

Otra forma de caminar. La danza otomí de *Pastoras* de San Ildefonso Tultepec

Another way to walk. The otomi Pastoras dance of San Ildefonso Tultepec

JULIO CÉSAR BORJA CRUZ¹
El Colegio de Michoacán A.C. México
borjacruz.jc@gmail.com

Recibido: 04 de enero de 2020

Aceptado: 10 de febrero de 2020

Resumen

En la comunidad de San Ildefonso Tultepec, Amealco, se realiza La Danza de Mujeres o Danza de Pastoras. Dicha danza forma parte de los elementos de la *costumbre*, es decir, de las acciones que fueron heredadas por los antepasados, por “los de más antes”, mismas que son vistas como un trabajo a ofrendar, el cual permite una buena relación entre la comunidad y las divinidades. La Danza es realizada por mujeres de distintas edades, pertenecientes a los barrios de San Ildefonso, en el marco de las acciones festivas a los santos que se encuentran en las capillas y en el templo de la comunidad. En este trabajo se argumenta que dentro de la cosmología otomí la danza es otra forma de caminar. En este estudio se analiza la Danza de Mujeres como una red de relaciones (Lévi-Strauss, 1995) que permite dilucidar varios aspectos de la vida comunitaria de San Ildefonso Tultepec, como las formas en que se organiza la danza, basada en un sistema de cargos, las actividades festivas relacionadas al ciclo agrícola, la música de la *costumbre*, las conceptualizaciones locales sobre danza, belleza, alegría, vida, trabajo y ofrenda, así como las relaciones de intercambio entre los habitantes de la comunidad.

Palabras clave: otomí, danza, mujeres, pastoras

Abstract

In the municipality of Amealco, in San Ildefonso Tultepec, State of Queretaro, Mexico, there is a dance that is executed by Otomi women called La Danza de Mujeres or Danza de Pastoras. This dance is one of the elements of the *custom*, which is to say, the actions inherited from the ancestors, from “those of before,” which are considered as form of work and an offering that fosters good relations between the community and its divinities. Danza de Pastoras is performed by women of different ages, belonging to the neighborhoods of San Ildefonso. This dance is performed during the festivities of saints found in the churches and temples of the community. This paper argues that within the Otomi cosmology, dancing is another way to walk. In this study, the La Danza de Mujeres is analyzed as a network of relations (Lévi-Strauss, 1995) that allows us to see various aspects of the community and life of San Ildefonso Tultepec, for example: the organization of the dance itself by way of a cargo system, the festive activities related to agriculture, the music of this *custom*, local concepts pertaining to dance, beauty, joy, life, work and ritual offering, along with the relations of exchange between community members.

Keywords: otomí, dance, women, pastoras

¹ Maestro en Antropología Social por El Colegio de Michoacán y antropólogo por la Universidad Autónoma de Querétaro. Actualmente estudia el Doctorado en Antropología Social en El Colegio de Michoacán.

Introducción

La Danza de Mujeres o Danza de Pastoras es una expresión dancística extendida entre poblaciones otomíes y mazahuas localizadas en el Estado de México, Hidalgo y Querétaro, entidades federativas de la república mexicana. Para el caso queretano, dicha danza se ejecuta en el municipio de Amealco, principalmente en las comunidades otomíes de San Ildefonso Tultepec, Santiago Mexquititlán y en San Miguel Tlaxcaltepec.

En este texto se exponen datos obtenidos a partir del trabajo etnográfico realizado en la comunidad de San Ildefonso Tultepec, efectuado de manera intermitente del año 2014 al 2019. En dicha comunidad, la danza es ejecutada por mujeres otomíes de distintas edades. La danza se efectúa en las fiestas que tienen como objetivo venerar a los santos que se encuentran en las capillas de la comunidad. A su vez, estas fiestas se vinculan con momentos claves del ciclo agrícola, particularmente del cultivo el maíz.

Para el análisis dancístico se utilizó el modelo teórico metodológico estructuralista, principalmente de Lévi-Strauss (2012), así como el modelo de análisis estructural para la danza propuesto por Carlo Bonfiglioli (1995). Siguiendo estos modelos, se puede observar que la danza es una red de relaciones (Lévi-Strauss, 1995) que articulan distintos ámbitos de la vida comunitaria. Al analizar varios aspectos que constituyen la danza, como los tiempos y escenarios, la vestimenta y la parafernalia, la música, las plegarias, la organización social para su ejecución, así como el sistema de cargos en la que se enmarca, podemos dilucidar el sentido del danzar para los habitantes de San Ildefonso. A partir del análisis de los elementos de la parafernalia e indumentaria, así como de la coreografía, en este trabajo se pretende demostrar que el nominativo “pastora” se vincula estrechamente con la acción de caminar. En la danza, las mujeres están caminando al tiempo que siembran. Así que, en la cosmología otomí, la danza es otra forma de caminar.

Preámbulo ¿Danza o baile?

En la comunidad de San Ildefonso Tultepec, perteneciente al municipio de Amealco, al sur del estado de Querétaro, se realiza una danza que los pobladores llaman Danza de Mujeres o Danza de Pastoras. Como el nombre lo indica, ésta danza es ejecutada por un grupo de mujeres que se reconocen como otomíes y que viven en los barrios de dicha comunidad.

Las mujeres danzan a lo largo del año en el marco de las celebraciones a los santos. En San Ildefonso Tultepec hay distintos grupos de danzantes conocidos por el nombre del santo al que le dedican la danza o por el lugar en donde se “levantó” u organizó la cuadrilla. Así que encontramos grupos de la Danza de Pastoras para el Señor de Chalma, para la Santa Cruz, para el Señor de la Humildad, la danza de la Ermita de Guadalupe, del Barrio Bothe o de la Nopalera, por mencionar algunos ejemplos. Los grupos de mujeres danzantes más antiguos son los que danzan en el Barrio Centro, éstos también son conocidos como la cuadrilla de la Virgen de Guadalupe y la del Santo Patrón San Ildefonso.

En un primer momento, es pertinente tratar de explicar qué es danza para los otomíes de San Ildefonso Tultepec. Es importante considerar que el término danzar es una categoría que se genera del idioma español, y que viene de nuestros referentes, de nuestra cultura mestiza occidentalizada. Entonces es preciso reflexionar sobre el concepto que aquí señalaremos como danzar, para hablar sobre la acción que llevan a cabo las otomíes de San Ildefonso.

Eduardo Viveiros de Castro (2010) reflexiona acerca del puente que se consigue hacer entre un concepto y otro. Él sostiene que es pertinente tomar en cuenta que los conceptos que suelen utilizarse en la disciplina antropológica, para explicar o describir ciertos procesos de poblaciones indígenas, “no son ni reflejos verídicos de la cultura del indígena (el sueño positivista), ni

proyecciones ilusorias de la cultura del antropólogo (la pesadilla construccionista). Lo que esos conceptos reflejan es cierta relación de inteligibilidad entre las dos culturas, y lo que proyectan son dos culturas en cuanto a sus propias presuposiciones” (p.202). Es decir, las categorías o conceptos, son construcciones complejas entre relaciones de concepciones del indígena y del antropólogo.

En este sentido, es necesario evitar pensar que se puede generar un concepto que sirva como traductor para explicar algo de los *otros*, ya que esto genera una postura vertical en la construcción del conocimiento, donde los grupos con los que estudiamos se miran como objetos de estudio, como informantes, que relatan una visión prístina *indígena*. Para desmontar esta postura, podemos apartarnos de la idea que los conceptos que utilizamos sirven para señalar un *sistema de creencias*, pues al ponerlo bajo ese término se presume tener un referente desde el cual se puede señalar que presupuestos forman parte de creencias y cuáles de pensamientos. Para ello es importante tomar una posición al momento de investigar y evitar pretender, antes que nada, explicar desde nuestros referentes, antes de entender.

La idea es que pensemos los conceptos, en este caso “danza”, de manera relacional, ya que nos permitirá ver estas *prácticas de sentido* “como un dispositivo autorreferencial de producción de conceptos, de símbolos que se representan a sí mismos” (Viveiros de Castro, 2010, p. 210) y pensarnos diversos, unificadamente diversos como seres humanos. El autor antes citado, a partir de las aportaciones de Deleuze, propone que “si hay algo que corresponde de derecho a la antropología “no es la tarea de explicar el mundo de los otros, sino la de multiplicar nuestro mundo [...] Porque nosotros no podemos pensar como los indios; como máximo, podemos pensar con ellos” (p.211). Esta aportación teórica es a la vez un posicionamiento ético, que nos permite observar la investigación antropológica como un trabajo que se hace en conjunto con las personas con las que se conversa y aprende, en disimetría con la pretensión de ser un especialista que interpreta y explica desde sus teorizaciones individuales. La palabra con la que algunas culturas se refieren a lo que nosotros llamamos danza, nos señala los diversos sentidos que tiene esa acción en su cultura, por ejemplo, Bonfiglioli (1995) menciona que antes de la conquista:

con el término *yaa* los mixtecos designaban y al parecer aun designan, tanto la música como la danza. Según lo menciona Stanford esta última habría sido para ellos una forma de “canto con los pies”. De la misma manera, en muchas partes del México indígena y mestizo se usan los términos castellanos “son” y “piezas” para indicar, indistintamente, lo que se toca o lo que se baila. Esto nos sugiere la hipótesis de que, por lo menos en este país, no había música sin danza o viceversa. (p.33)

Cuando comencé a abordar el tema de la danza, las personas con las que estudié me indicaron que la danza y/o el danzar, se liga con actividades propias de las celebraciones a los santos donde “participa la iglesia y los mayores” y forma parte de la *costumbre*. Hay un énfasis importante entre lo que es danzar *-nei* en otomí- y lo que es bailar. Ambas expresiones, por llamarlas así, suponen una ruptura en relación a los movimientos cotidianos u ordinarios, marcando intencionalidades que son necesarias distinguir por medio de movimientos rítmicos del cuerpo, pero obedecen a estructuras diferenciadas.

La divergencia entre el baile y la danza estriba, en que ésta última se encuentra ligada a una estructura de organización comunitaria, como es el sistema de cargos o las mayordomías. Las danzas se realizan siguiendo un ciclo ritual que direcciona los tiempos y los espacios en que se han de ejecutar, pretendiendo que se realicen “como se ha venido haciendo”. Esta práctica supone un compromiso con los santos del templo del San Ildefonso, así como con los integrantes de la comunidad. Se danza para los santos, para agradecerle por el cumplimiento de peticiones personales, por los beneficios obtenidos a lo largo del año y para agradarle.

Para que la danza sea vista como tal, tiene que estar ligada con elementos específicos, como

es la música que se hace con los instrumentos de la *costumbre*: el violín y el tambor, así como la vestimenta o parafernalia. En cuanto al baile o el bailar, éste se desarrolla en contextos que pueden estar relacionados con el marco de las festividades religiosas pero que se desliga de su carácter religioso, es decir, no está sujeto al sistema de cargos, no se lleva a cabo en los escenarios y tiempos dancísticos, y por ende, se encuentra deslindado de lo que se entiende por *costumbre*.

La Danza de Mujeres o Danza de Pastoras

En la comunidad de San Ildefonso la danza que realizan las mujeres es conocida como Danza de Mujeres, *Hnei ar 'behñā* en otomí, o Danza de Pastoras, *Hnei ar Ma'yo* en otomí. Aunque en la comunidad no hay una versión generalizada del por qué se refieren a la danza como la de Pastoras o desde cuándo se nombra así, desde los años ochenta del siglo pasado, en las monografías y demás documentos sobre la región (Van de Fliert, 1998; Prieto y Utrilla, 2006; Utrilla y Rebolledo, 2006) se habla de Danza de Pastoras. Este apelativo se extiende a otras danzas similares de la región, incluso el grupo de danza de mujeres de Aculco, Estado de México, se autodenomina como “Danza otomí, Danza de Pastoras”.²

No he encontrado por qué motivo se le conoce como Danza de Pastoras, (*Ma'yo*, *ma*= andar, *yo*= perro) pero supongo que está relacionado con el que las mujeres danzantes hacen procesiones, ligándolo al significado etimológico de *ma'yo*, que es andar o caminar: ellas caminan. Siguiendo esta idea podemos preguntar ¿acaso la danza puede ser conceptualizada como una forma de caminar en la cosmología o en el pensamiento de los otomíes de la región?, esto puede tener sentido cuando se revisan los registros sobre las piezas de casamiento (Van de Fliert, 1989) que se realizaban en la comunidad de Santiago Mexquititlán, la pieza *mo'yo* (del “pastor”) la tocaban cuando los festejantes caminaban desde la casa del padrino hasta la del novio.

Alain Ichon (1990), habla de la danza de los totonacos de Mecapalapa y Jalpan, en Veracruz, México, que denominan Danza de los Pastores. Esta danza guarda ciertas similitudes con la Danza de Pastores de San Ildefonso. Además de que ambas danzas son llamadas de *pastores*, éstas se realizan dentro del templo en las festividades del 12 de diciembre y en las dos danzas se utiliza el bastón y las tiras de colores. A partir de lo que explica Ichon en su obra, se puede dilucidar que el término pastora o pastor surge de la figura de la persona que se dedica a cuidar a los animales de corral, es decir, los que se dedican al pastoreo que regularmente utilizan un bastón o palo para guiar al ganado por el campo, y/o a las pastorelas³ tan comunes en la época decembrina.

No obstante, hay más elementos que relaciona a las danzantes con la figura de una mujer que se dedica a actividades agrícolas: portan un bastón con el que golpean el piso mientras danzan, este elemento se puede asociar a los instrumentos de labranza, en especial a la coa, herramienta que es utilizada para sembrar las semillas, para “abrir” la tierra y ver la humedad con la que cuenta. Para el caso de la Danza de Pastoras de San Ildefonso, aparte de portar un bastón que se liga con un instrumento agrícola, las flores que se llevan en el sombrero pueden asociarse con la fertilidad; así la danza se relaciona con la actividad agrícola. Eso, tomando en cuenta el hecho de que la danza se lleva a cabo en un calendario ligado con las actividades del ciclo agrícola, tal y como se aprecia en la siguiente tabla:

2 Esto lo observé durante la fiesta de la Virgen de Guadalupe, el 12 de diciembre de 2014. Las danzantes de Aculco fueron invitadas a San Ildefonso Tultepec para danzar durante la fiesta.

3 Las pastorelas, consideradas un auto sacramental, son dramas populares donde se representa las vicisitudes de los pastores al visitar al niño Jesús recién nacido, al ser tentados por diablos. En estos actos aparece la lucha entre ángeles y diablos, y tienen un carácter doctrinal.

Tabla 1
Festividades asociadas al ciclo agrícola en las que se danza

Fecha	Festividad	Actividad agrícola/temporada
23 de enero	San Ildefonso	Barbecha
2 de febrero	La Candelaria	Bendición de semillas
19 de marzo	San José	La viga y siembra
15 de mayo	San Isidro Labrador	Siembra y temporada de lluvias
Junio	Santísima Trinidad	Etapa de crecimiento del maíz, temporada de lluvias
Junio	Corpus Cristi	
8 de septiembre	Virgen María	Cosecha
8 de diciembre	Virgen María y Niño Jesús	Ultimas cosecha y sesga
12 de diciembre	Virgen de Guadalupe	
24-25 de diciembre	Nacimiento del Niño Dios	

Vestimenta y parafernalia. Devenir flor

Al danzar, las mujeres suelen llevar su traje tradicional de gala, esto es, blusa (o saco) y falda blanca, mandil sobre la falda y sombrero blanco. En los puños de la blusa, así como en el borde inferior de la falda, portan una tira de bordados del mismo color que el mandil. El sobre las alas del sombrero se colocan flores de distintas formas y colores, sobre el borde cuelgan listones de varios colores. Las mujeres portan un bastón con cascabeles con el que golpean el suelo cuando danza.



Foto 1. Danzantes en procesión. San Ildefonso Tultepec. Julio César Borja Cruz (2019)

La parafernalia se define como los elementos que resultan fastuosos o vistosos; dichos elementos tienen la particularidad de que sus formas, tamaños y colores no corresponden a los objetos que se usan cotidianamente, ya que esas creaciones estéticas son usadas para las ocasiones en las que se danza. En un primer nivel estos elementos señalan fiesta o celebración, pero también guardan más significados y sentidos. En este apartado se hablará del sombrero con flores, de los listones de colores y del bastón con cascabeles.

• El sombrero

Podría decirse que el sombrero de la danza es el elemento de la parafernalia más vistoso. Éste se compone del sombrero blanco que utilizan las mujeres de San Ildefonso, pero adornado con flores de distintas formas y colores sobre sus alas, sobre el borde cuelgan listones de diversos colores. A continuación, se hablará sobre cada uno de los componentes.

a) Los listones de colores

Los listones cuelgan del borde del sombrero rodeándolo, solo se deja un espacio libre al frente. Estos listones son de diversos colores: verdes, rojos, azules, cafés, amarillos, incluso negros, todos escogidos y ordenados al gusto de la danzante. El sombrero lleva alrededor de 30 listones y que tanto éstos como las flores se ponen “para que el sombrero tenga vida”. Algunas mujeres me han dicho que los sombreros llevan 21 listones, otras dicen que 22 o que 24. El largo de los listones también varía, algunas mujeres explican que son dos metros, otras que son tres metros, pero lo común es que se doblen a la mitad a la hora de colocarlos en el sombrero.

Ana Bella Pérez (2013), en un texto sobre los teenek de la Huasteca veracruzana, hace referencia a los bonetes: elemento de la danza del maíz de la comunidad de Tancoco. Esta autora describe que “Los bonetes son parte del traje de la danza del maíz, se forran de papel metálico de varios colores y se adornan con pequeños abanicos de papel, con diamantina, con un espejo y con listones colgantes semejando la espiga del maíz” (p. 333-364). Los bonetes, junto con otros elementos como las sonajas, la ropa de los danzantes, se les coloca en un altar y se les ofrenda comida para que puedan cumplir bien su función, ya que se considera que estos objetos están dotados de vida, así que hay que cuidarlos y agradecerlos.

Por su parte, Robert M. Laughlin (1962) en su trabajo “El símbolo de la flor en la religión de Zinacantán”, escribe que para los habitantes tzotziles de Zinacatán, en el estado de Chiapas, México, las flores están presentes en las prácticas cotidianas y rituales de la comunidad. Las flores son un elemento importante para los habitantes de Zinacatán ya que cobran varios sentidos. Laughlin escribe que hay una asociación visión-poder-flor, y que esta se extiende a la ropa: se utilizan calabazas decoradas con diversos diseños florales donde se transporta la ropa, cintas y rosarios del santo cuando va de visita a otro pueblo. Los funcionarios de Chamula, a quienes se les confían las cintas sagradas se les llama *nichin* o “flor”. Entre los tzotziles “no hay mujer que salga de su casa sin las cintas rosadas y violetas alrededor del cuello. Cada sombrero masculino está alegremente adornado de color, preferiblemente rosa y violeta”. (p. 129)

Esta revisión del uso de los listones entre los teenek de la Huasteca veracruzana, entre las personas de Zinacatán y las danzantes de San Ildefonso, me permiten señalar que este elemento toma un sentido que va más allá de la percepción estética o de lo ‘vistoso’ que supone su uso en la vestimenta y en las danzas. Las cintas tienen cierto tipo de agencia; en el caso de los teenek, éstas forman parte de los bonetes que se considera, están vivos. Para los zinacantecos las cintas se relacionan con las aves y las flores, teniendo éstas últimas una asociación importante con la visión, la fuerza y el corazón. En el caso de las danzantes de San Ildefonso, el que se coloquen los listones de colores y flores en los sombreros que comúnmente utilizan en la comunidad, hace que ese

elemento tenga vida, pues lo explicaron algunas mujeres los listones de colores (haciendo énfasis más en los colores que en los listones) remiten fiesta, movimiento, alegría, señalan continuidad y vialidad de *costumbre* y junto con las flores, se utilizan para que se vea que hay celebración “para que se vea bonito, que se vea vistoso, y las flores para que el sombrero tenga vida”. Esto adquiere mayor sentido cuando se observa que la danza se relaciona con la petición de benevolencias, de abundancia y de fertilidad.

b) Las flores

Para los pobladores de San Ildefonso Tultepec, las flores son un elemento muy importante para la vida cotidiana y ritual. Éstas tienen varios usos, que van desde el medicinal, el de ornato y el uso ritual. Las flores son vistas como algo digno de ofrendar, algo que es necesario tener y no debe de faltar. Esto se puede ver, por ejemplo, en el sistema de cargos donde algunas mujeres toman el compromiso de *florear*, es decir, de llevar cada sábado flores al templo principal para que los altares de los santos no se queden sin ellas.

En el estudio “Iridiscencias de un mundo florido”, María Benciolini (2014) habla sobre la distinción entre objetos y sujetos. En un primer momento, la autora reflexiona sobre la propuesta que desarrolla Alfred Gell (1998) en cuanto a los objetos y lo que llama agentividad. Alfred Gell, en su propuesta sobre la antropología del arte señala que ésta estudia las relaciones e interacciones que hay entre los objetos⁴ y las personas. A diferencia de la sociología del arte, que se centra más en los parámetros de producción, circulación y recepción de las obras artísticas, enmarcado en las instituciones especialistas en arte.

Las obras o artefactos que provocan respuestas emocionales-sociales y que se desarrollan dentro de los patrones de la vida social de determinado grupo, no pueden ser solo vistas o comprendidas como objetos que evocan sentimientos a través de la estética, sino que se pueden observar como objetos que forman parte de las dinámicas del grupo; que pueden estar en el centro de las interacciones sociales, como en el intercambio, e incluso se pueden pensar con cualidades análogas a las personas. Sobre la antropología, Gell (1998) menciona que “desde el principio de la disciplina, la antropología ha señalado sus preocupaciones acerca de una serie de problemas aparentemente peculiares entre personas y cosas, las cuales de alguna manera ‘aparecen’ o como personas”(p.9).⁵ Agrega que en la teoría antropológica del arte se deben observar los objetos artísticos como agentes sociales: “como he venido sugiriendo es para explorar el dominio en el cual los ‘objetos’ se unen con la gente por la virtud de la existencia de relaciones sociales entre personas y cosas, y de personas y personas a través de las cosas”(Gell, 1998, p.12).⁶ María Benciolini, siguiendo las ideas ya expuestas de Alfred Gell, escribe que para el caso de los coras de Nayarit, se puede pensar en las flores como objetos agenciales aunque éstas no sean creadas por la mano humana, ya que al momento de ser intervenidas por las personas, “depositándolas en determinados lugares, confeccionando adornos y otros objetos, las insertan en un contexto relacional en el que llegan a ocupar el lugar de índices⁷. Es decir, es suficiente una pequeña intervención sobre un objeto para poderlo insertar en una red de relaciones de la que se vuelve una parte indispensable” (Benciolini, 2012, p.31).

4 Que desde una perspectiva occidental se pueden definir como objetos de arte.

5 Traducción de Imelda Aguirre. En el texto original en inglés se lee de la siguiente manera: “Since the outset of the discipline, anthropology has been singularly preoccupied with a series of problems to do with ostensibly peculiar relations between persons and ‘things’ which somehow ‘appear as’, or do duty as, persons”

6 Traducción de Imelda Aguirre. En el texto original en inglés se lee de la siguiente manera: “I have been suggesting, is to explore a domain in which ‘objects’ merge with ‘people’ by virtue of the existence of social relations between persons and things, and persons and persons via things”

7 De acuerdo con la autora citada, “el índice no es solamente el efecto de alguna causa, sino que también debe permitir una operación del pensamiento”. (Benciolini, 2012, p. 30)

En el caso de San Ildefonso, las flores pueden ser analizadas a partir de las cualidades y propiedades que se les atribuyen y reconocen en la comunidad. Las flores son elementos de la naturaleza con una gran carga cultural que es imposible desdeñar. Algunas mujeres de San Ildefonso Tultepec comentaban que éstas son parte de las ofrendas para los santos porque son algo “digno de ofrendar” debido a sus cualidades sensibles, entre ellas un olor agradable, las formas y los colores llamativos, que remiten a conceptos como belleza, vida, alegría y fiesta.

Las flores son además elementos de intercambio, ya que las personas las ofrendan a los santos para pedir protección, trabajo, una buena siembra, etc., y asimismo, para agradecer por las cosas buenas ya recibidas. Se agradece las benevolencias como las lluvias, y todo lo que crece con éstas, como las flores mismas, es decir, se ofrendan flores para tener más flores.

Siguiendo la reflexión de Benciolini (2014), se puede decir que la flor es cíclica. Las plantas florecen en ciertas temporadas dependiendo de la especie, algunas tienen flores la mayor parte del año, mientras que otras florecen en periodos estacionales. Sin embargo, todas tienen la generalidad de ser efímeras, es decir no son perennes, pero se renuevan cíclicamente “ofreciendo un ejemplo completo y visible de vida y muerte” (p. 24). De esta manera las flores se relacionan con los ciclos naturales de la vida y de la muerte: el que estén presentes y frescas en el templo de San Ildefonso, supone un lugar que hay que mantener vivo. Por otro lado, las flores son el punto culminante de un ciclo reproductivo de ciertas plantas: cuando ésta florece, la planta está preparada para ser fecundada, y posiblemente generar un fruto, o solamente para reproducirse por medio del esparcimiento de polen gracias a los insectos o al viento. Cuando se genera un fruto, los pétalos caen y el fruto comienza a crecer; en otros casos la flor se marchita, pero en ambos casos, este punto marca el inicio de un nuevo proceso de desarrollo y de vida.

En San Ildefonso Tultepec las flores tienen claramente una asociación con las mujeres. Son las mujeres las que principalmente tienen trato con las flores: ellas son las que se dedican a su cuidado, son las que suelen recolectarlas, venderlas en las ciudades, son las que tienen el compromiso de llevar flores a la capilla, son las que llevan consigo jarrones con flores durante las procesiones y en la danza son ellas quienes llevan las flores en el sombrero.

En lengua otomí, en la variante que se habla en la comunidad de San Ildefonso Tultepec, algunas partes de las plantas o los árboles se les denomina igual que a las partes del cuerpo humano. Por ejemplo, rama se dice *ar'ye ar zaa* que es “mano de árbol”, *ar ye ar doni*, es “mano de la flor”, frase empleada para referirse a una rama de la flor; a los macollos del maguey (retoños del maguey) se les llama *ir bātsi*, sus niños del maguey. Pareciese que la frontera entre las personas con las plantas se diluye, es así que algunas plantas y flores tienen un cuerpo análogo al de los hombres y mujeres. En este sentido puede proponerse que las mujeres danzantes son mujeres-flor.

Las danzantes pueden conceptualizarse como mujeres-flor en la medida que se asocian a la fertilidad y la fecundidad de la tierra. Desde mi punto de vista, las mujeres danzantes están floreciendo, llevan flores en la cabeza, son símbolo del momento fértil, del buen estado, de la abundancia. Al momento de bailar las mujeres se transforman en flores, se convierten en índices de fertilidad y de abundancia. A través de su danza van sembrando, esparciendo la semilla.



Foto 2. Mujeres danzantes, San Ildefonso Tultepec. Julio César Borja Cruz (2019)

• El bastón para la danza

Algunos de mis interlocutores señalaban que el sonido del golpeteo del bastón contra el piso y los cascabeles también indica fiesta, que éstos, junto con las melodías del violín y el tambor, forman parte de los sonidos que marcan una fiesta. Desde mi punto de vista, los cascabeles y la forma del bastón pueden asociarse con una serpiente por los motivos que iré explicando. Lydia Van de Fliert (1988) en su estudio sobre los otomíes de Amealco, escribe:

Asimismo, la serpiente y el agua son inseparables. Se le llama a la víbora la adivinadora de la lluvia. En la época de temporal, el encontrarse con una en el camino significa que dentro de uno o dos días lloverá, ya que ‘la serpiente está ahí donde hay agua...’ El agua de los manantiales y los ojos de agua tienen un dueño. Este ‘gusano’ por lo general es una serpiente gigantesca, aunque también se cuenta que puede ser propiedad de un enorme sapo (p. 11).

María Sten (1990) en su estudio sobre antropología de la danza prehispánica, sostiene que en varias culturas “la serpiente es considerada como símbolo de la fertilidad, y las danzas con este movimiento tiene lugar en los ritos agrícolas” (p. 92). Igualmente explica que para las culturas prehispánicas “uno de los principales simbolismos de la serpiente es el agua, tanto celeste como terrestre; como serpiente celeste en varias religiones es representada por el arcoíris, y la terrestres por los lagos y ríos” (p.93). Esta antropóloga hace una revisión a la obra de Sahagún, en donde se describen ritos en los que se observa la figura de la serpiente. Se encuentra con la fiesta de *Atamalqualiztlei* “comida de tamales de agua”, en la que los mazatecos bailaban y comían culebras frente a la figura de Tláloc. Por otro lado está la fiesta de *Izcalli*, “cuyo propósito era hacer crecer rápidamente lo que maduraba en el campo, se ofrecía al dios del fuego *Xiuhtecuhtli* las aves ‘de todo género y también peces y culebras’. También se hace mención a la fiesta “siete culebras”, que tenía la finalidad proteger la mazorca tierna (p. 95-98). Sten concluye que con estos datos se puede demostrar que los movimientos que se asemejan a las serpientes están ligados con la fertilidad de

la tierra.

La asociación de la serpiente con la lluvia se observa en diferentes grupos culturales. El sonido de la lluvia evoca el sonido de la serpiente cascabel. En mi trabajo de campo no he encontrado muchas referencias sobre la serpiente en relación con el agua pero, algunas interlocutoras me ha comentado que antes se decía que las serpientes llamaban el agua. Aquí vuelvo a tender un puente entre los datos presentados líneas arriba donde cito a Sten y Van de Fliert (*óp. cit.*) y lo que he observado en San Ildefonso: el bastón bien puede asociarse con la serpiente que llama el agua de lluvias, y que es esencial para la vida. A su vez, el bastón es portado por las mujeres, figuras asociadas con la fertilidad. Además de esto puede existir otra conexión: según lo que me han contado algunas mujeres, cuando aún no había sistema de alcantarillado y agua entubada, eran las mujeres las que tenían la tarea de ir por el agua a los manantiales y ojos de agua, y de llevarla a casa para poder beberla, para poder cocinar, en fin, para poder llevar a cabo las actividades cotidianas. Siguiendo esta lógica, es posible que a través de la danza y bastón serpiente, las mujeres sigan trayendo agua hacia sus comunidades.



Foto 3. Mujeres danzando al interior del templo, San Ildefonso Tultepec.
Imelda Aguirre Mendoza (2016)

Mujeres danzando, mujeres sembrando

La danza se ejecuta en las capillas y en las casas de las personas encargadas de organizar la danza, es decir, los cargueros. En las fiestas principales, la danza se realiza en la capilla principal. En estas festividades se pueden distinguir dos momentos dancísticos: el primero se realiza en el interior de la capilla y el segundo se lleva a cabo en las inmediaciones de esta, es decir, en la plaza. Por cuestiones de espacio, aquí señalo en términos generales que las secuencias coreográficas dentro de la capilla se componen de la formación de hileras, un marcaje constante de *cuadros*,

es decir, de cuatro puntos cardinales, marcajes de círculos y semicírculos, así como giros entre danzantes. En un segundo momento, en la plaza, las danzantes forman una sola hilera y hacen movimientos en serpenteo y zig-zag.

El paso básico de la danza es parecido al movimiento cotidiano que se hace al caminar, es decir, las danzantes se mueven con pasos cortos como los que se realizan fuera del contexto dancístico. La gestualidad que toman las mujeres al momento de danzar corresponde a una actitud sobria, algo seria, misma que permanece comúnmente a lo largo de las evoluciones coreográficas. En ocasiones se ríen entre sí, especialmente cuando alguna de ellas comete algún error. Sin embargo, el tono formal permanece a lo largo de la danza. Los pasos son firmes y rápidos. Los golpeteos con el bastón son igualmente rápidos y recios, al igual que todos los movimientos de la coreografía.

Al interior de la capilla, las mujeres danzan pueden llegar a danzar hasta 24 sones⁸ distintos, con evoluciones coreográficas diferenciadas. Entre cada son las mujeres realizan rezos en español y en otomí, así como cantos en español que refieren. Cabe destacar que el tema reiterado de los cantos es el nacimiento de Jesús, haciendo alusión a personajes y pasajes bíblicos de dicho acontecimiento, como José y María, así como la mención al nacimiento del Niño Dios de noche en Belén, de la estrella guía y la presencia de los pastores. En estos cantos se observa reiteradamente la palabra caminar o la idea de traslado como el peregrinaje.

De acuerdo con Bonfiglioli (1995), las danzas son hechos complejos “con un núcleo de movimientos rítmicos-corporales que se interrelacionan, de manera variable, con otras dimensiones semióticas” (p. 38). En este sentido, los movimientos corporales dentro del contexto dancístico devienen en un registro sígnico. Para comprender la significación de éstos, dicho antropólogo propone un análisis morfológico, entendiendo el término morfología como “la identificación de las principales características de la presentación dancística” (Bonfiglioli, 2010, p. 470). Bonfiglioli (2010) escribe que:

el análisis morfológico comienza con la descomposición del *continuum* en *unidades discretas* dotadas de sentido diferencial [...] he tratado de discernir la complejidad de la danza desmenuzando en elementos mínimos el conjunto de características con el cual las danzas se nos presentan –pasos, posturas, gestos, figuras y flujos energéticos, pinturas y adornos corporales, música instrumental y canto, declamaciones verbales y mimesis, uso del tiempo y del espacio escénico- para luego recomponerlo tanto en función de su lógica combinatoria (sintagma) como asociativa (paradigmática). (p.470)

El autor antes citado llama morfocorema a la “unidad significativa mínima que sólo se manifestará como tal en el momento en que encontremos los términos diferenciales con los cuales medir su peculiaridad” (Bonfiglioli, 1995, p.42). Para la danza de San Ildefonso Tultepec puedo señalar como morfocoremas o unidades mínimas de las coreografías, a aquellos pasos que se repiten de manera secuencial a lo largo de las piezas dentro y fuera del templo, así como en otros espacios, como lo es la casa del carguero.

Como ya se mencionó, el paso que utilizan las mujeres para la danza es similar al movimiento cotidiano de caminar. Aquí es donde encontramos la unidad mínima del complejo coreográfico: precisamente el paso corto o el caminar es el morfocorema de la Danza de Pastoras. Este movimiento mínimo está presente a lo largo de toda la danza en cualquier espacio que se realice. Entonces esta danza se deriva de la misma acción de cotidiana de caminar: es una forma

8 La música de la danza es producida con los sonidos del violín y el tambor. Los músicos, regularmente hombres, aprenden a tocar los 24 sones distintos de la danza de manera empírica, sin el uso de material escrito. El sonido del tambor marca el ritmo de la danza y el violín marca los acordes y evoluciones de la pieza. La música es indispensable para la danza siendo un aspecto que no se puede disociar de ésta.

de andar para los otomíes de San Ildefonso Tultepec. La particularidad de este movimiento estriba en el tiempo y espacio ritual que enmarca este caminar.

Bonfiglioli (1995) plantea que “cuando un morfocorema o una serie de morfocoremas se repiten secuencialmente, definiremos al objeto de la repetición como “motivo coreográfico” (p. 42). En este sentido, se pueden señalar motivos corográficos presentes en la Danza de Pastoras a lo largo de las piezas, teniendo como base la repetición de pasos cortos que se combinan con movimientos y direcciones distintas. Entre estos se encuentran los trayectos de hileras en serpenteo y/o zigzag, los pasos en semicírculo entre las danzantes y los giros. Junto a estos motivos coreográficos, las mujeres golpean el piso con el bastón de una manera rítmica; estos golpes van en concordancia con el ritmo marcando por los músicos, principalmente por el violinista. El golpeteo es un complemento de la actividad kinestésica, es decir, forma parte de un motivo coreográfico.

Los trayectos en círculo o semicírculo dan lugar a los giros y las vueltas que conforman la danza. Este paso es de suma importancia, ya que, es nodal en cualquier pieza y en cualquier espacio en que se dance. Por otro lado se encuentra la frase coreográfica: “una secuencia de morfocoremas que producen significaciones”, teniendo entonces que la diferencia entre ‘motivo’ y ‘frase’ estriba en un cambio de énfasis analítico: el primero es el objeto de la repetición; el segundo, el resultado de articulación” (Bonfiglioli, 1995). Hasta este punto, podemos marcar algunas frases presentes en la danza que nos posibilitan dar una interpretación.

Líneas arriba se explicó que el bastón puede remitir a la asociación entre la serpiente y la lluvia. En este sentido, se puede decir que el movimiento que hacen las pastoras con el bastón, junto con el sonido de los cascabeles que se desprende de éste, evocan el movimiento de la serpiente que trae agua. Los giros junto con movimientos del bastón, forman una frase coreográfica; como lo he explicado, además, el bastón puede estar asociado con el instrumento de labranza. Las mujeres al estar danzando, están realizando la actividad de siembra: por cada lugar que pasan, están fecundando la tierra con la semilla depositada con ayuda de la coa.

La acción de sembrar presente en la danza, se articula con los giros, que identifiqué como un marcaje del tiempo. Esta última asociación la puedo hacer a partir de los siguientes puntos: en primer lugar, los giros indican la figura circular y a la vez, ésta nos remite a la idea de ciclo. Tomando en cuenta que hay elementos en la danza que denotan figuras del campo y/o de la milpa (como el sombrero y el bastón), este ciclo marcado en los giros puede ser precisamente el ciclo agrícola. Otro aspecto que tomo para hacer la asociación entre giros-marcaje del tiempo se relaciona con el espacio donde principalmente se danza en las fiestas de principales de la comunidad, es decir, la capilla. En este lugar se llevan a cabo los pasos en círculo, cosa que no sucede en el segundo momento, cuando se realiza fuera del templo.⁹ Dentro del templo hay una persistente marcación de ciclos, es decir, hay una constante renovación de elementos y acciones periódicas (o cíclicas) que marca la *costumbre*. Esta última frase coreográfica genera una significación o mensaje: las mujeres danzan para procurar la fertilidad a largo del ciclo agrícola o anual.

Las danzantes realizan los últimos pasos de la danza, los pasos serpentinos, en la plaza, lugar donde convergen distintos campos de la vida de la comunidad, como el festivo-ritual, el económico, el político y el social. Este espacio es ejemplo de un “modelo reducido”, retomando el concepto acuñado por Lévi-Strauss (2012). El modelo reducido es donde se reproduce algo de la realidad: hay una reducción de las dimensiones sensibles, aun cuando las dimensiones sean mayores que el objeto real. En éste se observa una síntesis de las propiedades:

La reducción de escala invierte esta situación: siendo más pequeña, la totalidad del objeto nos parece menos formidable; por el hecho de haber sido cuantitativamente disminuida, nos

⁹ En algunas fiestas el interior del templo está ocupado por las imágenes de los santos visitantes, lo cual impide que la danza se realice ahí. En estos casos, la danza tiene en el atrio de la iglesia. Sin embargo, aun así es distinguible los dos momentos que propongo.

parece de que se han simplificado cualitativamente. O para decirlo con más exactitud, esta transposición cuantitativa acrecienta y diversifica nuestro poder sobre un homólogo de la cosa; a través de él, esta última puede ser agarrada, sopesada en la mano, aprehendida de una sola mirada (Lévi-Strauss, 2012, p. 45).

Siguiendo esta reflexión teórica, la plaza es un modelo reducido de la comunidad para los otomíes, un modelo reducido de la comunidad con todos sus ámbitos sociales. En este espacio las danzantes con sus pasos serpentinos, están enviando lluvias para la comunidad. El agua es un elemento fundamental tanto para la supervivencia diaria, así como para el crecimiento de las milpas. Pero no solo se trata de portear lluvias o agua, sino los significados que se desprenden de este elemento, como abundancia, fertilidad, vida, salud. El agua es entonces un elemento vinculado a la vida y al óptimo vivir. Estas cualidades signícas se trasladan a diversos ámbitos de la vida, al momento que las mujeres danzan en este modelo reducido de la comunidad.

No sólo se observa un modelo reducido cuando se danza en la plaza. Como lo escribí anteriormente, los pasos en círculo que se realizan dentro del templo, se vinculan estrechamente con el marcaje del ciclo agrícola. Siguiendo esta idea, las mujeres al estar efectuando esos pasos al interior del templo, están danzando en el mismo ciclo de siembras y cosechas que esta sintetizado en el espacio donde ellas accionan. La petición de benevolencias va acompañada del trabajo que se hace al momento de danzar, es decir, de la labor que hacen las mismas danzantes de fecundar la tierra a lo largo del año.

Conclusiones

La Danza de Mujeres o Danza de Pastoras tiene un lugar relevante dentro de las prácticas festivas comunitarias de San Ildefonso Tultepec, ya que, al ejecutarse, se despliegan una serie de elementos que permiten tender relaciones entre los miembros de la comunidad, así como entre las personas y las divinidades. Se puede señalar como se conceptualiza la danza entre los pobladores de San Ildefonso, elucidando la relación directa que guarda con otros elementos como la música de los instrumentos de la *costumbre* y la parafernalia.

Se expuso que el nominativo “pastora” en la danza de San Ildefonso, se relaciona con la figura/personaje del pastor de los autos sacramentales navideños. No obstante, se observa que las danzantes se asocian más con las mujeres dedicadas a las labores del campo que a las mujeres que pastorean. Entre otras cosas, esto se pudo advertir a partir de los elementos que portan en la parafernalia, como el sombrero lleno de flores, que desde nuestra interpretación, se liga con la fertilidad; el bastón que se asocia con el instrumento de labranza llamado coa y el uso de cascabeles, cuyos sonidos se relacionan con el sonido de la serpiente, y ésta a su vez, con la lluvia.

Siguiendo las propuestas teóricas de Gell (1998) y Benciolini (2014), las flores son elementos agenciales, es decir, son objetos que en el contexto ritual se insertan dentro de una red de relaciones sociales. En este sentido las flores son elemento de intercambio, principalmente con las divinidades, puesto que se les considera como un objeto digno de ofrendar por sus cualidades sensibles, entre éstas sus aromas agradables, sus formas y sus colores, que remiten a conceptos de belleza, vida, alegría y fiesta. A partir de esta investigación, llegamos a la conclusión de que existe una analogía entre los significados dados a las flores -asociados al ciclo de vida y a la fertilidad- y las mujeres danzantes de esta comunidad. En este tenor, las mujeres danzantes pueden conceptualizarse como mujeres-flor, por lo anteriormente expuesto y porque cotidianamente algunas mujeres llaman a las partes de las plantas, con el nombre de partes del cuerpo humano, difuminándose así las fronteras entre el cuerpo de las mujeres y de la planta.

Por otra parte, las flores y los listones de la parafernalia de las danzantes, se asocian con el movimiento y la vitalidad, y se colocan al sombrero “para que este tenga vida”. Así pues, el sombrero es provisto de vitalidad. El sombrero de las danzantes es un objeto agencial, no solo

un adorno, ya que éste establece una relación de intercambio con la divinidad debido a que la parafernalia es considerada como parte de la ofrenda. Asimismo, el sombrero se observa como un objeto índice, no sólo porque desencadena un vínculo o una relación, sino también porque “permite una operación del pensamiento” (Benciolini, 2014: 30), en este caso, una operación de equivalencia entre acciones, es decir, se ofrenda un objeto lleno de vida y abundancia, para obtener lo mismo, buscando con ello un efecto de causalidad.

Al fragmentar el *continuum* coreográfico observamos que la unidad mínima y básica de la danza, es precisamente el paso cotidiano o el caminar. Así, en la cosmología otomí, las mujeres danzantes están caminando. A la par del análisis de la coreografía que realizamos con la propuesta teórica de Bonfiglioli (1995), que nos permite sostener esta idea, hay otros elementos que refuerzan esa premisa, por ejemplo, el tema central de las canciones de la danza trata del trasladarse a partir del caminar. En los autos sacramentales llamados Pastorelas, los pastores se están trasladando a ver al Niño Dios. Al ligar la idea de que en la cosmología otomí la danza es una forma de caminar, cobra sentido el nominativo Pastora para la mujer danzante asociada a la actividad agrícola.

Las personas de la comunidad que intervienen en la ejecución de la Danza de Pastoras, coinciden en que es una práctica tradicional propia de su comunidad otomí. Para ellas es una práctica “que dejaron los abuelitos” o “los más antiguos”, que se remonta incluso a los tiempos “de los que principiaron todo”, es un trabajo que debe seguir realizándose “para que no se pierda”, para que el santo se ponga contento y siga ayudando y librando al pueblo de infortunios. Esta acción, se desprende de una forma de pensamiento, de una serie de ejercicios intelectuales donde se categoriza, se clasifica y se asocian significados entre los elementos que integran la danza; es una forma de pensar el mundo, concretado en movimiento, formas y colores.

Referencias

- Benciolini, M. (2014). *Iridiscencias de un mundo florido. Estudio sobre relacionalidad y ritualidad cora* (Tesis doctoral), Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Bonfiglioli, C. (2010). Danzas y andanzas a la luz del estructuralismo. En M. E. Olavarria, S. Millán y C. Bonfiglioli (coords.), *Lévi-Strauss: un siglo de reflexión* (pp. 463:491). México: Universidad Autónoma Metropolitana, Juan Pablos Editor.
- Bonfiglioli, C. (1995). *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency. An anthropological theory*. Gran Bretaña: Oxford University Press.
- Ichon, A. (1990). *La religión de los totonacas de la sierra*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Levi- Strauss, C. (1995). *Antropología estructural*. España: Paidós.
- Lévi-Strauss, C. (2012). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez, A. B. (2013). El sacrificio de aves en los rituales de la Huasteca. En A. B. Pérez (ed.) *La Huasteca. Concierto de saberes en homenaje a Lorenzo Ochoa* (pp. 333-364) México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Antropológicas, El Colegio de San Luis, A.C.
- Prieto, D. y Utrilla, B. (2012) Yo na ya'bupe teni nugwa. Tan lejos siguen aquí. Los procesos migratorios en las regiones indígenas de Querétaro. En M. Nolasco y M. A. Rubio (coord.) *Movilidad migratoria de la población indígena de México Vol II, Las comunidades multilocales y los nuevos espacios de interacción social* (pp. 155-226) México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Sten, M. (1990). *Ponte a bailar, tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*. México: Editorial Planeta.
- Utrilla, B. y Rebolledo, A. (2006). *Otomíes del norte Estado de México y sur de Querétaro*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los pueblos Indígenas.
- Van de Fliert, Lydia (1988). *Otomí, en busca de la vida*. México: Universidad Autónoma de Querétaro, 1988.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. España: Katz editores.