse el nuevo orden social al final de la Semana santa; véase M. Olmos, *op. cit.*, p. 78.



Fig 3 Pascoleros de Norogachi (alta Tarahumara).

cha entre el bien y el mal vivida durante la Semana Santa, certificando la victoria del bien y la derrota del mal, pero de un bien asociado no tanto con Jesús como con los propios rarámuris representados por el *alaperusi* y los soldados, sin olvidar que existe una cruz rarámuri colocada en casa del *alaperusi*, donde se pinta a los pascoleros y de donde sale el séquito marcado con la cruz en la frente, con su propia cruz. El mal, por su parte, tiene a Judas como máxima expresión, pero más que el enemigo de Jesús, por las formas empleadas constituye un reflejo del modo de ser *chabochi* (hombre blanco), representa los vicios *chabochis*, del mal que para ellos forma parte de su experiencia concreta y del que pretenden liberarse. Por tanto, la esperanza de salvación sería pues el anhelo del pueblo rarámuri por desprenderse de la mala influencia *chabochi*, de su dominio y opresión.

Todo ello ocurre dentro de una representación muy bien cuidada, donde puede apreciarse la *presencia implícita de Onorúame*. Sin ser nombrado, pensamos que se encuentra en la conciencia colectiva rarámuri: en casa del *alaperusi*, espacio privado donde se ha clava-

do una cruz que evoca su presencia, y en torno a la cual los pascoleros abandonan su función al final de los actos; lo mismo en el *tesgiino* (el agua de Dios, de *Onorúame*) que se deja correr desde que los pascoleros comienzan a pintarse el viernes por la noche. El poder de la iglesia, su autoridad sobre el espacio y el tiempo en que se vive este acontecimiento, sobre el templo y la Semana Santa, no es óbice para que los rarámuris no interpreten el drama a su modo, utilizando sus propias formas de expresión, ni para abandonar su pensamiento tradicional, el cual no deja de estar presente en la búsqueda de sentido.

Situándonos de nuevo en esa búsqueda de sentido para los propios nativos, cabe preguntar ¿qué representa la pintura del pascolero, su atuendo? ¿Qué significados se desprenden de la danza del pascol, de los movimientos que produce? Para algunos el primer dilema tiene fácil solución y señalan que con la pintura la persona se transforma en ángel anunciador, en pascolero; los más eruditos pueden ver en las formas de la pintura la imagen de los antiguas armaduras de los soldados españoles, e incluso las que servían para vestir a ciertos ángeles y arcángeles guerreros (como el arcángel Miguel) en los cuadros. Se trata de una visión ingeniosa y no poco cargada de razón, dado que nos hace pensar que la pintura del pascolero quizá esté basada e influida por esas imágenes venidas del exterior, lo cual puede ser una hipótesis probable.

También cabe preguntar ¿por qué se pintan el cuerpo desnudo y no se disfrazan según lo que desean representar? La respuesta la encontramos en la costumbre. Por los distintos significados que pueden atribuirse a estos personajes y a la danza que interpretan, los protagonistas han de mostrarse de la manera más natural posible, presentando sus cuerpos desnudos sin tapujos, y utilizando sobre ellos la pintura como medio para transmitir ideas y transformar a las personas en aquello que representan.

Por el proceso seguido, la *transformación en pascolero* exige pasar por una fase de purificación, en la que el cuerpo se lava con agua templada y se pinta de blanco para que resalten mejor los colores rojo y negro que lo cubrirán por completo. Aparte de las líneas, puntos y cruces, formas empleadas con la pintura y que bien pudieran inspirarse en una armadura —aunque tal idea no cabe en el pensamiento nativo, para quien sólo se está pintando a un pascolero en la forma tradicional—, llama poderosamente la atención la alternancia de los colores empleados en ambos cuerpos. Se emplea el



Fig 4 Pintura de pascolero.

rojo y el negro intercalados en toda la superficie corporal, y como rasgos diferenciadores un pascolero pinta el dorso de sus manos y pies de negro, mientras otro lo hace de rojo. Teniendo en cuenta que en la cosmovisión rarámuri el rojo representa el principio masculino, el día y la luz; mientras el negro corresponde al principio femenino, la noche y la oscuridad, el juego de colores empleados representa la complementariedad de ambos principios en la vida de las personas, ya que ambos están impregnados por ellos. Sin embargo, al mismo tiempo uno representa al masculino (con sus manos y pies rojos) y el otro al femenino (con sus manos y pies negros); se trata de una representación, y aunque ambos sean varones, como pascoleros reflejan esa dualidad estructural.

El cinturón de cascabeles metálicos posee a nuestro juicio un sentido eminentemente material y práctico, en la medida que constituye una forma efectiva de hacerse notar durante la danza por el sonido que produce. El tocado de plumas de guajolote, por su parte, tiene un significado más simbólico en cuanto los iguala con el grupo de soldados (defensores del bien) que también lo llevan, y les

aporta un aire un tanto guerrero, pues al parecer tales penachos de plumas se llevaban en las danzas guerreras del pasado. Los soldados (capitanes rarámuri) custodian todo el tiempo a los pascoleros y limpian de piedras el espacio por donde danzan, señales inequívocas de que pertenecen al mismo bando.

Por otro lado, desde el punto de vista simbólico debe considerarse el orden que siguen los pascoleros y la dinámica de sus movimientos coreográficos: los pies negros van delante de los pies rojos que siguen a los primeros, y con ello el principio masculino sigue al femenino, quien lleva la iniciativa en las evoluciones. Esta circunstancia, unida a la forma de movimientos —en la que no pocos ven una representación del cielo¹⁵ de ciertos animales, especialmente el venado—, nos hace sospechar que se trata de una danza que en su origen podría expresar el cortejo o flirteo sexual de dos animales, presumiblemente el venado, por los brincos que se dan continuamente.

Dos animales (hembra y macho) que se persiguen a muy corta distancia realizando recorridos sinuosos y circulares, como símbolo de la vida que gira sobre sí misma. Está entrando la *primavera*, es tiempo de procreación y, en consecuencia, esta danza reproduce un rasgo propio de la naturaleza y constituye una señal de fertilidad, en consonancia con la época que les toca vivir dentro del ciclo anual.

Así pues, el pascol de Norogachi no posee un significado unívoco y exclusivo; lejos de ello, pensamos que se trata de una danza refuncionalizada que dice mucho de la visión del mundo rarámuri. Y si bien por su contexto festivo tiene lecturas que la ligan con la anunciación de un mundo mejor tras la victoria del bien (para unos encarnado en Jesús y para otros en lo rarámuri) sobre el mal (para unos Judas y para otros lo *chabochi*), de acuerdo con el contexto marcado por el calendario ecológico, la idea de la fertilidad y reproducción de la vida también se halla presente y no es menos significativa.

¹⁵ Véase P. de Velasco, *op. cit.*, p. 211.

Bibliografía

- Bennett, W. C. y Zingg, R. M., *Los tarahumaras, una tribu india del norte de México*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1978 [1935].
- Breen Murray, W., "A Tarahumara Body-Painting Ritual", Chihuahua, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Fondo Smithsonian, exp. 258, caja 9, 1981.
- Gardea, J. y Chávez, M., *Kite amachiala kiya nirúami (Nuestros saberes antiguos)*, Chihuahua, Gobierno del Estado, 1998.
- González Rodríguez, L., *Tarahumaras. La sierra y el hombre*, Chihuahua, Camino, 1994.
- "Notas demográficas", en *Boletín Trimestral del Consejo Estatal de Población*, segunda época, año V, núm. 17, enero-marzo, 2003.
- Ocampo, M., *Historia de la misión tarahumara (1900-1950)*, México, JUS, 1966 [1950].
- Olmos, M., *El sabio de la fiesta. Música y mitología en la región cahita-tarahumara*, México, INAH, 1998.
- Velasco, P. de, *Danzar o morir. Religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumara*, México, Centro de Reflexión Teológica, 1987.
- Wheeler R., *La vida ante los ojos de un rarámuri*, Chihuahua, Agata, 1992.

