

# Mito y danza entre los huaves y los chontales de Oaxaca. La lucha entre el rayo y la serpiente\*

ANDRÉS OSEGUERA M.\*\*

**E**n este trabajo se realiza un análisis comparativo entre la danza de la serpiente de los huaves de San Mateo del Mar,<sup>1</sup> y la danza del caballito de los chontales de la costa de Oaxaca.<sup>2</sup> Desde un punto de vista estructural, estas danzas no son

\* Este trabajo fue realizado con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

\*\* Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).

<sup>1</sup> Los huaves son un grupo indígena que está ubicado alrededor de las grandes lagunas de la costa meridional del Istmo de Tehuantepec. Están distribuidos en tres municipios: San Dionisio del Mar, San Francisco del Mar y San Mateo del Mar. Existen diversos estudios de la lengua huave y su relación con otras familias lingüísticas. Se ha argumentado, por ejemplo, que el huave está emparentado con la familia mixe-zoque, otros estudios afirman que existe una relación con el grupo macro mixteco que comprende parte del tronco otomangue, e incluso se ha encontrado que el huave mantiene una relación con algunas lenguas norteamericanas algonquinas y del Golfo. Hasta el momento no hay ningún consenso al respecto y se ha optado por considerar al huave como una lengua totalmente aislada (Barbara Hollenbach, "Resumen bibliográfico del huave", en Manrique, L., Lastra, Y., Bartholomew, D. (coords.), *Panorama de los estudios de las lenguas indígenas de México*, Ecuador, 1995, pp. 308-313). Por último, hay que señalar que la economía de los huaves de San Mateo del Mar está basada principalmente en la pesca del camarón.

<sup>2</sup> Los chontales de Oaxaca, también conocidos como tequistlatecos, están divididos geográficamente en los de la sierra y los de la costa. El territorio de la Chontal Baja o de la

más que variantes de un sistema de transformación general, es decir, al igual que los mitos, estas expresiones dancísticas son susceptibles de ser analizadas como modelos, cuyos códigos pueden ser transformados en otros en la medida en que hacen referencia a un sistema general. Nuestro objetivo, por lo tanto, es establecer la estructura homóloga que subyace a las dos danzas.

Iniciamos el trabajo con la presentación de la compleja interconexión en el campo mítico entre la cultura chontal y la cultura huave, con la finalidad de sugerir que las oposiciones en el código mítico tienen su expresión en el código de la expresión dancística. Sin embargo, no es nuestra intención llegar a la conclusión de que entre el mito y la danza se presenta una "causalidad mecánica", antes bien, siguiendo en esto a Lévi-Strauss, queda implícito a lo largo del trabajo que esta relación es más bien de tipo dialéctico, como sucede entre el rito y el mito.<sup>3</sup>

Continuamos con el análisis propiamente dicho de las danzas. Para ello, retomamos los conceptos de Rudolf von Laban para llegar al análisis cualitativo de "las fuerzas dinámicas"<sup>4</sup> que presenta el movimiento corporal de los danzantes. Al mismo tiempo, nos centramos en la descripción del vestuario y de las figuras coreográficas.

Estos tres códigos, nos llevan por un lado, a entender el significado que tiene para los huaves y los chontales sus respectivas danzas. La propuesta es fundamentar que el movimiento, el vestuario y la coreografía parten de ciertos patrones culturales determinados por la vida cotidiana de los indígenas. A pesar de que entre las dos danzas existe una relación de semejanza a primera vista (en la coreografía, en la parafernalia y en los movimientos corporales), estos códigos nos llevan a establecer las diferencias de significación.

Costa, comprende las laderas de la Sierra Madre del Sur (1 000 msnm) hasta las llanuras costeras del océano Pacífico dentro del Istmo de Tehuantepec. Los chontales de la costa están distribuidos en dos municipios: Astata y Huamelula. Practican la agricultura de temporal. Siembran maíz, ajonjolí, chile y frijol, aunque también se dedican de manera esporádica a la caza, la recolección y la pesca. La lengua chontal pertenece a la familia hokana-coahuilteca (Leonardo Manrique Castañeda —coord.—, *Atlas cultural de México. Lingüística*, 1988, p. 29). La palabra chontal significa en náhuatl "extranjero".

<sup>3</sup> Claude Lévi-Strauss, *Antropología Estructural*, 1995, p. 253.

<sup>4</sup> Rudolf Laban, *Danza educativa moderna*, 1987.

Finalmente, estas diferencias de significación nos permiten concluir que estamos ante un sistema compuesto por elementos que se oponen. Cuando Alfredo López Austin sugiere que existe un “núcleo duro de valores, creencias, prácticas y representaciones”, en la antigua religión de Mesoamérica,<sup>5</sup> no hace sino postular la existencia de una estructura profunda, en donde las diferencias religiosas y culturales de los actuales pueblos indígenas dialogan entre sí. Sin negar que estas prácticas religiosas han cambiado sustancialmente desde la época colonial y, particularmente, desde que el cristianismo ha sido adoptado como religión en gran parte de estos pueblos indígenas, es indiscutible que existe una serie de elementos que parten de una organización conformada por este núcleo resistente al cambio. Como sugiere Lévi-Strauss, estaríamos hablando de una totalidad estructurada tanto por elementos propios como ajenos a la cultura que los adopta.<sup>6</sup>

### Relaciones míticas

Una de las rutas comerciales que los huaves han utilizado para intercambiar los productos de la pesca, es la que conduce a la tierra de aquellos “naturales belicosos, forzudos, dispuestos (y) corpulentos”, como alguna vez el fraile Francisco de Burgoa llamó a los chontales.<sup>7</sup> Este intercambio comercial, se remite por lo menos a la época en que los huaves fueron expulsados de Villa Xalapa por los zapotecos, y obligados a habitar en los alrededores de las lagunas, en la costa meridional del Istmo de Tehuantepec (1200-1300 d.C.)<sup>8</sup> para depender exclusivamente de la pesca; en la actualidad ha devenido en una relación de tipo ritual y mítica. Efectivamente, en aquellas incursiones, los huaves no sólo vendían el producto sino que participaban al mismo tiempo en las festividades patronales, como sucedía hasta la segunda mitad del siglo XX, en los pueblos chontales costeros de Astata y Huamelula. En este último pueblo, por ejemplo, en la fiesta de san Pedro (29 de junio), se presenta un grupo ceremonial denominado “los mareños”. Este grupo, además

<sup>5</sup> Alfredo López Austin, *Tamoanchan y Tlalocan*, 1994, p. 11.

<sup>6</sup> Claude Lévi-Strauss, *Historia de Lince*, 1992, p. 281.

<sup>7</sup> Francisco de Burgoa, *Geográfica descripción*, tomo II, 1989.

<sup>8</sup> Enrique Méndez Martínez, “Arqueología del área huave”, 1975, pp. 157-158.

de hacer una clara parodia de la actividad comercial de los huaves de San Mateo del Mar, obliga al presidente municipal de Huamelula y a todo el cabildo, a casarse con una lagarta que representa a una princesa huave llamada Bonifacia. Este ritual puede ser el remanente de una posible alianza en el pasado y un intercambio de mujeres entre los dos pueblos.

Por otro lado, Pedro Carrasco al hacer una descripción de los rituales de los chontales serranos de Oaxaca, nos relata un mito en el que debido a algunas diferencias en el comercio del camarón, los huaves se enfrentan en una batalla mítica contra los chontales. Los actores principales en esta disputa, son los rayos que gobiernan los ciclos pluviales.<sup>9</sup>

La capacidad de proporcionar las lluvias constituye un tema mítico muy frecuente en este diálogo. Para los huaves y los chontales, sus respectivos ancestros eran brujos que llevaban el agua a todo el mundo. Este poder compartido entre las dos culturas ha provocado disputas para demostrar la superioridad en este terreno. En efecto, la posesión de la imagen mítica que gobierna el ciclo de secas y de lluvia, implica dominar a los pueblos que ancestralmente han dependido de este ciclo. Por eso una simple diferencia en el comercio desata una lucha en la que el arma letal es el agua. Así, los rayos, *monteoc* para los huaves y *elfañula* para los chontales, se enfrentan unas veces para impedir que llueva, y otras para que el agua no pare e inunde a los poblados.

Estas inundaciones se encuentran asociadas a la imagen mítica de una serpiente. Existe al respecto un mito en esta región, y aparece entre las dos culturas de forma simétrica e invertida. Mientras que para los huaves, la serpiente hace su aparición en un cerro para trasladarse hasta el mar y desatar con ello una inundación, en la versión chontal sucede a la inversa, se cuenta que el reptil proviene del mar con el fin de arribar a la región montañosa y de esta forma, atravesar su cuerpo por donde pasa un río y provocar el mismo desastre. Esta oposición tiene que ver principalmente, con la ubicación de los dos pueblos en donde se presenta este mito: San Mateo del Mar, es un pueblo enclavado en el litoral del Pacífico, mientras que Huamelula, se encuentra rodeado por una cadena montañosa.

<sup>9</sup> Pedro Carrasco, "Pagans rituals and belives among the chontal indians of Oaxaca, Mexico", en *Anthropological Records*, vol. 20, núm. 3, 1959, p. 108.

Siguiendo con el relato mítico, una vez que la serpiente salió de su guarida, el rayo aparece y detiene el camino sinuoso del reptil. Para evitar que ocasione una inundación, el rayo le corta la cabeza. En Huamelula, el rayo es identificado con Santiaguito y en el pueblo huave, con san Mateo.

Los mitos, como apunta Cassirer, se vuelven un misterio cuando entendemos que su significado no reside en su manifestación inmediata sino en lo que ocultan tras de sí.<sup>10</sup> De esta forma, la batalla de la serpiente y el rayo es una escena central que permite comprender a los seres míticos en conexión con el ciclo anual de la temporada de secas y de lluvias, ciclo que regula las actividades agrícolas y pesqueras de los indígenas del Istmo de Tehuantepec. Además, los rituales que nos proponemos analizar en este ensayo, no pueden prescindir de este desarrollo mítico.

A primera vista, contrasta el carácter terrenal del reptil en oposición al carácter celeste del rayo. La figura serpentina pertenece al mundo de los seres húmedos, fríos, oscuros, que habitan el interior de los cerros. Como señala López Austin, los cerros representan el corazón de la tierra; en su interior se encuentra el Tlalocan y se atesoran todo tipo de riquezas mundanas, y es ahí donde residen los dioses relacionados con el ciclo de la temporada de lluvia.<sup>11</sup>

Al respecto, se cuenta que en Huamelula el 30 de diciembre los ancianos del pueblo tenían por costumbre pedir permiso a *Tlapocna leimina*, para descender al interior de la montaña del Boquerón y conseguir todo tipo de riquezas. Estos ancianos se dirigían al dios del infierno de la siguiente manera:

Tú, Tlapocna leimina, dios del infierno, dueño de las tinieblas y de las entrañas de la tierra, del fuego y de la maldad, hemos venido a rogarte de rodillas que consientas a nuestros hermanos a (*sic*) descender al fondo de tu corazón para recolectar una parte de tus bondades; el maíz, la calabaza, el frijol, el pan, el huarache, el machete, el hacha y la ropa, para que no mueran de hambre, de sed o de frío.<sup>12</sup>

Sin embargo, como sucede en gran parte de la mitología mesoamericana, a los dueños de este paraíso los dominaba otro poder y

<sup>10</sup> Ernest Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*, 1998, p. 62.

<sup>11</sup> Alfredo López Austin, *Tamoanchan y...*, *op. cit.*, pp. 161, 183, 212.

<sup>12</sup> Leandro Martínez Machuca, *Cuentos y leyendas chontales*, 1998, p. 47.

opuesto a él, es decir, el poder celeste que es representado muchas veces por el planeta Venus<sup>13</sup> o por los rayos.

De esta forma, la serpiente, al representar las lluvias en exceso,<sup>14</sup> pero necesarias para la siembra del maíz y la pesca del camarón, debe ser dominada por una entidad celeste. El rayo, que detiene a la serpiente en el mito, es a final de cuentas el que regula la salida de este preciado recurso natural. Los rayos, en oposición a la serpiente, son los responsables de la buena temporada de lluvias; a ellos están dirigidos los rituales para abrir el tiempo de la fertilidad y la regeneración. Los chontales, por ejemplo, suben al cerro más grande que rodea Huamelula para "abrir el tiempo" y ofrendar a los rayos José Joaquino, Sirena Cantadora y Juana de Agua, y los huaves hacen procesiones hasta la orilla del océano Pacífico para pedir las lluvias a Monteoc.

Estos dos grupos indígenas del Istmo de Tehuantepec, presentan dos rituales relacionados a este tema caracterizado por la lucha entre la serpiente y el rayo. En San Mateo del Mar, se efectúa la danza de la serpiente, y en el pueblo chontal de Huamelula, la danza del Tyityio o caballito.

## Danza de la serpiente

La danza de los huaves mantiene una relación con el "modelo mitológico" del Tamoanchan. Como lo demuestra López Austin, el Tamoanchan es el lugar de los giros según se constata en los versos de la poesía prehispánica,<sup>15</sup> constituye además, el mito que sintetiza el proceso de creación de los seres mundanos, el lugar donde se presentó el pecado de la creación al conjugarse las dos fuerzas opuestas del cosmos: las frías del inframundo y las calientes celestiales. Girando de forma helicoidal, estas fuerzas opuestas corren como savia al interior de los árboles cósmicos, que se caracterizan por sus hojas floridas y por estar coronadas de neblina.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Ivan Šprajc, *La estrella de Quetzalcóatl. El planeta Venus en Mesoamérica*, 1996, p. 107.

<sup>14</sup> Alessandro Lupo, "El monte del Vientre Blando. La concepción de la montaña en un pueblo de pescadores: los huaves del Istmo de Tehuantepec", en *Cuadernos del Sur. Ciencias Sociales*, año 4, núm. 11, agosto 1997, p. 74.

<sup>15</sup> Alfredo López Austin, *Tamoanchan y...*, op. cit., p. 99.

<sup>16</sup> *Idem.*

## *La danza en el proceso ritual*

En San Mateo del Mar, en la fiesta de Corpus Christi se presenta la danza de la serpiente. Con su ejecución se dan las primeras lluvias de la temporada y las lagunas que rodean al pueblo comienzan a llenarse de agua para el crecimiento del camarón. La danza inicia en el segundo día de la fiesta, es decir, en el *meraniüt* y antes de la puesta del sol<sup>17</sup> en el altar particular del mayordomo de la danza *mbasnaab* ("cuerpo del tambor"). Los músicos llamados *monsenaab* ("los del tambor"), son tres, y los instrumentos que utilizan son una flauta y dos tambores, uno más grande que otro.

Estos músicos tienen una formación que pocas veces varía. El pitero siempre se coloca entre las dos personas que tocan los tambores, pero el que toca el tambor pequeño (*nine nab*) siempre estará del lado izquierdo, y el que toca el tambor grande (*nadan nab*) del lado derecho. Además, para la danza de la serpiente, estos músicos ejecutan seis diferentes sonos en el compás de 2/4 y en el de 4/4.

La danza empieza en la casa del mayordomo, va en procesión con las autoridades municipales y los grupos ceremoniales como los "caballeros" y los "malinches", hasta llegar a la plaza principal. En este espacio se ejecutan los seis sonos. Los danzantes son alrededor de doce: dos de ellos, el Tirador y Omalndiük ("cabeza de serpiente") son los personajes centrales del ritual y se diferencian de los danzantes llamados *das*, cuyo número es variable, aunque suelen estar en un número simétrico en la coreografía de dos filas opuestas en un mismo eje.

## *Vestuario*

El Tirador lleva como principal distintivo un saco y un pantalón de vestir de color negro. Este color es muy significativo entre los huaves puesto que está asociado a la oscuridad que protege. En la enfermedad del tono *nguiaj lüiy* ("dónde está"), llama la atención que se utilicen mantas negras alrededor del enfermo una vez que éste fue colocado en su cama. En la parte superior de la misma, se pone una atarraya para proteger y ocultar al tono del enfermo, de

<sup>17</sup> En la víspera, a las doce de la noche se hace un ensayo al que sólo asisten las autoridades municipales.

aquellas personas o brujos que lo ponen en peligro. El color negro, como diría Signorini es la "oscuridad protectora",<sup>18</sup> permitiendo la separación del tono de su malestar.

Por otro lado, el Tirador lleva en sus manos un arco (*mimiün jeng*, "madre de la flecha")<sup>19</sup> y utiliza una cuarta o fueite. El ruido que hace esta parafernalia cuando la emplea el Tirador, está asociada al ruido que realizan los rayos (*monteoc*), cuando golpean con su cuarta al caballo que los lleva alrededor del mundo cuando inicia la temporada de lluvia.

Por su parte, Omalndiük lleva un traje de color gris y en su espalda se amarra una cabeza de serpiente donde predomina el mismo color. La cabeza del reptil es de madera y en su parte frontal, así como en lo que vendrían siendo sus fosas nasales y su mandíbula, están dibujados pequeños rombos unidos unos con otros en forma de cadena. Los colores que contienen dichas figuras geométricas son el rojo, el negro y el amarillo.<sup>20</sup> El saco del danzante tiene recortadas las mangas y el tiro del pantalón le llega apenas debajo de las rodillas. Las extremidades de Omalndiük están pintadas de color blanco, con el lodo llamado *pind*, que sólo se consigue en los alrededores del pueblo huave. El color gris está asociado a la muerte y a la tierra.<sup>21</sup> En general, en San Mateo del Mar, todos los ataúdes para los difuntos están pintados de este color. Habíamos dicho que el Tirador estaba relacionado con el curandero que se encarga de ocultar al enfermo, cuando vemos que su vestuario predomina el color negro. A la inversa, el color gris estaría poniendo en evidencia la relación que existe entre la muerte o la enfermedad con el personaje Omalndiük. Siguiendo con el vestuario de este personaje, vemos que en su mano derecha sostiene un machete de madera, y en su muñeca izquierda porta un pequeño círculo también de madera, representando el afilador del machete. Por último, el dan-

<sup>18</sup> Italo Signorini, *Los huaves de San Mateo del Mar*, 1991, p. 254.

<sup>19</sup> Este arco está adornado con papel de china y con muchos colores. Se le dice "madre de la flecha" por tener una flecha saliendo del mismo arco, aspecto que los huaves lo relacionan con las mujeres al dar a luz.

<sup>20</sup> Es interesante constatar que todos los colores que lleva el vestuario de Omalndiük, son exactamente aquellos que en el idioma huave se presentan como términos primarios. Los demás colores se nombran como compuestos de ellos o son préstamos del español o del zapoteco, como sucede con el azul, el café y el naranja, entre otros.

<sup>21</sup> Kreger Stairs y Scharfe de Stairs, *Diccionario huave de San Mateo del Mar*, 1981, pp. 238, 275.

zante lleva un sombrero color café, de copa larga y ala ancha.<sup>22</sup> Con respecto a los *das*, llevan en sus espaldas un pañuelo bordado cuyos extremos están amarrados por el frente de los danzantes a la altura de su pecho. Las figuras bordadas que presentan dichos pañuelos son de animales muy variados, pero son más los animales del monte que los marinos. Antiguamente no se encontraban animales de ningún tipo, sólo se presentaban bordados de hojas y de árboles. En la actualidad encontramos que la mayoría de estos pañuelos, tienen en el centro (sobre todo aquellos que tienen animales del monte, como tigres, tlacuaches, venados, etcétera), unas ramas con flores. En su mano izquierda, los danzantes llevan una mascada que sostienen con el dedo índice; en su mano derecha sujetan una lanza (*jeng*) en forma de una cruz.

### *Representación*

El escenario de la danza es la plaza principal con la figura coreográfica de dos filas encontradas en un eje que va del oriente al poniente. Cuatro *das* y el Tirador se presentan con el frente al poniente, mientras que otros cinco *das* junto con Omalndiük, están colocados con el frente al oriente.

Estos dos danzantes se colocan entre el capitán de los *das* (*natan nejiüng*), que se encuentra en el centro de las dos filas encontradas.

La trayectoria que se presenta con más frecuencia a lo largo de la danza, inicia cuando el Tirador avanza desde su posición inicial y con pasos normales llega hasta Omalndiük, que permanece en su posición. Con la cuarta que lleva en su mano derecha, el Tirador golpea a la cabeza de serpiente que Omalndiük carga en su espalda. Este danzante, en el momento de sentir el golpe rápido que le asesta el Tirador, voltea por su izquierda y sigue a este último que continuó su camino de regreso por el lado opuesto de donde vino, para llegar atrás del danzante *das* que se encuentra a espaldas del capitán. Omalndiük, al seguir al Tirador, se coloca enfrente del danzante *das*. Debemos aclarar que el movimiento de Omalndiük no

<sup>22</sup> Anteriormente, este sombrero era el denominado "14", mismo que era utilizado en el tiempo de la Revolución. Este sombrero tenía un ala mucho más grande de la que presenta en la actualidad.

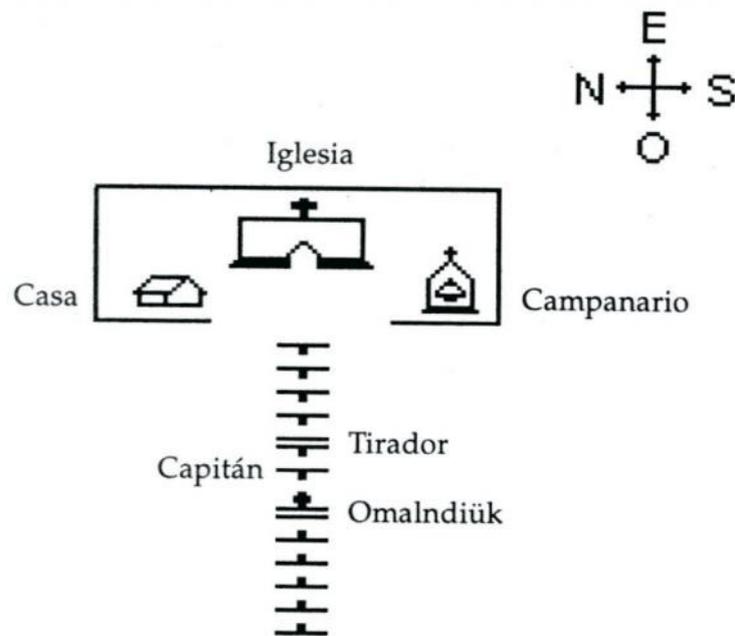


Fig. 1. Coreografía inicial frente a la iglesia de San Mateo.

es tan rápido y su espalda está ligeramente flexionada. Además, no alza su machete en signo de lucha al sentir el golpe del Tirador, antes bien sólo lo arrastra por el piso en el momento de trasladarse. El movimiento que realiza el Tirador al acercarse a la cabeza de serpiente puede ser clasificado como una acción básica denominada "golpear con el puño";<sup>23</sup> aunque no es exactamente con el puño que golpea, las fuerzas dinámicas que se emplean son las mismas, es decir, es indudable que se presenta en un tiempo repentino, con mucha fuerza y dirigido a un objeto determinado: la cabeza de serpiente. En oposición a este movimiento violento, Omalndiük camina con la espalda levemente flexionada, en un tiempo más pausado. Lleva una dirección específica, es decir, simplemente sigue el camino que le marca el Tirador. Su movimiento, por lo tanto, también va dirigido a un punto en el espacio, pero su tiempo es más sostenido y su fuerza más liviana. Por lo tanto, podemos decir que la acción básica es deslizar.<sup>24</sup>

El trayecto que realizan exclusivamente estos dos danzantes, se hace de acuerdo con el número de danzantes *das* que se presente.

<sup>23</sup> Rudolf Laban, *Danza educativa...*, op cit., p. 43.

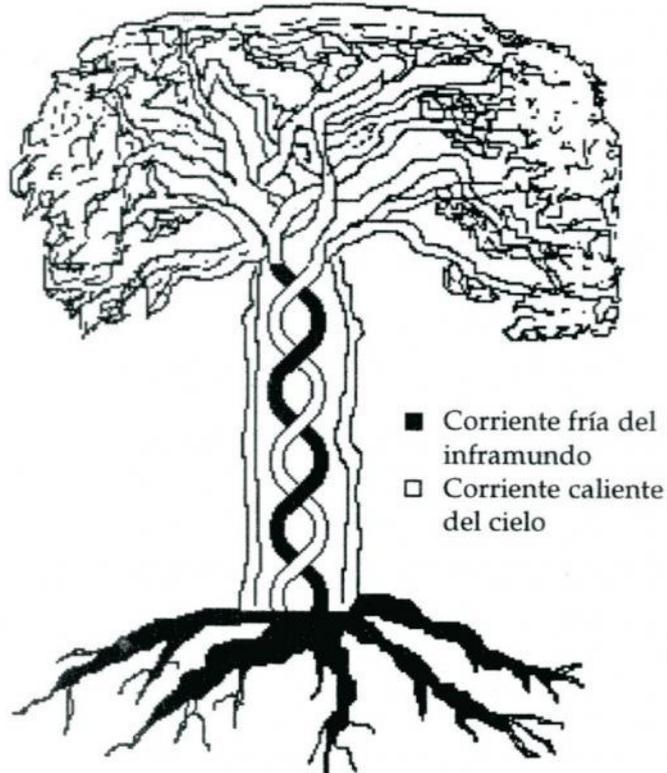
<sup>24</sup> *Idem*.





Movimiento helicoidal tanto del Tirador como de Omalndiük

Los giros los hacen los *das*.



El árbol cósmico del Tamoanchan, donde se unen las sustancias contrarias

Fig. 3. El movimiento enroscado de los danzantes y el árbol del Tamoanchan.

Así, Omalndiük que representa a la serpiente mítica que sale de la montaña, es aquel flujo del inframundo, mientras que el Tirador, que representa al rayo, es la fuerza celeste encargada de controlar a su opuesto. Sólo queda determinar qué papel desempeñan los *das* en este entramado de significación. Las mascaradas que llevan estos danzantes con bordados de árboles y hojas, estarían representando a la corteza y al follaje del árbol del Tamoanchan; Elisa Ramírez, al referirse a los *das*, indica que “los muchachos son los arbustos del monte que tienen que pasar (Omalndiük y el Tirador) al luchar”.<sup>26</sup>

A diferencia de la savia que recorre todo el tronco y que es representada por los traslados del Tirador y Omalndiük, los *das* nunca hacen un traslado y no se inmutan al paso del flujo de las fuerzas opuestas.

<sup>26</sup> Elisa Ramírez Castañeda, *El fin de los Monteocs. Tradición oral de los huaves de San Mateo del Mar*, 1987, p. 59.

Al quinto son se presenta una variante de los traslados que realizan los dos danzantes principales. Una vez que terminaron de hacer el movimiento helicoidal con los *das* con frente al poniente, Omalndiük, guiado por el Tirador, se acerca caminando a los espectadores y con su machete roza el cuello de los mismos. Éste es un momento de alegría y regocijo, los huaves creen que con ello sanarán de las enfermedades. Al terminar prácticamente con todo el público presente, los dos danzantes se acercan a la fila de los *das* con frente al oriente y terminan los giros circulares para llegar al punto de partida.

En el sexto y último son, estos dos danzantes se dirigen al atrio de la iglesia, en su lado norte el Tirador despoja a Omalndiük de su sombrero en el momento en que éste se hinca. Posteriormente, el Tirador recorre con "paso seguido"<sup>27</sup> toda la plaza donde se hace la representación, entre fanfarrias (la banda del pueblo, en este momento entra a escena) y con el sombrero de Omalndiük en la punta de su flecha, mientras que los *das* continúan bailando en las dos filas opuestas. El Tirador regresa sin embargo al lugar donde se encuentra Omalndiük y le coloca su sombrero. Al hacerlo, el Tirador hace tres giros en sentido contrario a las manecillas del reloj, caminando y rodeando a Omalndiük que continúa hincado; posteriormente, este último se levanta y junto con el Tirador, se trasladan al campanario que se encuentra en el mismo atrio, pero del lado sur.

López Austin argumenta que la parte relacionada con lo húmedo, lo frío y en general todo aquello perteneciente al dominio del inframundo, mantiene una conexión con la fuerza vital,<sup>28</sup> además señala que "para los antiguos nahuas la muerte y la vida no eran los extremos de una línea recta, sino dos puntos situados diametralmente en un círculo en movimiento. Así como toda vida conduce a la muerte, la muerte es generadora de la vida".<sup>29</sup>

En la danza, no obstante que Omalndiük representa el lado de la muerte, es evidente que proporciona salud y alegría a los presentes; primero con su machete (cuando roza con esta parafernalia el cuello de los espectadores), y después al dar su sombrero al Tirador, acto que se festeja con aplausos y fanfarrias. Además, el danzante que representa a la serpiente del mito ya citado, no muere, se

<sup>27</sup> Paso adelante con pie derecho, el pie izquierdo junta con metatarso hacia el sitio y viceversa, pie izquierdo adelante y el pie derecho al sitio con metatarso.

<sup>28</sup> Alfredo López Austin, *Tamoanchan y...*, op. cit., p. 224.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 174.

levanta mediante movimientos circulares realizados por el Tirador. Ya antes habíamos mencionado la relación que mantiene el Tirador con la curación para salvar al tono. Ahora son los giros los que nos permiten hacer la asociación. Para esta enfermedad, el curandero da vueltas al enfermo para cambiarlo de lugar y esconderlo (al cambiarlo de lugar esconde al mismo tiempo a su tono) de los provocadores de su enfermedad. Omalndiük, que por sus movimientos representa la enfermedad y la debilidad, fue cambiado al campanario, uno de los lugares más sagrados para los huaves.

### Danza del caballito

En el pueblo de Huamelula, los chontales practican una danza muy similar a la de la serpiente, le dicen *Tyityio* que quiere decir "caballito". Se presenta sólo cuatro veces en el año, durante los meses de diciembre y enero. La primera representación es a mediados de diciembre precisamente cuando aparece el "lucero" por la mañana en el oriente. Suponemos que se trata del planeta Venus, al que llaman el *mug* (literalmente, el flojo).<sup>30</sup> Este planeta se caracteriza por realizar durante ocho años, cinco periodos sinódicos diferentes entre sí.<sup>31</sup> Los cambios de posición durante cada revolución sinódica, pudieron influir antiguamente para la realización de estas festividades, sin embargo, en la actualidad parece que se ha olvidado la referencia temporal de Venus e incluso casi ningún chontal, sabe a qué lucero exactamente se hace referencia en la fiesta. Las tres siguientes representaciones se registran en la fiesta de Navidad, el 24 de diciembre; en la festividad del Santo Niño de Atocha, el 26 de diciembre y por último, en la fiesta de San Sebastián, el 20 de enero.

La descripción de la danza que haremos es la que corresponde al día 15 de diciembre,<sup>32</sup> cuando los chontales festejan el nacimiento del lucero. Éste es considerado el guía de Santiaguito para que

<sup>30</sup> El adjetivo se debe a que el lucero, en sus distintas salidas heliáceas, va apareciendo cada día más tarde con respecto al sol (Ivan Šprajc, *La estrella...*, op. cit., p 28).

<sup>31</sup> El *periodo sinódico* o *revolución sinódica* se refiere al trayecto que realiza Venus en la misma trayectoria que lleva el sol. (*Ibidem*, pp. 29-31.)

<sup>32</sup> Las representaciones que se llevan a cabo en Navidad y en la festividad del Santo Niño de Atocha son similares a la que describiremos; la única variante se presenta en la representación de la fiesta de San Sebastián, ya que los danzantes llevan un arco y una flecha.

mate a la serpiente que se apostó en el cerro Cocogua o Boquerón (montaña que se encuentra al este del pueblo de Huamelula), impidiendo que circule el agua hacia el mar. Para esta fiesta, se hace una estrella de carrizo con ocho picos (aspecto que nos hace pensar que efectivamente, los chontales tenían conocimiento de las cinco revoluciones sinódicas de Venus durante ocho años). La estructura de carrizo de dicha estrella se forra con papel blanco; por el frente y en el centro se dibuja al Sol y en la parte posterior, también en el centro de la estrella, a la Luna, simbolizando con ello el despertar matutino de Venus en el oriente en el momento del alba, y al mismo tiempo su salida vespertina en el poniente, lugar donde aparece la luna "tierna". En Mesoamérica, el gran lucero era de igual importancia tanto en su manifestación matutina como en la vespertina. En el *Popol Vuh*, Venus, como estrella matutina, está asociado a Xbalanqué que representa la luz y la vida, mientras que su hermano mayor, Hunahpú, relacionado con el lado de la "muerte por decapitación y a la fertilidad" está asociado con la estrella vespertina.<sup>33</sup>

Por otro lado, Venus aparece en el firmamento como estrella matutina y alcanzando su extremo norte entre los meses de junio y agosto, mientras que sus extremos sur los alcanza entre los meses de diciembre y febrero, es decir, la aparición de este cuerpo celeste coincide con el inicio de la siembra y a su vez con la recolección del maíz.<sup>34</sup> La fiesta que realizan los chontales en esta época, está relacionada precisamente con la cosecha y la abundancia no sólo de maíz, sino también de la caña.

La fiesta del nacimiento de la estrella o el lucero, como le suelen decir los chontales, era sufragada por las autoridades religiosas de la iglesia de San Pedro, y antiguamente los acólitos bailaban los primeros sones de la danza del caballito con su mamá o con su prometida. Para dar comienzo a esta danza, los tres músicos, tocando una pequeña flauta y dos tambores (*chicante*), se encargan de sacar a la estrella de la iglesia de San Pedro para conducirla hasta la plaza que queda frente al palacio municipal. Empieza la representación. Al colocar la estrella en el altar y después de tocar algunos sones, los músicos y los danzantes van por el caballito y por la cabeza de serpiente a la iglesia de San Sebastián que se encuentra en la parte de "abajo" del pueblo.

<sup>33</sup> Enrique Florescano, *El mito de Quetzalcóatl*, 1995, p. 33.

<sup>34</sup> Ivan Šprajc, I., *La estrella de...*, op. cit., pp. 35-189.

El caballito es un armazón de carrizo de forma circular con una apertura en el centro que permite al danzante introducir sus piernas, "para suplir las patas del potro". El armazón está cubierto por una manta blanca y de su frente, sobresale la cabeza de madera del caballo que lleva un freno en el hocico. Por otro lado, la cabeza de serpiente, que más bien parece la de un lagarto o dragón, por tener una trompa alargada, es de huanacastle y color café. Su lengua se encuentra entre las mandíbulas que permanecen abiertas, con la forma de un cono puntiagudo de color rojo.

Al llegar a la iglesia de San Sebastián, los músicos se quedan tocando varios sonos en 2/4 en la puerta de la misma y los danzantes entran. Uno de estos últimos toma una jícara y la coloca en la trompa del caballito, simulando con ello que este último bebe agua de caña. Al finalizar esta representación, un danzante se coloca el armazón del caballo, mientras que otro se amarra en su espalda la cabeza de serpiente, la cual se sujeta con unas cintas. El danzante del caballito lleva además una túnica de color blanco sobre su cabeza que llega hasta las ancas del caballo y sobre la túnica lleva un sombrero tipo tejano de color blanco. En su mano derecha sostiene un fueite, mientras que el que carga la cabeza de serpiente (al que llamaremos *Lañofal*, "serpiente") lleva una vara de aproximadamente un metro de largo. Los demás danzantes, que son alrededor de doce personas, no llevan un vestuario uniforme, simplemente una camisa de manga larga y un pantalón de vestir. Y, como *Lañofal*, sostienen con su mano derecha una vara de carrizo.

Al salir de la iglesia de San Sebastián, todos se colocan en dos filas paralelas, una encabezada por *Lañofal* y otra por el capitán de la danza, atrás de esta última fila se coloca Santiaguito. Los músicos tocan en esta procesión hasta llegar al lugar de la representación dancística que varía según la fiesta. Para el nacimiento de la estrella y la fiesta de Navidad, la danza se efectúa en la plaza principal frente al palacio municipal, y para la fiesta del Santo Niño de Atocha y San Sebastián, en los respectivos atrios de las ermitas de los santos. Al igual que en la danza de la serpiente entre los huaves, anteriormente la danza del caballito se presentaba en un eje oriente-poniente. Sin embargo, en la actualidad, la orientación depende del espacio utilizado por el conjunto de música tropical. No obstante estas recientes distribuciones del espacio, la exégesis ha confirmado esta inicial orientación.

## Representación

Toda la danza, a diferencia de la de los huaves, es una unidad dancística (UD), es decir, no hay ningún silencio musical que nos indique el término y comienzo de diferentes sones o piezas musicales.

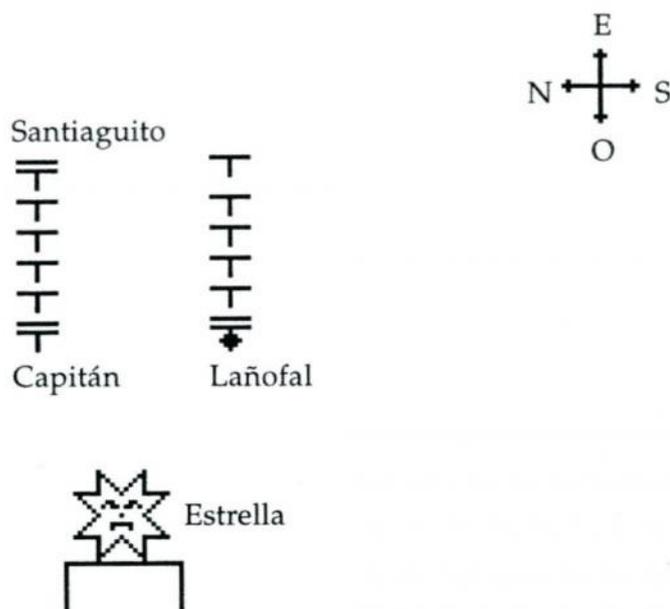


Fig. 4. Coreografía inicial frente al altar de la estrella.

Así pues, de la procesión que va de la iglesia de San Sebastián a la plaza principal de San Pedro Huamelula, la música no para hasta el término de la danza, sin embargo, en este continuo musical hay cambios significativos en los compases, que van de 2/4, 4/4, hasta 6/8.

En los cambios de la rítmica musical, se presentan modificaciones en los movimientos coreográficos y en los pasos de los bailarines; a cada uno de estos cambios del continuo dancístico se le denomina ocurrencia dancística (OD). En la danza se presentan diez ocurrencias dancísticas (OD). Dentro de cada una de estas ocurrencias se presentan diferentes coreografías (C) y cambios en los pasos. En total son ocho diferentes coreografías las que se presentan a lo largo de la danza.

Los episodios prácticamente son tres. El primero consiste en la lucha entre la fila representada por Lañofal contra la que está encabezada por el capitán y representada por Santiagouito. El segundo se refiere a la lucha que entablan el Petatero o diablo con el propio



En todos los casos, esta última coreografía es la que más se repite. Para deshacer y rehacer la misma, todos los danzantes, después de luchar cara a cara con su oponente en la formación de las dos hileras paralelas (como se demuestra en la figura 6), dan un cuarto de giro sobre su propio eje, para formar las dos filas paralelas con frente al poniente. Simultáneamente, cada fila, que es guiada por las cabezas, se traslada por el centro hasta cambiar al frente del oriente. En esta posición todos los danzantes vuelven a dar un cuarto de giro hacia el centro de las filas y quedan otra vez en las hileras para una nueva confrontación. Después de tres o cuatro repeticiones, vuelven a la figura coreográfica de dos filas encontradas en un solo eje.

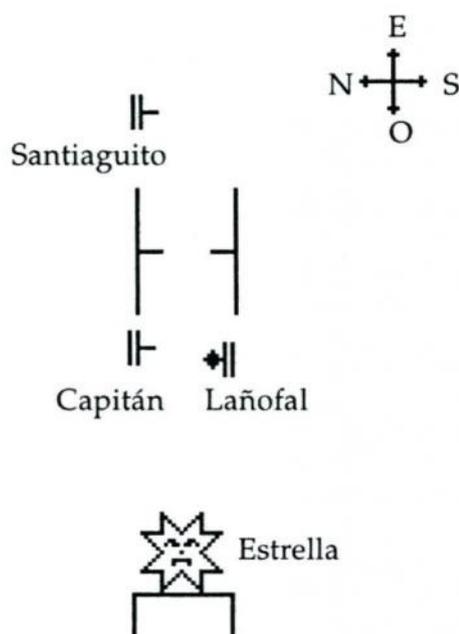


Fig. 6. Coreografía 3, en la que todos los danzantes se enfrentan.

Hay que señalar que Santiaguito, que pertenece a la fila que encabeza el capitán, no pelea en estas coreografías. Con su mano izquierda sostiene las riendas del caballo y con su mano derecha lleva el fuste que utiliza para golpear de vez en cuando las ancas del animal. A diferencia de los otros danzantes, el movimiento de Santiaguito es más balanceado e incluso hace como si el caballo reparara.

La ocurrencia ocho se presenta con la coreografía que permite a los danzantes dejar el campo de batalla y dar la entrada a un nuevo

personaje que hasta el momento no había salido. Antes de hacerlo, los danzantes realizan una coreografía en círculo que avanza en sentido contrario a las manecillas del reloj. Después de esta coreografía y ya que salieron de dos en dos los danzantes, aparece el Petatero (OD9), personaje que se coloca un petate sobre su espalda, cubriéndole al mismo tiempo la cabeza. Este personaje es una representación del diablo y se enfrenta con Santiaguito. En un eje que va del este al oeste, se colocan en sus extremos estos dos danzantes y a un mismo tiempo, los dos corren hasta toparse cara a cara. El Petatero se cubre de los golpes recibidos por Santiaguito, que sin compasión arremete con su fuste en una representación más de la acción básica de golpear. El Petatero simplemente se acoraza. Este movimiento lo realizan tres veces consecutivas.

Posteriormente (OD10), el danzante Santiaguito y el danzante Petatero, se dirigen al público. Los espectadores, en su mayoría jóvenes, torea a Santiaguito, el cual los empieza a perseguir para asestarles golpes con su fuste. El Petatero, por su parte, sujeta a los jóvenes que pasan por su camino para que Santiaguito pueda pegarles sin que se escapen.

Mientras esto sucede, vuelve a salir Lañofal y el capitán, el primero de ellos, carga sobre la cabeza de serpiente a un niño varón de tres o cuatro años de edad. Atrás de él va el capitán, con la vara de éste va golpeando la vara de Lañofal, la cual lleva sobre su cabeza y sostenida con su brazo derecho. Los dos danzantes van caminando junto con el niño, y recorren toda la plaza donde se encuentran los espectadores.

En Huamelula existe la creencia de que los antepasados tenían por costumbre inmolar al hijo primogénito (en chontal: *asans*, "el mayor"). *Tlapocna leimina* o el *teasans*, dios del inframundo, esperaba recibir de sus seguidores este sacrificio. La inmolación de los niños se hacía en el Cocohua o Boquerón. A cambio del hijo, el *teasans* otorgaba riquezas y bienestar. La montaña, lugar donde confluyen los vientos del norte y del sur, tiene la forma del cuerpo de una serpiente decapitada, la gente afirma que ahí fue donde el rayo detuvo el paso del reptil para impedir que el río Grande se desbordara. Es posible que el niño sobre la serpiente represente este antiguo sacrificio del primogénito para recibir las riquezas que se encuentran en el interior de la montaña.

A diferencia del personaje que carga la cabeza de serpiente entre los huaves, Lañofal mantiene a lo largo de la danza chontal,

una actitud guerrera. Efectivamente, en la formación de las filas encontradas (C2), Lañofal y el capitán quedan cara a cara y se enfrentan golpeando rápidamente sus respectivas varas. Después de algunas secuencias, este personaje que carga la cabeza del reptil, rompe la fila para formar dos hileras paralelas (C3). En esta nueva posición todos los danzantes se enfrentan como lo hicieron Lañofal y el capitán momentos antes.

## Conclusión

Es importante ubicar a la danza del caballito y a la danza de la serpiente en el sistema de transformación en el que teóricamente estarían insertas. La fila con dos frentes en un mismo eje, es en realidad una coreografía que nos permite hablar de dos bandos en confrontación. Esto nos lleva a considerar, como hipótesis, que las danzas aquí analizadas tendrían alguna relación con el tema de la Conquista. Esta suposición estaría reforzada por la evidente confrontación religiosa y étnica presente en las mismas, aunque en realidad esta lucha se encuentre de manera subordinada a otros temas míticos característicos de Mesoamérica.

En la danza del caballito, por ejemplo, el Petatero representa al diablo y a la religión indígena, mientras que Santiaguito representa a la religión católica. La indumentaria es significativa al respecto. A diferencia del Petatero, que sólo lleva como principal distintivo un petate que le cubre la cabeza y la espalda, Santiaguito porta un sombrero tipo tejano, una capa y un caballo. Es decir, la parafernalia de Santiaguito nos remite al bando español, mientras que el petate es un claro distintivo del bando indígena. Esta oposición se encuentra de manera análoga en la danza del caballito blanco entre los chontales de Tabasco, donde un danzante, que se caracteriza por llevar emblemas de dominación, como la cruz y el caballo, se enfrenta a otro que se caracteriza por pelear a pie y llevar una máscara, en representación del bando indígena.<sup>35</sup>

En el caso de la danza de la serpiente entre los huaves, la confrontación de dos bandos tiene un carácter de tipo étnico más que

<sup>35</sup> Miguel Ángel Rubio, "El caballito blanco: una interpretación no verbal de la victoria española", en Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli (coords.), *Danzas de Conquista I. México contemporáneo*, 1998.

religioso. En efecto, ya casi al final de la danza, después de que Omalndiük fue despojado de su sombrero, los dos danzantes recitaban un diálogo un tanto fuera de contexto, y estaba relacionado con el pasaje bíblico de David y Goliat.<sup>36</sup> Esta parte que corresponde al código teatral-verbal y que expresa un conflicto étnico (filisteos-israelitas), pudo haber sido introducido tardíamente por los oblatos que tuvieron gran influencia en esta región, para darle un matiz católico a la representación.

En otro renglón de este análisis, estarían aquellas danzas que evidentemente se alejan del tema de la Conquista, pero que mantienen un diálogo indiscutible con la serpiente y la fertilidad. Por ejemplo, la danza de petición de lluvia llamada *Cotlatlastli*, que se realiza en Acatlán, Guerrero y cuyas evoluciones coreográficas son exclusivamente, una fila y un círculo. Estos danzantes que representan al viento encargado de traer la lluvia, tienen pequeños lagartos en sus máscaras, aspecto que nos conecta de nueva cuenta con la serpiente. Es importante señalar que la coreografía de una fila o dos filas contrapuestas en un solo eje, tiene una relación directa o indirecta con los ofidios vinculados con la vida y la muerte, con el sacrificio y la renovación. Al respecto, Cayuqui Estage señala, que la formación lineal de la danza de la serpiente de los huaves, no es más que una simulación de "las ondulaciones de una serpiente monstruosa".<sup>37</sup>

Entre los huicholes, la fila de la peregrinación al Wirikuta, además de representar la creación del mundo, simula a una serpiente viva.<sup>38</sup>

La objetivación de las serpientes, ha propiciado una peculiar "visión del mundo" entre los indígenas, cuya principal impresión ha sido el sinuoso camino de los reptiles y que ritualmente se presenta en las coreografías. En éstas se enfrentan la serpiente y el rayo, y es donde se inicia el ciclo de la regeneración y comienza la creación del mundo.

Por último, para el análisis comparativo entre la danza de la serpiente y la del caballito, debemos de considerar, de nueva cuenta, el campo semántico de la coreografía. A partir de este campo

<sup>36</sup> Alessandro Lupo, "El monte del vientre...", en *op. cit.*

<sup>37</sup> Cayuqui Estage Noel, "Danza dialogada huave Omalndiük y texto en zapoteco", en *Tlalocan*, vol. IX, 1982, p. 233.

<sup>38</sup> Arturo Gutiérrez del Ángel, "La peregrinación a Wirikuta: el gran rito de paso de los huicholes", tesis de licenciatura, 1998, pp. 178-179.

podemos comparar el desarrollo de cada danza y definir, de esta forma, los macro-temas que presentan.

En los cuatro primeros sones de la danza de la serpiente entre los huaves, se hacen los trayectos de Omalndiük y el Tirador, trayectos que habíamos comparado con el movimiento helicoidal del mítico Tamoanchan mesoamericano, en donde dos fuerzas opuestas confluyen para la creación del universo. Posteriormente, estos dos danzantes participan con los espectadores, en donde Omalndiük, roza con su machete el cuello de estos últimos. Ya al final, viene el despojo del sombrero de Omalndiük y el cambio de lugar de éste con el Tirador, que en toda la danza funge como su guía.

En el caso de la danza de los chontales la estructura sigue un camino similar. Para empezar, en las primeras ocurrencias coreográficas, lo que impera es la lucha de dos bandos: el representado por Santiaguito y el representado por Lañofal, que termina con la batalla de dos bandos donde participan todos los danzantes en la formación coreográfica de dos hileras paralelas.

Posteriormente se enfrentan el Petatero y Santiaguito, y al final viene la participación de los jóvenes del pueblo que son golpeados por Santiaguito y la inmolación del niño a Lañofal.

**Tabla 1.** Estructura de las danzas

<i>Tema</i>	<i>Danza huave</i>	<i>Danza chontal</i>
1	Movimiento helicoidal entre el Tirador y Omalndiük	Batalla entre el bando de Lañofal y Santiaguito
2	Omalndiük se acerca al público y roza el cuello de los espectadores con su machete	Batalla entre Santiaguito y Petatero. Santiaguito golpea a los jóvenes del público
3	Despojo del sombrero de Omalndiük	Se otorga un niño a Lañofal

Tenemos de esta forma, una oposición que tiene que ver con la clasificación que propone Laban a partir de los cuatro tipos principales del movimiento, en donde se definen dos polos distintos: el polo agresivo y el polo indulgente.<sup>39</sup> Es indudable que la danza de

<sup>39</sup> Rudolf Laban, *Danza educativa...*, op. cit., cap. IV.

los huaves corresponde al polo indulgente, es decir, en los tres temas no existe en realidad una batalla o movimientos violentos, mientras que la danza de los chontales corresponde al polo agresivo, ya que en los tres temas se presentan batallas y movimientos bruscos.

Esta diferencia nos permite trasladarnos al campo mitológico. En realidad lo que se trasluce en la oposición no es sino el desdoblamiento de la naturaleza de la mítica serpiente relacionada con la vida y la fertilidad, pero al mismo tiempo con el sacrificio y la guerra.<sup>40</sup> Así, no obstante que en la danza de los huaves, *Omalndiük* está relacionado con la muerte y la enfermedad, al rozar con su machete el cuello de cada espectador proporciona bienestar y salud; por otra parte, cuando es despojado de su sombrero por el *Tirador*, el acto se celebra como si se tratara de un trofeo. La danza, por otro lado, se realiza al inicio de la temporada de lluvias, lo cual nos remite a su carácter de fertilidad.

Caso contrario es el papel que representa *Lañofal* en la danza de los chontales, puesto que se caracteriza por pelear con el capitán de la danza. Además, en vez de otorgar algo, despoja a la comunidad de un niño, como si después de la abundancia de la cosecha, los hombres tuvieran la necesidad de retribuir a los dioses con la inmolación del primogénito.

Estas diferencias semánticas entre los danzantes representantes de la serpiente, no son excluyentes de acuerdo con el pensamiento mesoamericano. Además es el rayo (representado por el *Tirador* en el caso huave, y por *Santiaguito* en el caso chontal) el personaje mítico que se opone a la serpiente, siendo éste el representante de la fuerza celeste, como lo podemos ver en la figura núm. 7.

El mito que nos sirvió de entrada, en realidad nos permitió ir más allá de lo concerniente al lenguaje en torno a la lucha entre la serpiente y el rayo, para entrar en las relaciones semánticas dentro del metalenguaje de las danzas, en donde el conjunto de oposiciones y semejanzas, no es más que el enriquecimiento de este tema mítico de Mesoamérica. Del simple y remoto intercambio cultural y comercial entre los chontales y los huaves, lo que tenemos no es más que un sistema con sus permutaciones. La danza de la serpiente es el ritual que da entrada a la temporada de lluvias permitiendo

<sup>40</sup> Mercedes de la Garza, *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, 1984, pp. 146-147.



Fig. 7. Conjunto de oposiciones en un eje horizontal y en uno vertical.

la regeneración vegetal y el crecimiento del camarón, mientras que la danza del caballito constituye el ritual de retribución a los dioses por la cosecha y la buena temporada agrícola.

Por último, es importante señalar que el complejo cultural llamado Mesoamérica, no debe considerarse como una estructura profunda de la que se sustenta y se elabora todo pensamiento indígena. Como hemos venido insistiendo, los elementos culturales externos como el cristianismo, permiten completar la estructura, y apuntar hacia nuevas interpretaciones. En realidad, como lo sugiere Umberto Eco, esta elaboración de estructuras profundas descansa en el descubrimiento de nuevos fenómenos que permiten formar otros metacódigos y en ese sentido formular nuevas estructuras "cada vez mas profundas".<sup>41</sup> El análisis por lo tanto, termina cuando se agotan todas las posibilidades de una ramificación que nos lleva a la estructura del pensamiento humano.

<sup>41</sup> Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semántica*, 1999, pp. 370-371.

## Bibliografía

- Burgoa, Francisco de, *Geográfica descripción*, tomo II, México, Porrúa, 1989.
- Carrasco, Pedro, "Pagans rituals and belives among the chontal indians of Oaxaca, Mexico", en *Anthropological Records*, vol. 20, núm. 3, Estados Unidos, University of California, 1959, pp. 87-118.
- Cassirer, Ernest, *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*, México, FCE (Sección de obras de filosofía), 1998.
- De la Garza, Mercedes, *El universo sagrado de la serpiente entre los mayas*, México, UNAM, 1984.
- Eco, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semántica*, España, Lumen, 1999.
- Estage Noel, Cayuqui, "Danza dialogada huave Omalndiük y texto en zapoteco", en *Tlalocan*, México, vol. IX, 1982.
- Florescano, Enrique, *El mito de Quetzalcóatl*, México, FCE, 1995.
- Gutiérrez del Ángel, Arturo, "La peregrinación a Wirikuta: el gran rito de paso de los huicholes", tesis de licenciatura, ENAH, México, 1998.
- Hollenbach, Barbara, "Resumen bibliográfico de los huave", en Manrique, L., Lastra, Y. y Bartholomew, D. (coords.), *Panorama de los estudios de las lenguas indígenas de México*, Ecuador, Biblioteca Abya-Yala, 1995.
- Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coords.), *Danzas de Conquista I. México contemporáneo*, FCE, 1996.
- Laban, Rudolf, *Danza educativa moderna*, Cuba, Revolucionaria, 1987.
- Lévi-Strauss, Claude, *Antropología Estructural*, Barcelona, Paidós, 1995.
- , *Historia de Lince*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- López Austin, Alfredo, *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE, 1994.
- Lupo, Alessandro, "El monte del Vientre Blando. La concepción de la montaña en un pueblo de pescadores: los huaves del Istmo de Tehuantepec", en *Cuadernos del Sur. Ciencias Sociales*, año 4, num. 11, 1997.
- Manrique C., Leonardo (coord.), *Atlas cultural de México*, México, INAH-SEP, Planeta, 1988.
- Manrique C., Leonardo, Yolanda Lastra, Doris Bartholomew (coords.), *Panorama de los estudios de las lenguas indígenas de México*, Ecuador, Biblioteca Abya-Yala, 1995.
- Martínez Machuca, Leandro, *Cuentos y leyendas chontales*, México, Ediciones y Servicios de Consultoría, 1998.
- Méndez Martínez, Enrique, "Arqueología del área huave", México, 1975, mecanoscrito.
- Ramírez Castañeda, Elisa, *El fin de los Monteocs. Tradición oral de los huaves de San Mateo del Mar*, México, INAH, 1987.

- Signorini, Italo, *Los huaves de San Mateo del Mar*, México, INI, 1991.
- Šprajc, Ivan, *La estrella de Quetzalcóatl. El planeta Venus en Mesoamérica*, México, Diana, 1996.
- Stairs, Kreger y Stairs, Scharfe de, *Diccionario huave de San Mateo del Mar*, México, Instituto Lingüístico de Verano, 1981.

