



La construcción humana y no humana del sentido del mundo

La mítica tribu maya de los cojós
ante el dios Pochó de la muerte

José Luis Lezama

EL COLEGIO DE MÉXICO

LA CONSTRUCCIÓN HUMANA
Y NO HUMANA DEL SENTIDO DEL MUNDO

LA MÍTICA TRIBU MAYA DE LOS COJÓS
ANTE EL DIOS POCHÓ DE LA MUERTE

CENTRO DE ESTUDIOS DEMOGRÁFICOS,
URBANOS Y AMBIENTALES

LA CONSTRUCCIÓN HUMANA
Y NO HUMANA
DEL SENTIDO DEL MUNDO

LA MÍTICA TRIBU MAYA DE LOS COJÓS
ANTE EL DIOS POCHÓ DE LA MUERTE

José Luis Lezama



EL COLEGIO DE MÉXICO

149

L686c

Lezama, José Luis.

La construcción humana y no humana del sentido del mundo : la mítica tribu maya de los cojós ante el dios Pochó de la muerte / José Luis Lezama. - - 1a. ed. - - Ciudad de México : El Colegio de México, Centro de Estudios Demográficos, Urbanos y Ambientales, 2016.

249 p. : fot. ; 21 cm.

ISBN: 978-607-628-110-9

1. Constructivismo (Filosofía). 2. Mayas - - Religión y mitología. 3. Danza del Pochó. 4. Dioses mayas. 5. Hombres y dioses. 6. Danza - - Aspectos sociales. 7. Danza - - Aspectos religiosos. 8. Subjetividad - - Aspectos sociales. 9. Mayas - - Ritos y ceremonias. 10. Máscaras mayas - - México. I. t.

Primera edición, 2016

D.R. © El Colegio de México, A. C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 Ciudad de México
www.colmex.mx

ISBN: 978-607-628-110-9

Impreso en México

ÍNDICE

Reconocimientos	9
Introducción general	11
I. La Danza del Pochó: una primera aproximación	29
II. En el mundo maya	37
III. La danza en el mundo maya	59
IV. Construcción social de la danza	65
V. El poder constitutivo humano y no humano de la danza	95
VI. La danza y sus momentos: una lectura plausible	115
VII. Cuestiones de método	133
Conclusiones	171
Apéndice	177
Bibliografía	245

RECONOCIMIENTOS

La investigación cuyos principales resultados se reportan en este libro fue posible gracias a un financiamiento recibido del Gobierno del estado de Tabasco por medio de su Instituto Estatal de Cultura. El proyecto le fue planteado al gobernador, licenciado Arturo Núñez Jiménez, quien de inmediato se sumó a la iniciativa y brindó las facilidades financieras e institucionales para su consecución; este libro constituye uno de sus principales productos. Otro de los resultados del proyecto fue el documental “La Danza maya del dios Pochó: las hazañas de la tribu de los cojós, vencedores del poder y de la muerte”, para lo cual se contó con el apoyo entusiasta de la maestra Martha Lilia López Aguilera.

La licenciada Gabriela Marí, directora del Instituto Estatal de Cultura, no sólo brindó los recursos financieros para el proyecto, sino también todas las facilidades para realizarlo totalmente.

Un reconocimiento especial merecen el Grupo de los Rescatis-tas de la Danza del Pochó y el Grupo de Veteranos de la Danza, quienes se han dedicado a preservarla, promoverla y distinguirla del carnaval, resaltando su conexión con el mundo maya; a ellos se debe que la danza esté hoy más viva que nunca.

Los danzantes se cuentan por cientos; muchos son anónimos; no los puedo nombrar; viven con autenticidad el anonimato que implica ser danzante, y con ello tal vez estén simbolizando que ellos no son actores, no son danzantes, no representan una mascarada o un carnaval: ellos son los cojós, miembros de un pueblo, de una tribu, con un propósito, con una misión que es resistir el poder del dios Pochó de la muerte y restituir la esperanza y el principio de la vida en el mundo.

Otros, en cambio, sí los puedo nombrar, y mantengo una relación afectiva con ellos, una especie de relación tribal que nace de nuestra pertenencia a Tenosique: Dominga Corso, *la capitana*; Vidaura Celis, *pochovera*; Roger Suárez, *cojó y jaguar*; Marco Olán, *cojó*; José Villalobos, *cojó*; Miguel y Oceany García, *jaguares*: son sólo algunos de los danzantes que me ofrecieron su hospitalidad y sus enseñanzas.

Participaron en esta investigación, como asistentes de investigación, Roberto Cruz y María Anaya Alderete; ambos contribuyeron de manera muy profesional y creativa en los distintos aspectos del proyecto.

Finalmente, agradezco a mis estudiantes de El Colegio de México en los cursos de Sociedad y Medio Ambiente, Introducción a la Sociología, Ecología Política, Metodología, quienes fueron receptivos a esta investigación y a la danza, y en particular a los primeros miembros de nuestro Taller de Lectura y Reflexión Sociológica Aplicada (TLRSA): Julieta Lamberti, Laura Milena Ballén, Érick Serna, Nancy Meray Jiménez, Alejandra Núñez, Beatriz Mingüer, María Teresa Uribe, Natalia Coloballes, quienes me acompañaron durante parte del trayecto de investigación. Con ellos compartí lecturas, interpretaciones, propuestas de análisis; recibí sus comentarios, y algunos fueron a Tenosique a vivir la experiencia reflexiva y emotiva de la danza.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Esta investigación se planteó como propósito estudiar la Danza del dios Pochó: sus orígenes, su significado, su sentido de vida para una comunidad, una comunidad en diálogo consigo misma y con el mundo exterior. Ambos propósitos se mostraron problemáticos; por una parte, porque al preguntar acerca de sus orígenes se topó con la falta de información histórica; si acaso uno o dos textos que, en distintos niveles, tiempos, y con propósitos distintos, dan cuenta de la danza; la describen o tratan de mostrar el posible contexto de su nacimiento. En lo referente al significado de la danza, la dificultad al menos no fue menor. La gente le da un significado, se planta ante ella de muchas maneras, la interpreta, la observa, la vive de distintas maneras, y en todos estos planos le significa algo. Pero ese significado, esos significados, difieren de lo que esta investigación se propuso en sus inicios; un significado dentro del mundo y cosmogonía mayas.

La mayor parte de la gente no le atribuye un significado maya específico, aunque se llega a hablar que es parte de esta tradición. Durante las últimas décadas los expertos locales han intentado establecer una conexión con lo maya, pero sin un esfuerzo especialmente documentado por mostrar el contenido, como tal, de la danza. Más ausente aún está su posible relación con textos como el Popol Vuh, al que raramente se hace alusión. En cambio, entre estos expertos, cosa que ha empezado a trascender en la comunidad, ha ganado popularidad la idea de que la danza representa la lucha “entre el bien y el mal”, sin que tengamos mayor información de quiénes encarnan a uno y a otro componente de esta diada.

La mayoría piensa que la danza es un carnaval, que su propósito es la diversión y la fiesta. Su particularidad consistiría en que es un carnaval distinto, extraño, con características aparentemente únicas. Por ello a nadie pareció incomodarle cuando fue calificado como “el carnaval más raro del mundo”. Desde luego que es un carnaval, pero también podemos decir que no es un carnaval. Si la gente dice que es un carnaval, pues entonces la danza es un carnaval en la medida en que la gente lo viva como un carnaval, se apropie de la danza como un carnaval y brinde las respuestas que un carnaval da a la gente. No obstante, también podemos decir que no es un carnaval; no sólo porque se puede sostener teóricamente que no lo es sino porque forma parte de la expresión de otras formas de ser y vivir el y en el mundo, y porque las mismas expresiones, testimonios y experiencias de la gente involucrada dan elementos para afirmar que en la danza se expresan otros mundos, otros sentidos de vida de aquellos expresados en el carnaval, y que esto que ahí se expresa tiene que ver con una tradición no moderna, no occidental, del mundo; una cosmología más cercana a la del mundo maya, en uno de cuyos territorios nace y tiene lugar la danza. Esta cosmovisión y esta realidad ontológica son parte de los temas de este libro, como se verá más adelante.

Sin embargo, la búsqueda del significado y el sentido de la danza no fueron infructuosos; por el contrario, abrieron un amplio horizonte de posibilidades cognitivas, un campo del conocimiento que implicó también una profunda reflexión metodológica de la que hablaré más adelante y que tiene que ver con la intrincada relación entre mundos diversos que la misma danza sugiere.

Por una parte, nos hizo entrar en el terreno de la construcción y constitución de la danza; nos permitió explorar su construcción social y humana, y también su construcción y constitución no humana, con lo cual llegamos al objetivo inicial deseado y buscado, relacionado con su ‘significado’. Es éste un significado múltiple que expone y se relaciona con distintos niveles del sentido humano del mundo, que implica lo individual, lo familiar, lo comunitario, la historia maya y aquellos otros componentes que participan

en la construcción y constitución de una comunidad, de un grupo social y su forma de ser y vivir en el mundo. Un sentido y significado humano que es humano únicamente en la medida en que lo humano se constituye de lo humano y de lo no humano, en un intercambio de sentidos y significados, de acciones, interacciones, voluntades constitutivas, en el que se expresa y se personifica al mundo en su vastedad, en su diversidad de seres con sentido, dentro de 'una ecología de Yos', en el sentido en el que Kohn lo plantea (2007), en el que distintos seres con intencionalidad intercambian señales desde sus distintos ámbitos, territorios y planos de la realidad, como especies y seres constituidos y constituyentes de mundos diversos. Máscaras, animales, objetos, hombres, plantas, materia viva, materia muerta, sonidos, risas, humor, mitos, narraciones, pirámides, piedras, semillas, todos ellos emergen 'vibrantes de vitalidad' (Bennett, 2010), como materia de vida social y natural, construyendo sentido y significado, haciendo actuar no sólo a los danzantes sino a una comunidad entera que vive, personifica, reproduce, se reproduce, con la danza, como algo que la hace ser, forma parte de su ser, de su forma de habitar y de entender el mundo.

Desde la forma de su construcción social la danza emerge como producto del ser, hacer y quehacer de una comunidad que la vive de distintas maneras, que la observa, ejecuta y conserva en diferentes planos constitutivos; uno de ellos es vivirlo como parte de la fiesta, del relajo, de sus experiencias y emotividades individuales, como un carnaval con su función liberadora del estrés de lo cotidiano y, a veces, de la norma social, de las diferencias sociales, de la desigualdad o la marginación: la danza unifica lo que no está unido, y convierte momentáneamente en igual lo que es desigual. Vista como un carnaval, en el sentido en que lo propone Da Matta (2002), la danza se convierte en un recurso de expresión del poder, de la legitimación social y de la superación momentánea e ilusoria de las jerarquías y las desigualdades sociales. La principal derivación teórica que Da Matta extrae de la experiencia individual y colectiva del carnaval es que esos momentos de 'liberación' que

la festividad procura, aun con su carácter ficticio e ilusorio, puede adquirir la dimensión de una pedagogía del cambio, de la reivindicación, perpetuando, alargando o transformando en realidad aquello que en la imaginación resulta liberador, mediante la revuelta, la revolución, el cambio social.

Aun cuando la Danza del Pochó no es esencialmente analizada en esta interpretación como un carnaval, sino en lo que tiene de herencia y conexión con la mitología y cosmogonía mayas, algo similar a la 'pedagogía del carnaval' a la que Da Matta alude, pareciera operar en uno de los aspectos relacionados con nuestra ubicación de la Danza del dios Pochó en el marco del Popol Vuh, particularmente en el pasaje referente al tercer intento de creación del hombre, que tuvo como resultado la aparición de los Hombres de Maíz. Éstos, después de haber sido diseñados como dioses, y de experimentar el mundo como dioses, fueron degradados por el Formador a la condición humana; seres de inteligencia limitada, vueltos a ser Hombres, los Hombres de Madera. Los Hombres de Maíz habrían querido reconquistar esa condición humano-divina que les fue arrebatada en este 'acto correctivo': la Danza del dios Pochó representaría, traería a la memoria y al tiempo actual, esa enseñanza y esa voluntad reivindicadora; es decir, con el mismo principio pedagógico mencionado anteriormente, habiendo sido libres y poderosos, los degradados Hombres de Maíz lucharían por reconquistar esa condición. En la danza, los cojós, los Hombres de Madera, efectúan ese proceso de liberación y reconstitución destruyendo al dios Pochó y recuperando así su condición divina.

La danza en esta dimensión social construye también lazos comunitarios y familiares: hace familia, hace comunidad, todo dentro de un contexto sociohistórico, de una tradición, de un pasado recibido, reelaborado, actuado, reactuado, reconstruido; una historia que es apropiada por cada generación, no sólo de humanos, y vuelta a heredar para que estos sucesores, a su vez, se apropien de ella y la transformen de acuerdo a sus posibilidades, sus condiciones, sus circunstancias. En todo esto lo maya actúa como historia, como pasado, como presente, como cultura, sedimentado o a flor

de piel; oculto o de manera abierta; subordinado, combinado, colonizado, hibridizado, 'enmascarado', pero vivo, 'vibrante', constituyendo aun desde lo clandestino, lo ignorado u oculto, sentido de mundo. Pues desde la inconciencia o la negación, o bien desde la proscripción colonial o el prejuicio, lo maya emerge, reemerge, haciéndose presente a veces con cierta claridad y a veces como simple esbozo, como sombras, expresándose como siluetas sobrevivientes no sólo de la Colonia, sino de los distintos proyectos históricos nacionales, regionales y locales en los que lo indígena ha sido objeto de dominación. La no conciencia, el desconocimiento de la inserción de la danza con el mundo maya que muestran los actuales danzantes, y también la misma comunidad donde la danza tiene lugar, no es algo espontáneo, sino producto de procesos de dominación específicos.

En este sentido, pensar la danza como una construcción social significa pensarla también como un producto de esa desaparición, invisibilización o sustracción que el poder ha operado para no hacer perceptible su relación con lo maya. La superposición del carnaval con la danza, lo que genera confusión, una 'falsa' conciencia de su origen y significado, no fue ni es un hecho neutro. En éste, como se ha demostrado para casos relacionados con la 'conquista espiritual', las tradiciones y rituales religiosos y paganos de Occidente se sobrepusieron a los prehispánicos para erradicarlos o al menos para ocultarlos y confundirlos. Sobre este proceso se montan, articulan e interactúan los subsecuentes procesos de dominación, hasta desembocar en el presente actual de esta comunidad. Desde lo social hay un margen, un espacio o territorio para ver, vivir y sentir la danza como un carnaval. Por ello cuando los danzantes, la comunidad y los expertos sostienen que es un carnaval, no significa que estén equivocados, que no tenga valor su testimonio; están informando acerca de la forma como la perciben y lo viven, es decir, de hechos, formas de apreciación que se traducen en conductas, que deben ser explicadas y situadas para entender la manera como contribuyen a crear al mundo, lo mismo que a entenderlo; brindan pistas adicionales para comprender fenómenos

de esta naturaleza. Aplica aquí la sugerencia de Bruno Latour en el sentido de que las historias, las narraciones, e incluso las teorizaciones de la gente sobre sus propios hechos y conductas sociales, son válidas, dicen cosas, conducen, contribuyen a explicar los hechos sociales rastreando sus distintas 'asociaciones' (Latour, 2008), y sobre todo que, en momentos, son más válidas sociológicamente que los *a priori* que muchos estudiosos anteponen a los fenómenos objeto de estudio. Pero esto es válido si lo planteamos en el contexto de lo anteriormente señalado sobre las múltiples influencias, factores o asociaciones que contribuyen a la construcción de los hechos sociales, es decir, una historia construida, intervenida, actuada, reactuada, transformada con distintos propósitos, por distintos actores, todo ello desde una dimensión social en la que el poder desempeña un papel crucial.

La danza es un poderoso constructor de mundos, y sobre todo un poderoso transformador de mundos, en el sentido en que Viveiros de Castro (2012) lo define, es decir, como eventos de intercambio, condición previa para la producción ontológica de vida y sentido. Intercambios entre humanos en el plano de su constitución social; pero también intercambios con lo no humano.

Sin embargo la danza no es sólo construcción social, ni siquiera sólo construcción humana; no es sólo cultura y conductas humanas, es también, como todos los hechos sociales, producción humana y no humana. Más adecuado sería decir que lo que tiene de humano y social sólo es explicable en la medida en que es también construcción no humana, y cuando hablamos de un pasado y un presente en su dimensión histórica, también tenemos que mencionar un pasado y un presente no humanos.

En la forma de su constitución no humana, la danza muestra otro de sus significados y nos permite explorar profundas y sutiles posibilidades ontológicas y cognitivas en relación con los hechos sociales, su constitución, su diálogo y su relación, tanto con lo no social como con lo no humano. Un mundo interminable de rutas ontológicas y explicativas se abre al indagar sobre la base de esa comunicación y diálogo explorados aquí, entre lo humano,

lo no humano, lo objetual, con los hechos sociales que, como es el caso de la Danza del Pochó, permiten la comunicación entre mundos de sentido y de vida tan vastos como el del mito y la historia, lo humano y lo no humano, el pasado y el presente, el forcejeo e intercambio entre objetos: máscaras, vestuario. Mundo animado e inanimado no humanos: jaguares, música, mitos, espíritus, dioses; mundo humano: individuos pasados y presentes, personajes históricos de carne y hueso, y seres míticos que se asoman, merodean, aguardan el llamado del tambor (que no es sino una figuración más de fuerzas activas que mueven esos mundos), o sencillamente penetran dejando sus huellas en el mundo de lo humano, incluyendo el reino de lo social. Sombras o fantasmas de un mundo encantado que, en conjunto, anima, da vida, pone en movimiento, permite a ciudadanos, danzantes, actores, transitar de la historia al mito, del mito a la historia, de lo humano a lo no humano, de la máscara y el vestuario a los sujetos y personas humanas, y asumir así el compromiso de llevar a cabo cada año la tarea, la gran misión de derrotar al poderoso dios Pochó, que es el motivo central de la danza.

Una reflexión metodológica nace de esta experiencia de investigación: lo que aquí llamamos el Método de la Caminadora, una propuesta de solución a dos obstáculos cognitivos encontrados en el trayecto de esta investigación: *a)* lo que llamo la Babel y el Colapso comunicativo que deriva de los mundos diversos e incommunicados existentes en la relación observador-observado, y *b)* las rupturas de los puentes comunicativos entre los mundos humanos y no humanos que resulta de la mutua resistencia (subjetiva-objetiva) al tránsito comunicativo; lo cual, en el caso humano, desde el ámbito del sujeto, del mundo de la subjetividad, proviene del predominio del carácter ególatra del sujeto, de su constitución autorreferencial y de su rechazo al otro, a la existencia independiente de la Otredad, humana o no humana.

El Método de la Caminadora es, de alguna manera, una insinuación, una metáfora, una alusión a las posibilidades del conocer que se abren cuando los mundos humanos y no humanos trascien-

den los obstáculos que derivan de una concepción, práctica de vida o existencia autorreferencial, que cancela o le niega a lo externo su autonomía ontológica; a lo Otro su existencia independiente. Desde el punto de vista del sujeto, esta posibilidad cognitiva se abre cuando se rompe con la resistencia subjetiva a darle ese estatuto de independencia al mundo exterior, y esto ocurre cuando el principio egocéntrico, la egolatría que caracteriza al individuo en su relación con el mundo, los mundos, debilitada, vencida y superada, permite, facilita al mundo exterior, particularmente no humano, acercarse, transitar el puente de la comunicación y mostrar su ser, su relación y conexión con lo humano, así como las diversas formas en que se hace presente y participa en la constitución del mundo de vida humano, particularmente en su ser social. Aquí hablamos de la resistencia subjetiva al mundo objetual y no humano en general. Pero también podríamos hablar de una resistencia objetual al sujeto, lo que algunos llaman la capacidad de los objetos de objetar al sujeto. Es decir, en la relación comunicativa sujetos-objetos, humanos-no humanos, las facilidades y los obstáculos al tránsito comunicativo ocurren en los dos lados de la relación.

Existen diversas formas de trascender la resistencia subjetiva; múltiples posibilidades de disminución de la vigilancia del ego subjetivo, del obstáculo egocéntrico al mundo objetual, al objeto de conocimiento en el caso de la relación cognitiva. La que aquí insinuamos y exploramos es la que tiene que ver con la disminución o supresión ególatra que experimentan los corredores de fondo, en la cual se genera una sensibilidad y sensorialidad especiales que hacen posible mirar y aprender el mundo exterior de una manera distinta, permitiendo intervenir lo corporal, lo no racional, lo no conceptual, lo que algunos llaman una relación *óntica* con el mundo. Los objetos se acercan, transitan hacia el sujeto, dejan sentir sus formas, sus colores, sus olores, su tersura, su rusticidad, su influencia; transmiten, comparten saber, permiten reconstruir una imagen más completa del mundo.

La carrera, el ejercicio físico, puede operar el efecto de un apaciguamiento del yo, del estrés subjetivo, de la vigilancia egocéntrica;

crea condiciones de sensorialidad para ver y entender. Alan Sillitoe, en su libro *La soledad del corredor de fondo*, alude indirectamente a este proceso de creación de condiciones para una relación y un nuevo entendimiento del mundo. Diversos corredores de fondo, o estudiosos de estos 'estados anímicos' de los corredores de fondo, dan testimonio de este fenómeno.

El Método de la Caminadora da cuenta de una experiencia similar que tuvo lugar, de manera azarosa, en mi observación repetida de la danza en un monitor de televisión, en diversas sesiones de *jogging*. En éstas, luego de transcurrir un lapso 'considerable', mi relación perceptiva con la danza dio un giro perceptivo; de pronto la danza y sus personajes me decían cosas, me remitían a cosas en las que no había pensado antes, que no había visto con anterioridad: los cojós se acercaban a mí como para decirme algo en secreto; las máscaras adquirían una vivacidad, una expresividad tal que hacían pensar en algo; conducían mis pensamientos, mediante una asociación de ideas y de imágenes, a mundos de vida y sentido diversos, a hechos del presente, del pasado, de otros tiempos. Por ejemplo, el cojó tomaba cuerpo como un ser real, independiente, algo que no era humano, derivado del vestuario y, sobre todo, de la máscara; la máscara parecía hablar por él, era él, un árbol andante. Y la máscara, poderosa fuerza expresiva saliéndose de control, dirigiéndose a mí, insinuándome cosas, mirándome cínica, alegre, desafiante, imponiendo miedo, angustia, piedad, soberbia y muchas otras emociones más. O bien, repentinamente, ante la presencia de un par de cojós con máscaras de caparazón de tortuga, llega a la mente, casi por asalto, una imagen de los orígenes del mundo, del tiempo primigenio; una reflexión instantánea del mar, el agua como origen y fuente de vida: tortugas saltando del mar, de los ríos, para habitar la tierra. La misma escena de estos cojós me transportó a otro momento, a otro espacio: el espacio del mito, haciéndome pensar en los Héroes Gemelos; lo mismo ocurrió con la observación de todos aquellos cojós que, en pares o en grupo, aparecían en la filmación compartiendo una máscara similar, conduciéndome a las hazañas de los Héroes Gemelos, hijos de

Héroes Gemelos, dispuestos a redimir al mundo y a restablecer el principio de la vida.

Siguiendo caminos y finalidades distintos, Aldous Huxley, en su libro *The doors of perception*, y en su experiencia al ingerir la sustancia activa del peyote, la mezcalina, describe con todo detalle su experiencia cognitiva mediante la cual pudo acceder, conocer dimensiones ocultas del mundo, imperceptibles en la vida normal. Los objetos tenían vida propia, se acercaban a él de manera insistente. Formas voluminosas, luminosidad, objetos presentándose en la multidimensionalidad de sus modos de ser en el mundo; ángulos no visibles en el contacto normal; y los colores tomando la palabra, redimensionando la realidad, haciéndola emerger con una fuerza vital descomunal. Huxley refiere el proceso desencadenado por la mezcalina que provoca una especie de desnutrición del ego, que abre las puertas a una nueva sensorialidad y a un mundo de visiones extraordinarias, al margen de la intermediación conceptual.

Antonin Artaud, en su ensayo sobre la vida de Van Gogh: *El suicidado por la sociedad*, muestra la manera en que, situado tal vez en el terreno de la locura, fuera de la interacción racional con el mundo, el pintor establece una relación distinta con las cosas, en la cual éstas hablan, se expresan, acceden con toda su realidad a nuestro mundo, a nuestra sensorialidad y entendimiento; efectuando esto al margen del artista, del mundo humano: en los cuadros las cosas hablan por ellas mismas, y en momentos parecen prescindir de su autor. El pintor se convierte en un puente, en un intermediario, en un facilitador para que las cosas del mundo nos muestren su ser, su mensaje, sus 'deseos', su 'voluntad' comunicativa.

Esta propuesta no implica la negación del mundo de la racionalidad, la validez del conocimiento por la vía racional y del conocimiento científico en particular; más bien se refiere a la apertura de otras vías complementarias al conocimiento, formas de relación cognitiva que posibilitan acceder a aspectos, fenómenos, hechos del mundo negados o descartados por el pensamiento ra-

cional pero que continúan en el mundo, existen, son reconocidos por especialistas y grupos humanos. La relación vital y cognitiva de muchos pueblos originales con sus mundos da testimonio de esto; su comunicación, su intercambio simbólico, cognitivo, comunicativo, con la naturaleza, con los objetos, con los animales, con las rocas, y la forma en que ambos, humanos y no humanos, se construyen mutuamente, da testimonio de la importancia de este aspecto invisibilizado de nuestra relación con nuestro mundo, con otros mundos de vida y sentido. Toda una tradición antropológico-sociológica coincide con esta manera de lidiar entre humanos y no humanos. Algunos hablan de la capacidad cogenerativa de lo social por lo humano y no humano en la que, lo no humano, contribuye a la constitución social. Otras interpretaciones le dan a lo no humano un papel más activo desde el punto de vista de la constitución del ser, de lo social en este caso. Latour, por ejemplo, piensa que lo no humano no constituye lo social, sino en ‘asociación’ con lo humano. Otros pensadores le dan a lo no humano un carácter ‘subjetivo’, de seres con intensión y propósito, personas como sinónimo de sujetos, capaces de actuar como sujetos, remitiéndose a la connotación más profunda de sujetos, seres del mundo “con capacidad de decir Yo” (Viveiros de Castro, 2012). Los mitos, los sueños, los ritos, los espíritus, los animales, aparecerían en un intercambio permanente de sentidos y significados, generando no sólo ‘acciones’ humanas, constituyéndose en actores políticos, sino estableciendo mundos, mundos humanos y no humanos. Humanos como cogeneradores de mundos no humanos y no humanos como cogeneradores de mundos humanos (Povinelli, 1995; Haraway, 1988; Bird-David, 1999; Kohn, 2007; De la Cadena, 2009; Stengers, 2010; Stratthorn, 1988).

Dos temas parecen mezclarse en esta digresión que vale la pena distinguir. Primero lo que tiene que ver con el ser; después, lo que tiene que ver con el pensar y el conocer; aquello que distingue el reino ontológico del epistemológico. En nuestra investigación esta distinción se expresaría de la siguiente manera:

1) Por una parte, desde el punto de vista ontológico, la danza nos habla de un momento constitutivo en el que lo no humano dialoga, interactúa y co genera mundo y sentido con lo humano. Esto lo vemos en dos momentos y planos: primero, la transformación operada en el danzante; su cambio de ciudadano a actor y de actor a personaje del mito. El mito y su personificación en la música; el vestuario que constituye jaguares; pochoveras y cojós, personajes reales, una tribu, un pueblo que tiene como misión destruir a un dios maligno que los degrada y mediante el ritual consigue su objetivo de vencer al dios (Johnson, 2015).¹ Segundo, la lucha entre el individuo y la máscara, mediante la cual, por una parte, se consume el mito y se genera el cojío, el Hombre de Madera, a partir del ciudadano y el danzante; pero al mismo tiempo mediante esta confrontación y disputa se expresa el intento del objeto (máscara) por vencer o, quizá mejor, trascender, al sujeto (danzante), o del sujeto al objeto. En momentos la máscara es la que se expresa; en otros, el sujeto quiere también mostrar su ser. La máscara de pronto se independiza, expresa un mundo distinto al de los ciudadanos del presente, actúa por ella misma, comunica su ser, se hace expresiva, provoca aceptación o rechazo; dentro de su aparente inmovilidad y no maleabilidad, expresa movimientos, gestos, formas; en otros momentos puede verse, y sobre todo sentirse, al sujeto en su forcejeo por expresarse, por dejarse ser y sentir, de tal manera que un ruido, un movimiento, una guturación que brota de su boca amordazada y que intenta ser sonido humano, insinúa que detrás de la máscara hay algo más que actúa y

¹ Anne Johnson (2015: 10) menciona una cualidad de la 'performatividad' o la representación, el *performance*, cuyo significado original se interpretaba como la 'realización' de algo; representar algo implica un hecho consumativo. Menciona la expresión del juez: "Ahora los declaro marido y mujer", que no sólo alude a una expresión comunicativa sino que produce un efecto, un hecho, un estatus social: consume el acto del matrimonio. En la danza, los cojós, la tribu de los Hombres de Madera, se propone y logra destruir al dios Pochó. El despliegue de la danza tiene ese propósito; al final el objetivo es logrado.

transmite mensajes, sentido de mundo. He aquí pues el aspecto ontológico de la propuesta de lectura de la danza.

En este caso, lo no humano transita desde lo que Latour hace que las cosas hagan y digan, tanto en aquella parte de su propuesta en la que tímidamente propone la cogeneración de lo social por lo humano y lo no humano, como en aquellos momentos en que trasciende su timidez y le da un carácter más activo e independiente como actor o actante a lo no humano,² hasta las propuestas más radicales de Jane Bennett y Eduardo Kohn en las que, en el caso de este último, lo no humano y lo humano se desbordan a ellos mismos, trascienden sus fronteras ontológicas y se inicia una posibilidad de diálogo interespecie en la cual seres humanos y no humanos dialogan, intercambian significados y sentidos de mundo, muestran su inmensa necesidad de comunicación: el diálogo y forcejeo entre sujeto y objeto, máscara y danzante en la Danza del dios Pochó sería un ejemplo de esto.

2) Por otra parte, desde el punto de vista epistemológico, la relación humanos-no humanos es vista como un problema de comunicación cognitiva. Esa necesidad comunicativa que parece surgir de todos los seres del mundo, incluso más allá de esa 'ecología de Yos' que propone Kohn, que incluiría lo objetual y lo inanimado y que en la danza se expresa en la relación máscara-danzante, es presentada aquí, en el capítulo sobre el método, como una dificultad

² En un primer momento Latour habla del olvido de lo no humano, incluidos los objetos como participantes en las acciones humanas, como factores explicativos de lo social, y la necesidad de restituirle a estos seres su papel como cogeneradores de lo social. Por una parte señala: "Vamos a aceptar como auténticos actores a entidades que fueron excluidas explícitamente de la existencia colectiva por más de cien años [...] si nos mantenemos en nuestra decisión de partir de nuestras controversias sobre actores y agencias, entonces cualquier cosa que modifica con su incidencia un estado de cosas es un actor o, si no tiene configuración aún, es un actante [...]". Más adelante acota el rango de la acción de lo no humano al señalar: "No significa que estos participantes 'determinan' la acción [...] Más bien significa que podrían existir muchos matices metafísicos entre la plena causalidad y la mera inexistencia [...] las cosas podrían autorizar, permitir, bloquear, hacer posible, prohibir" (Latour, 2008: 103-107).

que proviene del mencionado carácter egocéntrico de la relación sujeto (humano) con el objeto (sujeto no humano). Humanos y no humanos aparecerían con intentos ambivalentes de comunicación: buscándola y obstruyéndola. Desde el punto de vista del sujeto humano, que es el que se argumenta en este trabajo, una posibilidad de romper con lo que llamamos el 'colapso comunicativo' es, hemos dicho, la disminución egocéntrica en la relación comunicativa humanos-no humanos, y el Método de la Caminadora, aparecería como recurso y metáfora para ese propósito; es decir, un procedimiento que hace 'bajar la guardia' ontológica-egocéntrica humana y permite el tránsito del objeto al sujeto, que tiende los puentes de comunicación no sólo interespecie, sino intermundos.

En síntesis, la relación humana-no humana que el estudio de la danza sugiere se ubica en estos dos planos: el ontológico y el epistemológico; uno enfatiza la construcción de realidad que deriva de esa relación, el otro aborda las dificultades y posibilidades cognitivas humanos-no humanos.

Presentamos en esta investigación una breve introducción al mundo maya a partir de la lectura de algunos de los autores clásicos y contemporáneos especialistas en esta cultura. Pero además de referirnos a distintos componentes históricos y socioculturales de esta civilización, hacemos referencia a algunos aspectos de su cosmogonía y religión; por ejemplo, la relación entre dioses y hombres, en este caso destacando las posibilidades que la religión maya brinda a los hombres de disentir con los dioses de, en circunstancias especiales, enfrentarlos, burlarse de ellos y vencerlos. El Popol Vuh da testimonio de esta posibilidad.

La introducción al mundo maya tiene como propósito apoyar nuestro intento de enmarcar la Danza del Pochó en el universo religioso y cosmogónico maya. Nos parece que encaja con cierta facilidad, particularmente cuando consideramos al Popol Vuh como representativo de ese universo. Desde luego que la danza y sus personajes no existen en ninguna de las expresiones literarias, arqueológicas, artísticas, arquitectónicas, pictóricas y escultóricas

mayas. No obstante, en el mito de la creación y en el de los Héroes Gemelos existen elementos para hacer una interpretación, por analogía, con una hipotética tribu o pueblo, lo que aquí llamamos la tribu de los cojós, de los Hombres de Madera que se enfrentan, en una primera opción interpretativa manejada en este trabajo, a los dioses de la creación, y en una segunda opción, a los dioses de la muerte, del Xibalbá. Todo lo aquí señalado consiste en una lectura, una interpretación libre, la cual no pretende constituirse, ni mucho menos, en 'la interpretación' de la danza. Se asume aquí que la danza como un hecho o fenómeno social constituye un 'libro abierto', susceptible de muchas y diversas interpretaciones, entre las cuales ésta se propone como, considerada por nosotros, lógica y analíticamente factible. La danza tiene lugar en Tenosique, una zona maya de México en su frontera con Guatemala, en la que, como en todo el universo territorial maya, abundan los vestigios de esta cultura: están presentes en los templos, las pirámides, conocidas y las que permanecen ocultas en el subsuelo o en medio de la selva y que son cientos; en los rasgos físicos de la gente, en los nombres de las cosas, en los apellidos de las personas que parecen extraídos de los libros mayas, de sus dioses y sus gobernantes. ¿Cómo no poder situar la Danza del Pochó en este universo natural y cultural del mundo maya?

La investigación recurrió a entrevistas convencionales, a la observación de participantes, a grupos focales que, de su versión original, derivó en lo que aquí llamamos Grupos Focales Hermenéuticos, para aludir con ello a un rasgo especial de la técnica aquí utilizada, que consistió en organizar la discusión, diálogo y generación de conocimiento del grupo focal, ayudándonos con la lectura del único testimonio escrito disponible para conocer el pasado de la danza, el de Manuel Bartlett, de 1926, y de una puesta en escena de pasajes de la danza durante las sesiones focales. A partir de la lectura compartida del texto, los dos grupos focales puestos en marcha: con danzantes y expertos, nos preguntamos distintos aspectos de la danza, sus orígenes, sus características, su naturaleza maya, su significado, sus efectos en los ámbitos individual y

colectivo, entre otros. La lectura común del texto permitió el intercambio, facilitó el diálogo, construyó no sólo conocimientos sobre la danza, sino también un profundo sentido de identidad, de mundo, de sentido de mundo, del nuestro, del de los antiguos mayas y del de los objetos, los animales, las cosas, la naturaleza, todos ellos presentes en todos los aspectos de la danza.

Los mismos Grupos Focales sirvieron también como fuente de información, no sólo colectiva sino también individual, en la medida en que por momentos, los participantes, pareciendo desprendidos del grupo, expresaban argumentos de naturaleza individual. La opinión comunitaria complementaria se recabó mediante entrevistas convencionales directas.

Esta investigación lidia, negocia, intenta dialogar, con el reino de la subjetividad de la que nace. No se reconoce en aquellas interpretaciones que pretenden arribar a un conocimiento 'libre de valores'; piensa que el sujeto participa en su relación con lo que, por no tener un nombre mejor, llamamos el objeto, con toda su subjetividad, la cual se compone de racionalidad, de historia, de psicología, de sociedad, de biología y fisiología, de emociones, valores, juicios y prejuicios, entre otros, y que, en su relación cognitiva con el mundo exterior, el sujeto participa con toda esta carga o componente subjetivo. La danza la observo con todos esos mundos de vida que constituyen mi realidad subjetiva. La observé, viví y gocé sin entenderla en mi niñez y hasta la edad de 13 años. Toda mi relación con la danza durante esos años fue de carácter emotivo, y esta emotividad persiste hasta el momento actual, está conmigo en todas partes, y cuando oigo la música o veo a los danzantes danzar al compás de la caja y el pito, de nuevo mi relación con la danza y el mundo así evocado se vuelve emocional, conmovedora, instintiva, vivencial; envuelve los sentidos, se siente en la piel, se respira en todo el cuerpo. Posteriormente participé en la danza, me vestí y danceé como cojó y experimente diversas emociones y transformaciones de distintos grados y naturalezas.

Esta investigación, por tanto, como menciono en uno de los capítulos, tiene sesgos, está impregnada de emociones, de todos

los componentes que constituyen la subjetividad individual; no pretende ser 'objetiva', más bien es, como todas las cosas del mundo, un híbrido subjetivo-objetivo y pretende, en algún momento, dar cuenta de una experiencia de intercambio comunicativo entre lo humano social y el mundo objetual, lo no humano en algunas de sus posibilidades comunicativas.

Una aspiración que anima este ejercicio analítico es tal vez escuchar a alguien expresar como Polonio, al observar la extraña conducta de Hamlet: "Hay una lógica en su locura".

I

LA DANZA DEL POCHÓ: UNA PRIMERA APROXIMACIÓN

La Danza del Pochó tiene lugar en Tenosique, municipio del estado de Tabasco, fronterizo con el Departamento del Petén, Guatemala, en la zona maya de México. Ahí, en la margen derecha del río Usumacinta, floreció en el Clásico (siglos VI-IX) Pomoná, ciudad que posee un glifo emblema, lo cual da cuenta de su importancia entre las ciudades del mundo maya.

Se desconoce casi todo respecto a este ritual. La información documental histórica se reduce prácticamente a un texto de 1926, y a la opinión y testimonios de los participantes contemporáneos en la danza, conocedores y expertos locales, así como a gente del pueblo;¹ todos ellos refieren que la práctica de esta danza ocurre desde tiempos antiguos.

Resulta extraño que a pesar de la presencia en la zona de diversos exploradores, arqueólogos, antropólogos y otros interesados en la cultura maya desde finales del siglo XVIII, ninguno de ellos dé testimonio de ella; nadie parece haberla visto; no existe ningún registro conocido en el cual se mencione su presencia (Cabrera, 2011; Pérez Suárez, 2004).

Existen, por tanto, diversos interrogantes sobre sus orígenes, su naturaleza maya o prehispánica, y también sobre su antigüedad.

¹ Durante el verano de 2013 y enero-febrero de 2015 se llevó a cabo una serie de entrevistas, *observación participante*, trabajo etnográfico y diversas sesiones de Grupos Focales, mediante los cuales se obtuvo información de distintas personas participantes en la danza, como cojós, pochoveras, jaguares, músicos, gente del pueblo y expertos locales en la danza.

Dónde y desde cuándo se práctica; en qué formas pudo haber evolucionado durante la Colonia, si se aceptara su origen prehispánico; cuál fue ese núcleo original prehispánico sobre el cual se llevó a cabo el proceso que desembocó en sus características actuales.

Manuel Bartlett Bautista realizó la descripción más antigua que conocemos. En 1926 publicó la reseña de una danza de la que él fue testigo presencial, señalando que tenía noticia de que se practicaba en Tenosique desde tiempo atrás. La danza que Bartlett describe tiene diferencias de forma con la que hoy se representa, pero también un cuerpo coreográfico básico que comparte con la actual.

En efecto, a partir de la lectura de la descripción de Bartlett y de la versión de la danza que actualmente se representa parece emerger una historia, una narración sobre cuya base se pueden conjeturar diversas lecturas; la que aquí se propone es sólo una de ellas. La danza transcurre en alrededor de 15 minutos, durante los cuales los personajes centrales (pochoveras, cojós y jaguares) parecen reconstruir, narrar una historia que se despliega en varios episodios, todos ellos articulados en una secuencia que posee una unidad y congruencia narrativa dictada por la música que emana de un tambor (caja) y una flauta (pito), y que funge como el argumento de la puesta en escena. El personaje activo, visible, ordenador del ritual, es el cojío o los cojós. No obstante, hay otro personaje que desencadena el ritual y que es invisible, pero que en los hechos es la verdadera fuerza constitutiva de lo que se representa y despliega en la danza: el Pochó.

Los distintos cambios que ocurren durante la narración musical, mediante los cuales los actores son movilizadas, puestos en escena, motivados a actuar, les permiten desplegar ese objetivo común mencionado, algo que pudiera hipotéticamente ser la destrucción de un personaje, un Dios, un ser no amigable llamado Pochó, quien muere como resultado de las acciones desplegadas por los participantes en la danza. En la narración de Bartlett es claro que el Pochó sucumbe como resultado o propósito final de la danza. Esa interpretación continúa de alguna manera; no obstante,

en la actualidad ha devenido en una idea o propuesta más elaborada, en la cual el Pochó se ha convertido más claramente en un dios perverso, el dios Pochó que maltrata a una tribu, la tribu de los cojós, los Hombres de Madera (Olán, s/f; Ramírez, s/f; Martínez, 1998; Tépaté, s/f).

Entre lo que Bartlett observó en 1926 y lo que hoy se representan pueden notarse cambios tanto coreográficos, de forma y contenido, como interpretativos por parte de los actores, observadores, expertos y otros personajes locales. Algunos de ellos, los más viejos, actuaron u observaron algo de lo que Bartlett describe y fueron también testigos y observadores de la transformación operada en la danza.

En años más recientes se introdujo una escena al final, en el momento de la agonía y muerte del Pochó, durante la cual los danzantes se despojan de los restos de su vestuario, prenden un fuego, lo saltan y bailan alrededor de él, para denotar la agonía y muerte del Pochó, el dios Pochó se sobreentiende. Esto no existe en la narración de Bartlett.

En lo referente a la interpretación de la danza, la mayor parte de los danzantes entrevistados o participantes en sesiones de Grupos Focales da cuenta sobre todo de su experiencia personal en la danza; casi nadie la relaciona con la mitología maya, la cual es desconocida por la mayoría de los participantes. Por ejemplo, no aluden al Popol Vuh; en cambio, muchos de los expertos locales intentan establecer conexiones con los mayas, recurrentemente mencionan o interpretan la danza como una 'lucha entre el bien y el mal', y han difundido la idea de ésta como la representación en la que una tribu, la de los Hombres de Madera, se enfrenta a un dios maligno, al cual finalmente vencen.

Entre los pocos académicos estudiosos de la danza, el antropólogo Tomás Pérez Suárez sostiene que no es de Tenosique sino de Palenque, que no posee la antigüedad que se le atribuye, y que es una danza con raíces prehispánicas pero que, a lo largo del tiempo, ha sido 'reelaborada', en algunos casos de manera deliberada, para prehispanizarla o situarla 'forzadamente' en la cosmo-

gonía maya, cosa que pudo haber ocurrido en el siglo XIX por alguno de los exploradores europeos que visitaron o vivieron en Palenque. Posteriormente la danza habría sido también reelaborada recurrentemente por diversos personajes o en diferentes momentos históricos, persiguiéndose fines políticos, ideológicos o comerciales, en todos los casos, con intención de prehispanizarla. Pérez Suárez argumenta incluso que en las últimas décadas, la danza habría sido objeto de nuevos ajustes por diversos personajes locales, 'expertos', o autoridades municipales, para resituirla en un supuesto universo cultural maya, por motivos que incluyen su comercialización por la industria turística, quien buscaría con ello venderla como una expresión y herencia maya auténtica.

Este investigador del Centro de Estudios Mayas de la UNAM la explica como producto de una conjunción de factores diversos. Por una parte, resultado de antiguos mitos y rituales prehispánicos mesoamericanos, especialmente del mundo maya, los que a su vez están de alguna manera vinculados con los mitos arcaicos universales sobre el origen y destrucción del mundo. Pérez Suárez, igual que otros autores, sostiene que en la América conquistada y colonizada los antiguos mitos prehispánicos habrían sobrevivido de distintas maneras; entre otras, se mencionan la voluntad de los pueblos conquistados por preservar sus creencias y costumbres, efectuando sus rituales, en diversas ocasiones clandestinamente (De la Garza, 2012: 68-78), o 'negociando' con el conquistador, el evangelizador o el burócrata colonial la preservación parcial, reelaborada o adaptada (Pérez Suárez, 1994, 2004) de los antiguos rituales.

La colonización española llegó acompañada también del Carnaval y de una visión del mundo que permitió la convivencia de lo pagano con el sacro universo católico (Pérez Suárez, 1994, 2004), este último implantado sobre el mundo material y espiritual prehispánico. Como lo han sostenido también diversos autores, puede decirse en esta línea argumentativa que sobre las antiguas edificaciones y pirámides se construyeron los templos de la nueva religión, y sobre su universo espiritual se erigió la fe católica en la que lo

indígena sobrevive, se asoma, muestra su rostro, a veces claro, a veces desdibujado, a veces vencido, ostentando siempre la fuerza de su voluntad de persistencia en el mundo.

No obstante, además del tema de su antigüedad, su autenticidad maya y sus orígenes, para los cuales la arqueología, la antropología y la historia podrían brindar elementos de prueba para corroborar o desmentir hipótesis, existe otra manera de pensar la danza, que es la que aquí asumimos, la cual se la plantea en su existencia como un hecho social y natural; como un fenómeno cultural, social, objetual y político; constituido, apropiado, representado y convertido en motivo de identidad por alguien, una comunidad en este caso, factores todos que justifican su análisis.

Una danza como la del Pochó, o cualquier otra expresión o conducta social o cultural, es producto de diversos factores, algunos de naturaleza racional, otros de carácter irracional. Participan factores humanos y no humanos que se constituyen, de hecho, como conductas o fenómenos híbridos. Algunos de los factores constitutivos están ligados a expresiones de poder y dominación.

Que una voluntad racional y deliberada intervenga en el curso o desarrollo de los hechos sociales no es una excepción sino casi una regla. No es inusual, desde esta perspectiva, que alguien, una fuente de poder, de interés o de adoctrinamiento político o religioso, influya sobre el curso de la historia, de una tradición o de un ritual como el que aquí se refiere; historias de conquista y colonización en distintas partes del mundo dan testimonio de la forma en que el o los vencedores escriben o reescriben la historia como parte del mismo proceso de dominación.

La religión, los mitos, los rituales y los sistemas de creencias en general son reelaborados e intervenidos de distintas maneras; no obstante, una vez en manos de la gente, ésta los reconstruye, los reinterpreta, los representa y se los reapropia y transforma de maneras no previstas y no controladas por quienes los pudieron haber alterado. Una vez constituidos o intervenidos, los hechos sociales se 'salen del control' de sus supuestos perpetradores, quedando de nuevo sujetos a la influencia reconstitutiva o recrea-

tiva de múltiples e impredecibles factores y actores. No se debe, pero menos aún no se puede, evitar estos cambios; lo que sí se puede es brindar diversas explicaciones posibles acerca de ellos.

Con este principio, la misma voluntad o interés por 'indigenizar', 'prehispanizar' o folclorizar la Danza del Pochó para fines turísticos y comerciales, como se ha sugerido, no le quita su carácter de hecho social, cultural, natural, constitutivo de significados, de conductas, de valores, de motivaciones y de identidades que justifican su estudio como cualquier otro hecho social. En todo caso lo importante es explicar en qué proceso o circunstancia concreta operan todos esos factores, combinados con otros, para convertirse en un momento dado en un fenómeno con significado social y cultural. Sobre todo cuando se constata que la permanencia en el tiempo de la danza la ha convertido ya en una tradición que se ha estado repitiendo durante más de una centuria.

Lo que aquí se muestra es una interpretación libre, por tanto no se presenta con ninguna intención de ser la 'verdadera', el 'verdadero' significado, la 'verdad' sobre la danza, cosa que a todas luces sería una posición ilusoria. En este caso, como en cualquier hecho de la vida real, una interpretación es sólo una propuesta de lectura de la realidad, para diversos propósitos comunicativos.

Por otra parte, en este caso, como en otros, no hay forma de evitar que algunas de las categorías con las que se realiza la interpretación correspondan al tiempo actual, a una época histórica, también sujeta a cambio. De alguna manera leemos la historia con los ojos de nuestro tiempo (Wilk, 1985), tal es el caso de las nociones del poder, de su ejercicio, de la dominación, de la relación entre hombres y dioses, de las relaciones entre ambos, de la creación del hombre como un acto de autoafirmación de los dioses y del mito, de una mutua sustentación, reafirmación y reproducción de hombres y dioses (Auge, 1988) a las que se recurre en esta propuesta de interpretación.

El presente ejercicio de lectura libre de la danza va acompañado, por un lado, de un intento de situarla en el contexto, la cosmogonía, la situación del hombre en el mundo maya, su relación con

los dioses, con la vida y con la muerte, por ejemplo, la posibilidad de enfrentarse a los dioses, a la muerte; de vencerlos; la trascendencia del hombre; la unidad entre la vida y la muerte. Incluso la posibilidad vencer a los dioses y a la muerte mediante el ingenio, la burla y la irreverencia, como ocurre en el mito de los Héroes Gemelos (Sharer, 2003; Schele y Miller, 1986), lo mismo que en el antiguo mito del Sol como instaurador y restaurador del principio de la vida en el mundo, tomarían en esta danza una fuerza especial.

Tomamos aquí la danza tal y como se representaba a principios de siglo y tal y como se representa en la actualidad. No entramos en polémica ni por su antigüedad ni por el territorio en el cual se originó. Su existencia centenaria, sus características, en mayor o menor medida, parecen dar cuenta de contenidos mayas prehispánicos; se acomodan a prototipos culturales mayas. El argumento, su posible mensaje, sus momentos y la narración que la música y la escenificación parecieran proponer, justifican su lectura a la luz de la mirada del Popol Vuh. En este trabajo, por lo tanto, la danza se contextualiza en el marco del Popol Vuh, el libro sagrado de los mayas quiché de Guatemala.

Reconocemos que la lectura de la danza aquí propuesta se ajusta de manera sorprendente y quizá también extraña o sospechosa, al mito de la creación del mundo y del hombre, así como al de la victoria sobre la muerte y la perpetuidad de la vida, que son cruciales en el Popol Vuh. Por momentos pareciera tomar fuerza la idea de quienes afirman que la Danza del Pochó fue una creación deliberada al amparo de la difusión del Popol Vuh, cuando éste es descubierto por el mundo occidental. No obstante, pensarla de esa manera podría también conducir a una especie de teoría conspiratoria en la que los hechos sociales aparecerían creados y actuados deliberada y unilateralmente por algún superpoder social o extra-social, al margen de la voluntad de sus propios actores.

Encontramos en el Popol Vuh dos posibilidades de situar la Danza del Pochó: *a)* una, en el mito de la creación; *b)* otra, en el mito de los Héroes Gemelos y sus batallas victoriosas en el Xibalbá contra los dioses de la muerte. En este marco el dios Pochó pudie-

ra considerarse, por analogía, como un dios de la muerte, uno más de los habitantes del inframundo.

Por otra parte, como se verá más adelante, la danza es analizada como una doble construcción, social y no social, humana y no humana. De tal manera, en este trabajo la danza emerge como producto de una cultura, de tradiciones socioculturales, de una historia y de diversos contextos ideológicos y políticos. Pero también como producto de un mito, consciente o inconscientemente asumido, de una relación de seres humanos con seres no humanos, la naturaleza, los objetos, el mundo animando e inanimado. Como un proceso de constitución en el cual, por medio de la danza y su despliegue, se ponen de manifiesto aspectos sutiles en la constitución no sólo de la danza sino del mito convertido en rito, de sus personajes, de la individualidad y colectividad que la danza construye, reconstruye, convoca, pone en movimiento; todo ello en un intercambio comunicativo entre reinos de vida y sentido, en el cual lo humano y lo no humano actúan y hacen posibles conductas, hechos y fenómenos como el que aquí nos ocupa.

Los personajes centrales de la danza son: 1) los cojós, el pueblo de los cojós que se enfrentan a un dios que los degrada y humilla; 2) las pochoveras, esclavas o vigilantes del poder del dios Pochó; 3) los jaguares, guardianes del poder del dios Pochó; 4) el pitero (flautista) y 5) el cajero (quien percute la caja o tambor), ejecutores ambos del argumento musical. El capitán de la danza es un personaje externo cuya función es encargarse de su organización y preservación.

El argumento de la danza está dado por la música, la cual con sus tiempos y sus ritmos constituye la narración del mito, de la historia. La música marca ocho momentos durante la representación; no obstante, el octavo momento no ocurre en todas las representaciones callejeras de la danza, sino sólo en la escenificación que tiene lugar el último día, el martes del carnaval, cuando concluye la temporada y se narra la agonía y muerte del dios Pochó.

II

EN EL MUNDO MAYA

LOS MAYAS

El mundo maya, sus orígenes, su sociedad, su cultura, su visión del mundo y su cosmogonía han sido estudiados arduamente por distintos investigadores, particularmente desde el redescubrimiento de Palenque en el mundo occidental, europeo y estadounidense del siglo XIX. De ahí llegaron no sólo los estudiosos más entrenados en los campos de la antropología, la arqueología y otras disciplinas sociales y humanísticas, sino también los más apasionados y, en algunos casos, sus más entusiastas admiradores. No sólo arribaron especialistas sino diversos tipos de viajeros atraídos por los descubrimientos de un mundo milenario escondido en las exóticas tierras tropicales del nuevo mundo. El siglo XIX fue testigo de esta efervescencia que, hasta mediados del XX, llevó a estos personajes a las tierras mayas a estudiar su cultura, sus monumentos, su cerámica, su pintura, sus códices, su arte en general, sus inscripciones, sus textos, sus tradiciones orales, y sobre cuya base propusieron interpretaciones, algunas de ellas verdaderas aportaciones al conocimiento de ésta cultura que, en estos trabajos ya clásicos, es colocada a la altura de las más destacadas de la humanidad.

Muchas de las aportaciones de estos estudiosos aún persisten, siguen siendo reconocidas por los especialistas. Otras se han derrumbado, han sido refutadas, corregidas, en la mayor parte de los casos luego de reconocer sus méritos y de situarlos en su contexto histórico; en otros casos, los menos, negándolos y minimizando

sus aportes al saber. Eric Thompson, con su obra *Grandeza y decadencia de los Mayas*, y Sylvanus Morley, con su libro *Los antiguos mayas*, representan el punto culminante de esa tradición que puso al mundo maya al alcance de un muy amplio público internacional, y ejemplifican algunas de las interpretaciones de ese mundo que hoy se dan por superadas. A todo este proceso se refieren algunos autores cuando afirman, refiriéndose sobre todo a las obras de Thompson y Morley:

Estos libros encontraron una audiencia fascinada con una civilización perdida redescubierta en las antiguas pirámides y esculturas profundamente ocultas en la selva tropical. Sus autores eran las autoridades más reconocidas en los estudios mayas de su época [Schelle-Miller, 1986: 18].

Entre otras, fue puesta en entredicho la interpretación de los mayas como pueblo pacífico, sumamente místico y religioso, ocupado en el desciframiento del cosmos y en la cuenta del tiempo, alejado de los sacrificios humanos y poco ocupado de la vida material, habiendo construido una cultura dividida en un Viejo Imperio en su periodo Clásico, en el que reinaba el amor al conocimiento, la observación del cosmos, la cuenta del tiempo y el desarrollo del espíritu y el arte, y un Nuevo Imperio, instaurado después del colapso del siglo X, principalmente en Yucatán, donde la guerra y los sacrificios humanos ocupan un papel central en la dinámica social.

Quizás una de las mayores virtudes de esta revisión es haber puesto a los mayas en el mundo real, como un pueblo con una cultura grandiosa pero situada dentro de una condición más humana que divina, de tal manera que pudiera aparecer como ocupado de las cosas del espíritu, del arte y del saber como pocos en el mundo, pero también viviendo realidades concretas regidas por el poder, la desigualdad, la búsqueda de la trascendencia, el culto a ese poder, a sus gobernantes y a sus élites.

Diversos autores coinciden con esta apreciación. Alberto Ruz Lhuillier cuestionó la división entre Viejo y Nuevo Imperio Maya

de Morley (Ruz Lhuillier, 1948), sobre la base de sus investigaciones en las que demostró la existencia de vestigios de una cultura maya en Yucatán y en Centroamérica, de la misma antigüedad que las culturas madres prehispánicas, como la Olmeca y la que se desarrolló en Monte Albán. El descubrimiento de Bonampak y sus frescos en 1946, así como las investigaciones de Tatiana Proskouriakoff en Piedras Negras, publicadas a principios de los años sesenta, en las que se analizan inscripciones que registran y celebran diversas escenas y episodios de guerra y de cómputo de datos históricos en los cuales los gobernantes aparecen inmortalizados en monumentos y estelas, aportan los elementos básicos para hacer descender a los mayas del Cielo al Infierno, de una interpretación idílica a una humana real, en las que, entre otras cosas, reina el poder y la autoglorificación. Refiriéndose a los descubrimientos de Proskouriakoff, Schelle y Miller señalan lo siguiente:

En dos ensayos sobre Yaxchilán, mostró que los gobernantes jaguar Escudo y jaguar Pájaro eran líderes militares que se autocelebraban en imágenes y textos como grandes guerreros. Por lo tanto, a inicio de los años sesenta, en sólo cuatro artículos seminales los mayas se habían vuelto regionalmente orientados, dinásticos y belicosos. Su imagen no incluyó más representaciones abstractas de sacerdotes y calendarios sino glorificaciones de reyes individuales [Schelle-Miller, 1986:24-25].

Mostrando con ello la manera como concluía toda una época de historiadores mayas y en la que éstos aparecían como hombres de paz, concentrados en la observación del universo y en las cosas del espíritu, abriéndose paso a una nueva manera de entenderlo a la luz de la historia interpretada en su arte y escritura, en la que se impone una visión más terrenal y realista.

Los mayas del periodo Clásico son desde entonces vistos habitando diversos territorios políticos, independientes pero interconectados, gobernados por personajes con características divinas, en lugares que no sólo eran centros ceremoniales sino verdaderas ciudades habitadas por diversos estratos y grupos sociales y partícipes de guerras (De la Garza, en Soustelle, 2011: 4-5), disputas,

avenencias y desavenencias internas y externas, y tal vez también con brotes de descontento social como el mismo Thompson (1969) conjeturaba. Todo ello no elimina, por supuesto, sus grandes avances en el entendimiento del mundo ni las altas expresiones artísticas de su ser en el mundo.

Mercedes de la Garza narra de esta manera la superación de esa escuela clásica en la investigación mayense:

Se ha superado la visión de los mayas antiguos del periodo Clásico como un pueblo pacífico, de astrónomos, y sacerdotes, con los ojos puestos en el cielo, venerando a los astros, calculando sus movimientos, y registrando fechas como un extraordinario juego del intelecto que carecía de un fin práctico, [...] según esta visión la religión se reducía a la adoración de las fuerzas naturales y eran ajenos a los sacrificios; éstos y las guerras del Postclásico habrían sido introducidos por grupos extranjeros. Thompson dice: llegó la polilla a la columna maya [De la Garza, "Aclaración", en Soustelle, 2011: 4].

Muchos otros trabajos contribuyeron a este cambio de paradigma; baste mencionar la propuesta y los logros de Yuri Knorozov a principios de los años cincuenta, en el desciframiento de la escritura maya, cuyos avances no han cesado hasta la actualidad, y los de Heinrich Berlin con su descubrimiento de los glifos emblemas en distintas ciudades mayas, que eran una especie de escudos de armas de ciudades o personajes importantes (Schelle y Miller, 1986: 24-25; Freidel *et al.*, 2000).

Hoy día una nueva generación de mayistas mexicanos y extranjeros han logrado avances extraordinarios en el campo de la arqueología, la epigrafía, la historia, el arte y el desciframiento, produciendo valiosa información y conocimiento sobre la vida, costumbres, organización social y política, y creencias de los antiguos mayas. Llevemos, de esta manera, a la actualidad una lectura de la civilización maya en la cual ésta se sitúe en toda su condición humana, mostrando no sólo personajes míticos, sino también personajes históricos en los que, a la par que su grandeza y sus grandes logros en diversos campos de la cultura humana, la guerra,

el poder, el culto a los gobernantes, la exaltación de las hazañas no sólo de los dioses sino de los gobernantes, la explotación y dominio de hombres y pueblos, parece emerger con una fuerza real y con mayor capacidad para explicar la 'grandeza y decadencia' de este pueblo y esta cultura (Schelle y Miller, 1986: 24-25).

TIEMPO Y TERRITORIO

La historia de Mesoamérica, con algunas variantes, se divide tradicionalmente en tres periodos:

I. El Preclásico o Formativo (Temprano, 2000-1000 a.C., Medio 1000-400 a.C., Tardío, 400 a.C.-250 d.C.). Alrededor del 500 a.C. emergieron las primeras ciudades mayas: Nakbe y El Mirador. Es este un periodo de adquisiciones básicas: el cultivo de maíz, que hace posible la vida sedentaria y asentamientos humanos estables, una cerámica con diversos grados de elaboración; los primeros esbozos de pirámides y, particularmente, el calendario ritual de 260 días (Ruz Lhuillier, 2011; Martin y Grube, 2008; Soustelle, 2011; De la Garza, 2012; Stuart, 2005; Coe, 2010; Thompson, 2010).

II. El Clásico (292-909 d.C.). La mayor parte de los expertos coinciden en acotar el Clásico maya entre finales del siglo III y principios del X. Este es el periodo de las civilizaciones clásicas mesoamericanas; Teotihuacán, Monte Albán y la cultura maya florecen de manera singular: "Nada sobrepasa lo que se ha convenido en llamar el periodo 'Clásico' de los mayas centrales, que abarca del año 292 al 909 inclusive, que atestiguan las inscripciones. Ahí por espacio de seis siglos, ese pueblo desplegó su ingenio [...] Tikal, Palenque, Piedras Negras, Yaxchilán, Copán [...]" (Soustelle, 2011: 18). Thompson, 2010; Lhuillier, 2011; Martin y Grube, 2008, entre otros, marcan fechas más o menos similares.

Este es el gran periodo de las civilizaciones clásicas mesoamericanas, donde Teotihuacán, Monte Albán y la cultura maya mues-

tran su esplendor. El Clásico regularmente inicia en el año 292, que corresponde al grabado de la Estela 29 de Tikal, y concluye en 909, que coincide con el último registro de cuenta larga en Toniná, Chiapas. Algunos lo dividen en subetapas: el Protoclásico (100-250 d.C.), en el que aparecen las primeras manifestaciones culturales que florecerán más tarde; el Clásico Formativo (250-600 d.C.), durante el cual surgen las grandes adquisiciones mayas como resultado de la observación del cosmos, de la cuenta del tiempo y de la construcción de ciudades, así como un mayor desarrollo en la organización social y política, y aparecen formas de gobierno tipo ciudades-Estado; y el Clásico Tardío (600-800 d.C.), en el que alcanzan su mejor momento ciudades como Palenque y Pomoná. Al finalizar este periodo inicia la decadencia (Ruz Lhuillier, 2011; Simón y Grube, 2008; Soustelle, 2011; De la Garza, 2012; Stuart, 2005; Coe, 2010; Thompson, 2010; Scharer, 2003). Jacques Soustelle enumera las adquisiciones que definen al Clásico maya de la siguiente manera: la escritura jeroglífica, la Cuenta Larga o ‘Series Iniciales’, la cerámica policroma (*tzakol*) de Uaxactún, y lo que llama el complejo ‘estela-altar’ (Soustelle, 2011: 28).

III. Posclásico (909-1697 d.C.). Hacia el siglo X se produce un colapso en estas civilizaciones que se atribuye a factores como la incapacidad de la producción agrícola para sostener el gran crecimiento poblacional, un posible aumento relacionado con el consumo, presión sobre la tierra e insuficiente desarrollo técnico; pero también se atribuye a causas externas, como fue el caso de las invasiones de las tribus nómadas del norte, que destruyeron Teotihuacán y expulsaron al sureste a estos antiguos pobladores (Ruz Lhuillier, 2011: 29).

En el periodo Posclásico, que algunos estudiosos ubican del siglo X hasta la conquista de Yucatán, en 1546, y otros hasta la caída de los itzáes en Tayasal, en 1697 (Martin y Grube 2008), florece un gran número de civilizaciones que nacen de la desintegración de los centros clásicos, o al menos de un periodo de grandes adquisiciones. Pueblos de menor grado de desarrollo resultan influenciados: asimilan algunos de los logros del florecimiento clásico.

Entre otras culturas, destacan en este periodo, como lo señala Ruz Lhuillier, toltecas, mixtecos, cholultecos, huastecos, totonacas, aztecas, y los mayas-toltecas de Yucatán. El militarismo, apoyado en la clase sacerdotal, se fortalece; los sacrificios humanos y la estratificación social aumentan, reforzándose mutuamente (Ruz Lhuillier, 2011: 30).

Existen diversos elementos con los que se pretende explicar lo que se ha considerado como el colapso de la cultura maya: cambios climatológicos, catástrofes telúricas, epidemias y plagas, agotamiento cultural y decadencia social, crisis económicas y desorganización política, invasiones extranjeras y trastornos sociales. Todos estos factores han sido argumentados y contraargumentados, pero aún persiste la incertidumbre sobre las causas de dicho colapso. Ruz Lhuillier menciona, y en esto coincide con Thompson, en que pudo haberse confundido la interrupción de las inscripciones y de las construcciones con el abandono del sitio, puesto que la vida proseguía aun cuando se hubieran detenido las actividades culturales. Lo que se debe de explicar son las causas del ocaso cultural y no la desaparición del pueblo maya, pues esto último no ocurrió (Ruz Lhuillier, 2011: 59).

Ruz Lhuillier sugiere que pudo haber sido una combinación de factores internos y externos, que pudo haberse producido un colapso social y económico provocado por la excesiva presión social y económica sobre la tierra y los productores campesinos que mantenían una carga cada vez más pesada, no sólo demográfica, sino de grupos sociales improductivos, un sistema de dominación que exigía un complejo y costoso ritual, grandes construcciones de centros ceremoniales y un desproporcionado crecimiento de las clases sacerdotales y guerreras (Ruz Lhuillier, 2011: 59). Algunos autores han especulado con factores climatológicos de escala planetaria que afectaron también la región maya, haciendo inviable la actividad productiva y el mantenimiento de un orden sociopolítico que, además, estaba sumamente estratificado y con gran desigualdad. Sequía y hambruna son, en la obra de Richardson, fenómenos que desencadenan procesos que conducen a la muerte

por inanición, sed, enfermedad y conflicto. Sin agua y sin alimentos cualquier sociedad desaparece (G. Richardson, 2008: 134).

Schelle y Miller dan cuenta del final del periodo Clásico maya de la siguiente manera:

Por el año 800 d.C., gente sin las características étnicas —la frente inclinada y el corte de pelo escalonado— de los Mayas clásicos aparecen sobre los monumentos de Aguateca, Seibal, y otros sitios dentro del sistema de la cuenca del Usumacinta y con ellos llegaron bellas cerámicas naranja, tomadas por los Mayistas como signo de gente invasora, llamadas los Putún de la costa del Golfo en Tabasco. Alrededor de este tiempo los sitios clásicos empezaron a derrumbarse —Palenque, Yaxchilán y Copán alrededor del 800 a.C.; Naranjo y Quiriguá por el 820—. La última fecha en Tikal y otros sitios cercanos es 869 d.C. La última fecha de Cuenta Larga fue registrada en un modesto pequeño monumento en Toniná, en la parte central de Chiapas, en 900 d.C. Las glorias del periodo Clásico habían llegado a su fin y la civilización Maya (al menos en su primera manifestación) había colapsado [Schelle y Miller, 1986].

Población y territorio

Visto en el mapa, el territorio maya es un mundo completo, un territorio inmenso y diverso que comprende los estados de Yucatán, Campeche, Quintana Roo y Tabasco, así como diversos países centroamericanos, principalmente Belice, Guatemala, Salvador y Honduras. Al norte se encuentra la península de Yucatán; al sur, el Océano Pacífico; entre uno y otro punto median 900 kilómetros. Y “de noreste a sureste, entre la desembocadura del Usumacinta y el Golfo de Honduras”, el territorio se extiende en 500 kilómetros (Soustelle, 2011: 9). Soustelle divide el territorio maya en tres regiones: la norte, donde se encuentra Yucatán y sus diversas subregiones; la centro, el Petén guatemalteco, donde se supone inició el Clásico maya, y la sur, donde están las Tierras Altas de Guatemala (Soustelle, 2011: 9-10).

En términos territoriales, Ruz Lhuillier menciona una extensión de más de 300 000 km², con una población en la época de florecimiento que se estima entre 1 y 13 millones, según Morley; de 2 a 3 millones de acuerdo a Thompson, y de 4 a 5 millones en toda el área maya, según Ruz Lhuillier (2011: 40).

Aun cuando no hubo un estado maya centralizado, sino diversas ciudades-estados autónomas, existe unidad en el mundo maya, unidad lingüística, unidad artística, religiosa, y un intenso intercambio cultural y comercial:

Hace 1500 años los habitantes de la gran ciudad de Tikal en las tierras bajas del sur, escribían en cholano, antepasado de la lengua que hablan actualmente los mayas residentes en todas las tierras bajas del norte (en lo que hoy es México). Los amanuenses escribían en una lengua común en la pujante ciudad clásica de Caracol, centro de Belice, y en Nah Tunich [...] De tal suerte, el territorio prehispánico habitado por hablantes de esa lengua era más extenso que cualesquiera de los actuales estados centroamericanos modernos que cuentan con población maya. También sabemos que en el siglo VIII la gente culta que vivía en la ciudad occidental de Palenque y sus contrapartes de Copán, al sureste, a mil kilómetros de distancia, hablaban la misma lengua, usaban el mismo sistema de escritura y participaban de idéntica cosmología y de las mismas instituciones políticas. Esas dos ciudades establecieron alianzas matrimoniales entre sus familias reales. La unidad de ideas que ilumina el magnífico arte, la arquitectura y los textos escritos de los mayas precortesianos refleja una visión cultural común que existió en toda esa vasta región. Si bien nunca se manifestó en un gobierno único ni en un Estado político, esa visión unificada del mundo vinculaba una multitud de poblados, ciudades y reinos mayas en un mismo mundo [...] [Freidel *et. al.*, 2000: 38].

No obstante la unidad, los intercambios comerciales y culturales, y los rasgos comunes de su cosmogonía y religión, eso no se tradujo de ninguna manera en uniformidad. Si algo caracteriza a la cultura y el arte maya es la singularidad y personalidad propias de estas expresiones humanas en cada una de las regiones, ciudades y centros ceremoniales:

No cabe duda alguna de que durante seis siglos haya habido una civilización común a todo ese conjunto, concepciones religiosas, políticas, y estéticas análogas, una lengua o una familia de lenguas inteligibles de uno a otro extremo de ese territorio, con una escritura y un sistema aritmético y cronológico conocido y aceptado en lo general. Al mismo tiempo se debe subrayar la originalidad de cada región, e incluso de cada centro. Si algunas ciudades como Tikal, Palenque, Piedras Negras, Copán, Uxmal, dominan el conjunto por sus dimensiones y por la exquisita perfección de sus artes, no existe, por decirlo así, un solo centro de vida maya que no haya brillado con luz propia. Así, fuerte por su unidad, la civilización maya clásica desconoce la uniformidad. Lo que constituye su riqueza es la originalidad de cada uno de sus componentes [Soustelle, 2011: 50-51].

Cosmogonía y religión

Los mayas veían al mundo como una unidad, un principio que atañe a los mundos, humanos y no humanos. El universo concebible por ellos se ordena en tres capas o reinos que coexisten como unidad, retroalimentándose y permitiendo en conjunto la reproducción de la existencia. De éstos, uno es el ámbito del cielo o bóveda celeste, con sus trece capas donde reinan los dioses del supramundo: “El ámbito celeste tenía 13 capas; cada una de ellas estaba presidida por los trece dioses del supramundo, u Oxlahun-tiku [...]” (Sharer, 2003: 500). Otro de los niveles es el de la Tierra, asentado sobre las espaldas de un inmenso reptil, un ‘mundo intermedio’ alimentado y nutrido por los sacrificios de los gobernantes: “el pedregoso ‘mundo intermedio’ de la Tierra, al que la sangre de los reyes hacía florecer y dar sus frutos” (Schelle y Miller, 2011: 73). Y por último el Xibalbá, el inframundo, integrado por nueve capas donde reinaban los dioses de la muerte: “[El] Xibalbá tenía nueve capas, presidida cada una por uno de los Bolontikú, los nueve dioses del inframundo [...] [Sharer, 2003: 500].

La idea unitaria del mundo concebida por los mayas abarca todos los aspectos de la vida y de sus creencias. Las tres capas del

universo no están separadas, constituían una unidad, un *continuum*, niveles estrechamente relacionados y en interacción permanente, de tal manera que lo que ocurría en uno de los reinos era causa, consecuencia o producto de la interacción de unos con otros. Seres que, en la concepción moderna, parecerían monstruosos actuando desde el cielo para provocar la lluvia que llega a la Tierra cuando se desangraban, a lo cual correspondían los sacrificios de sangre llevados a cabo por los gobernantes en la Tierra, para corresponderles por tan inmensa bondad (Schelle, y Freidel, 2011: 73).

La vida y la muerte son también vistas como un proceso cíclico en el que participan unidos estos distintos niveles o reinos en los cuales se encuentra ordenado el universo. El cielo, por ejemplo, proveedor de lluvia, germina la tierra y las plantas al hundir sus raíces en el subsuelo, que no es sino una alegoría del Xibalbá; son alimentadas de materia muerta, nutrientes que dan vida a la nueva planta, y así, en un ciclo interminable y simbiótico entre vida y muerte, se reproduce y mantiene la vida en el mundo.

La muerte y el reino de la muerte, el Xibalbá, es finalmente un lugar de tránsito hacia la vida, como la vida lo es hacia la muerte; un territorio que los muertos deben prepararse para cruzar, burlar y vencer, como los Héroes Gemelos y renacer de nuevo en el cosmos, como el Sol que se hunde en el inframundo para renacer triunfante cada mañana, reinstaurando así el principio de la vida en el mundo.

Todos esos reinos están animados, pensados en conjunto también, como el principio de unidad que rige el universo; tienen vida, comunican cosas a los hombres, transmiten energía, animan a lo humano y a lo no humano; los hace actuar. El diálogo es total entre los distintos reinos y entre quienes los pueblan. Así, animales, objetos, árboles, piedras, hombres vivos y hombres muertos, seres naturales y seres sobrenaturales, interactúan, dialogan, se influyen, estableciéndose particularmente una comunicación constitutiva de vida social, de vida religiosa y de intercambio de significado entre humanos y no humanos:

El mundo de los antiguos mayas [...] estaba regido por un orden cosmológico que trascendía nuestra distinción entre los reinos natural y sobrenatural. Todas las cosas, fuesen animadas o inanimadas, estaban imbuidas de un poder invisible. En algunos casos —especialmente los ‘espíritus’ que habitaban las rocas, los árboles u otros objetos, [...]— el poder invisible era amorfo. En otros casos se encarnaba en una ‘deidad’ percibida en forma animal (zoomorfa) o humana (antropomorfa). Esta fusión de lo observable y lo no observable se expresa inmejorablemente en el concepto maya de *cuxolalob*, el conocimiento de lo que es a la vez racional y sobrenatural [Sharer, 2003: 491].

La misma unidad del mundo se aprecia en su concepción del tiempo y de la vida. El tiempo maya es un tiempo cíclico y supone el eterno retorno (De la Garza, 2012: 59). El mundo se crea-destruye y se vuelve a crear permanentemente. La fuerza vital que anima al universo se expresa en la posibilidad de su renovación. Como los humanos, el tiempo también envejece, y como con los humanos, el tiempo también puede vencer a la muerte, y lo hace destruyéndose cuando se ha degradado, lo que hace posible su renovación: “el mundo actual era el último de una serie, los cuales habían sido destruidos por un diluvio” (Sharer, 2003: 497).

El tiempo, que también tiene vida, es producto de dioses estelares, astros que efectúan movimientos cíclicos, los cuales son también mensajes, formas comunicativas que estos dioses envían a los hombres para ser interpretados por ellos y regir su vida de acuerdo al orden y el mandato cósmicos. Así, estudiando los ciclos de los astros, entre otros los ‘vagabundos del cielo’, esto es, el Sol y la Luna, quienes regían el orden del mundo, los mayas podían anticipar posibles catástrofes y enmendar el camino equivocado: “El destino de los humanos estaba decidido por estos ‘vagabundos’ que eran deidades; a ellos se recurría para entender las causas de los cataclismos y otros males, de tal manera que se pudieran descifrar los augurios del cambio y poder corregir los errores [...] Para los mayas el tiempo estaba animado” (Sharer, 2003: 492).

La observación sistemática del cosmos respondía a las necesidades espirituales, materiales y de gobierno de una sociedad que

atribuye gran poder en el orden del mundo y de la vida humana a las fuerzas divinas cósmicas que, de acuerdo con sus creencias, constituían la energía que gobernaba al mundo (De la Garza, 2012: 59-61). Esta observación cosmológica le permitía también a los mayas predecir el futuro, lo cual era visto como una amenaza en la medida que su desconocimiento generaba incertidumbre, una especie de zozobra social y anímica. Anticipar el futuro es controlarlo.

Nada más lógico en la concepción maya del tiempo que la posibilidad de predecir el futuro. Si el tiempo es cíclico, el futuro es algo que ha ocurrido ya; el pasado, el presente y el futuro, todos, se repiten, vuelven, han ocurrido ya y volverán a ocurrir. El tiempo, de hecho, no es sucesivo; pasado, presente y futuro coexisten; en el tiempo cronológico y en el tiempo social:

De cualquier manera, en esta forma de ver y entender el tiempo, el futuro, que estrictamente hablando ya ocurrió —por eso se puede pronosticar—, se presenta como una continuación perpetua de la cadena de formaciones y catástrofes [...] Igualmente, dentro de esta lógica de pensamiento, es factible pensar en una vivencia simultánea del pasado, presente y futuro, y no necesariamente como una sucesión de los tres momentos en el tiempo [Valverde, 2004: 147].

Finalmente, una idea, una concepción que parece estar presente en la cosmogonía y en la religión de los mayas, es la posibilidad humana de vencer a la muerte, de vencer también a los dioses, a los dioses de la muerte por ejemplo, como lo muestra el triunfo de los Héroes Gemelos sobre los dioses del Xibalbá. Desde el punto de vista metafórico, y dentro del principio unitario que anima al pensamiento maya, podría decirse que la vida continua en la muerte, que la vida deriva de la muerte, o bien que la muerte se nutre de vida y, en cualquiera de las dos acepciones, no son opuestos sino partes complementarias de una unidad que, en su carácter cíclico y recurrente, aseguran la existencia del mundo.

Además de su carácter metafórico, el Popol Vuh muestra directamente esta posibilidad, abre esta posibilidad en el mundo

maya: “El triunfo de los seres humanos ancestrales sobre las fuerzas de la muerte; la descomposición de la enfermedad por medio de la astucia y el engaño” (Freidel *et al.*, 2000: 38-39). Y no sólo como posibilidad sino como principio, como un argumento central en el orden social, cultural y espiritual del mundo maya. Vencer a la muerte no es siquiera una elección, es parte del orden, del destino natural de los humanos al morir, aunque para hacerlo se requiere destreza:

El mito de los Héroes Gemelos fue uno de los axiomas centrales de la vida y el ritual de los antiguos mayas. Demostró cómo seres humanos extraordinarios pudieron entrar a Xibalbá, burlar a los dioses y retornar, constituyendo así una metáfora de la mayor fuerza vital del cosmos, el Sol, que surge de Xibalbá cada mañana. El mito también demostró que sólo es posible el renacimiento mediante el sacrificio (los gemelos renacieron después de ser sacrificados mediante fuego y decapitación) y, así, constituyó una metáfora de la vida después de la muerte. El sacrificio y el renacimiento eran un tema específicamente celebrado por el ritual maya del sacrificio humano, y en los centros mayas el juego de pelota era visto como el umbral entre este mundo y el Xibalbá, el terreno para la confrontación; el juego de pelota ritualizado ahí, representaba la pugna original entre los Héroes Gemelos y los dioses de la muerte [Sharer, 2003: 499].

Los dioses, cuando no son vencidos, son susceptibles de ser engañados, burlados por los humanos (Freidel *et al.*, 2000).

La relación con los dioses, vista de esta manera no resulta fatal; los dioses no sólo pueden ser interpelados, son vulnerables y susceptibles también al engaño, a la inteligencia de los hombres, y pueden ser vencidos si existe una voluntad mayor, la voluntad que impone el principio de la vida. No es sólo en el Popol Vuh, es en todo el mundo maya (Freidel *et al.*, 2000); a pesar de su extensión y diversidad, este principio, esta creencia parece emerger en todas partes:

A decir verdad, una u otra versión de las historias sobre la creación contadas en el Popol Vuh se encuentran en todos los periodos de la

historia maya; en los monumentos de ciudades preclásicas como Izapa y Cerros, en la alfarería y en el arte público del periodo Clásico, en documentos de la época colonial y en la tradición oral moderna [...]

[...] Cuando al morir un alma es convocada a Xibalbá, va ahí con la esperanza de burlar también a los Señores de la Muerte, para proclamarse vencedora, como los Héroes Gemelos, y ser venerada como antepasado [Schelle, 2011: 83] [Schelle y Freidel, 2011: 81].

La representación de Pakal en la lápida del Templo de las Inscripciones, y su mismo deseo de prepararse para la muerte que se muestra en toda la simbología de esta pieza, presenta a este Divino Gobernante habiendo sido instruido para su travesía por el Xibalbá, a fin que resultara victorioso en esa aventura y pudiera renacer en el cosmos como una de las estrellas que lo habitan:

Mientras cayera Pakal iría acompañado por la imagen de la cabeza de un monstruo con la mitad esquelética que llevaría un tazón de sacrificio marcado con el glifo del Sol. Éste es un símbolo poderoso, ya que representa al astro en transición entre la vida y la muerte, suspendido al margen del otro mundo. Al igual que el Sol, el rey se levantaría nuevamente en el Este después de su viaje por el Xibalbá; después de todo él era la manifestación viviente de los Héroes Gemelos que habían establecido el ejemplo de cómo derrotar a los Señores de la Muerte [Schelle y Freidel, 2011: 283].

Una de las formas en las que Pakal es preparado para su viaje al inframundo con la idea de resultar triunfador luego de vencer a los dioses de la muerte la muestra Freidel:

La historia de su renacimiento (Hun-Nal-Ye) como planta de maíz explica cómo fueron derrotadas originalmente las fuerzas de la muerte y el método mediante el cual pueden sobrevivir las almas de los seres humanos a sus propios viajes a Xibalbá, después de la muerte. Los mayas clásicos creían que el alma hacía una travesía descendente por la Vía Láctea a la Serpiente de Huesos Blancos, siguiendo el mismo camino que el tomado por el Dios del Maíz en su infructuosa

confrontación con las fuerzas del Inframundo. Representado en su magnífico sarcófago, en las entrañas del Templo de las Inscripciones de Palenque, Pakal cae vestido con la misma falda reticulada que usa Hun-Nal-Ye en su aspecto de danzante, tal y como aparece en las vasijas de cerámica estilo Holmul. Derrotado por la muerte, el rey puede ser resucitado, como el Dios del Maíz lo fue por sus hijos, los Héroes Gemelos. El hijo del rey cae en trance y recupera a su padre por medio de la danza, tal como el segundo par de gemelos recuperó a su propio progenitor. Los antiguos mayas creían que las almas de todos los seres humanos enfrentaban las mismas pruebas, aunque los hijos de la gente común pueden no haber estado tan bien capacitados como sus contrapartes nobles —por su educación y su acceso al poder sagrado de las danzas rituales— para redimir a sus propios difuntos” [Freidel *et al.*, 2000: 273].

En sus dos formas, una metafórica y la otra de manera explícita, los mayas resultan habilitados por su religión y cosmogonía a interpelar, a cuestionar, a dudar, a corregir, a trascender y también a vencer a la muerte, la enfermedad, el deterioro humano y no humano, a los dioses de la muerte, señores del inframundo, señores gobernantes del Xibalbá.

Pomoná

El estado de Tabasco, al cual pertenecen el municipio de Tenosique y la zona arqueológica maya de Pomoná, fue asiento de dos de las grandes culturas del México prehispánico: la olmeca, considerada la cultura madre, y la maya. La región donde se ubican Tenosique y Pomoná tiene vestigios de estas dos culturas.

Los olmecas habitaron al oeste de Tabasco, en los límites con el estado de Veracruz. No obstante, los estudiosos del tema han encontrado indicios de presencia de la cultura olmeca durante el Preclásico en la región sureste de Tabasco, particularmente en los municipios de Balancán, Emiliano Zapata y Tenosique (Pérez Suárez, 1999, 2008; García Moll, 2003a; Ochoa, 1983; Berlin, 1955,

1989). Tabasco es un hervidero cultural prehispánico. García Moll (2003a) registra más de 800 sitios arqueológicos desde el Preclásico hasta el primer contacto con los españoles.

En el área del llamado bajo Usumacinta, que inicia en el sitio llamado Boca del Cerro, floreció del Preclásico al Clásico (200 a.C. a 900 d.C.) un vasto número de pueblos pertenecientes a la cultura maya; todos ellos mantenían entre sí estrechas relaciones culturales, comerciales y políticas. Pomoná se localiza en la ribera izquierda del bajo Usumacinta, cerca del límite con el alto Usumacinta, delimitado por Boca del Cerro, al suroeste del municipio de Tenosique, estado de Tabasco, en la frontera con Chiapas y con el Departamento del Petén, en Guatemala. Mantuvo relación de supremacía con sus vecinos, Panhalé y Chinikihá, y de subordinación con Palenque y Piedras Negras (García Moll, 2003b).

Existen evidencias arqueológicas en Pomoná desde el Preclásico; no obstante, su periodo de florecimiento tuvo lugar, sin dudas, en el Clásico, de 514 a 790 d.C., último registro cronológico que existe sobre esta ciudad. Durante todo el Clásico (250-900 d.C.), existen muestras de un importante desarrollo cultural en esta ciudad (García Moll, 2005; Martin y Grube, 2002: 152-153). Pomoná fue indudablemente un gran centro cultural, no sólo por tener un glifo emblema¹ de ciudad, existente sólo en las más importantes del mundo maya, sino por encontrarse localizada en una zona estratégica en el río Usumacinta, lugar desde donde podían controlarse

¹ Tomás Pérez Suárez (2003) encuentra una asociación toponímica en el glifo emblema de Pomoná con la entrada del cañón del Usumacinta, donde se ubica Boca del Cerro: "Tanto en los textos locales como en los foráneos aparece otro glifo emblema que ha sido asociado a Pomoná; la lectura propuesta para éste es *pipa'*, que posiblemente hace alusión a las dimensiones del río después de salir del cañón de Boca del Cerro. En el *Diccionario maya Cordomex* la palabra *pip* aparece como topónimo y con el posible significado de 'engrosar' o 'engordar'. Es común que los ríos cambien de nombre después de pasar por un pueblo o por un accidente topográfico notable; sugerimos entonces que posiblemente *pipa'* era el nombre del río Usumacinta en esta parte de la llanura costera de Tabasco, ya que después de salir del cañón de Boca del Cerro su ancho se incrementa notablemente.

las actividades comerciales y militares de los distintos reinos de la ribera del Usumacinta. Este carácter estratégico militar y comercial en el periodo Clásico aquí referido, es posiblemente la razón principal por la que Pomoná constituyó un frecuente escenario de guerra que enfrentó a la clase dominante de este lugar con los gobernantes de los estados más poderosos representados por Palenque, Piedras Negras y Toniná, entre otros, que se disputaban el dominio y control de Boca del Cerro (Pérez Suárez, 2003).

Pomoná posee una historia no sólo inscrita en su arquitectura, su escultura, su cerámica y demás manifestaciones culturales, sino también en su escritura: "Heinrich Berlin asegura que tanto en los tableros adosados como en los de los paramentos verticales del Edificio 1 se expresó la historia genealógica de la ciudad" (García Moll, 2003b).

Berlin (1958) propuso la existencia de glifos emblema para distintas ciudades del mundo maya, los cuales o identificaban a cada ciudad, o a personajes de esos lugares; Pomoná fue una de estas ciudades en las que Berlin encontró este tipo de glifos, y es justamente la existencia de estos glifos lo que permite identificar la presencia de Pomoná en distintos sitios o ciudades mayas, sobre todo en alusión a hechos militares, como consta en paredes, estelas y templos de Palenque, Piedras Negras, La Mar, entre otros, en cuyos registros es posible apreciar la forma en que Pomoná participó en diversas alianzas político-militares y en eventos bélicos, la mayor parte de las veces resultando vencida.

Entre los siglos VI y IX Pomoná fue escenario de intensas luchas militares, particularmente contra Piedras Negras y Palenque, quienes deseaban tomar control de este sitio estratégico. En el año 554 d.C., según una nueva lectura de las estelas, Pomoná saqueó Piedras Negras y le impuso un tributo. Los registros existentes dan cuenta también de los ataques militares recibidos por Pomoná por parte de Palenque en los años 659, 663 y 751 d.C. (Anaya, 2004).

En Palenque quedaron esculpidos los registros de las campañas militares de Palenque contra sus rivales mayas: Calakmul, Piedras Negras y Toniná, en las cuales Pomoná fue protagonista (Martín y

Grube 2002: 152-153; De la Garza, 2012; Schele y Freidel, 2011: 504-505; García Moll, 2005: 148).

Mercedes de la Garza da cuenta de estas rivalidades y expediciones militares que Palenque lleva a cabo contra Pomoná y sus aliados:

Una atmósfera violenta volvió a enrarecer el ambiente político de la región palencana. Al menos en apariencia la dinastía Kan de Calakmul preparaba un nuevo ataque contra Lakamha', utilizando su enclave y ariete favorito, el señorío de Santa Elena. Contaba con el apoyo adicional de las entidades políticas más poderosas del río Usumacinta: Pomoná (Pip<h>a') y Piedras Negras (Yookib'), además de dos poblaciones menores, Yaxkab' y B'atuun (cuya ubicación arqueológica se desconoce) [De la Garza, 2012: 97].

Anticipándose a un posible ataque sorpresivo, los ejércitos de Palenque, al mando del Divino Gobernante Pakal, invadieron y derrotaron Pomoná como parte de sus campañas contra Calakmul:

Sin embargo, en esta ocasión Palenque no esperó a ser agredido: tomó la iniciativa y —quizá con el apoyo del señorío vecino de Chinikihá— emprendió una sorpresiva campaña militar hacia el oriente. El ejército de K'inich Janahb' Pakal penetró en esa zona y libró una batalla decisiva el 7 de agosto de 659. Los escudos y las lanzas de pedernal (to'k' -pakal) de Lakamha', salieron victoriosos y la contienda resultó catastrófica para los aliados de Calakmul, ya que fueron capturados Nu'n U Jol Chaahk, el gobernante principal de Santa Elena-Wak'aab' <h> a', un dignatario de la población de K'inha' (perteneciente al señorío de Piedras Negras-Yookib'); Ahiin Chan Ahk y Sakjaal Itzamnaaj, de Pomoná-Pip <h> a', y los gobernantes de las localidades de Yaxkab' y B'atuun [De la Garza, 2012: 98].

Pomoná, como se mencionó, resultó ser un sitio estratégico comercial y militar, por lo que le produjo un gran triunfo a los señores de Palenque: "La campaña del año 659 no sólo fue una revancha histórica de Palenque. De manera más sustantiva, el éxito militar le permitió ejercer su control político sobre la zona del bajo

Usumacinta. Uno de los beneficios económicos más destacados fue el tributo de jade que impuso a Pomoná” (De la Garza, 2012: 99).

Que la victoria sobre una ciudad como Pomoná haya sido registrada en las inscripciones de Palenque da cuenta de la importancia de esta plaza en el mundo maya de la cuenca del Usumacinta: “Pakal magnificó la victoria con la inauguración de las casas C y A del Palacio. En la fachada este de la Casa C mandó colocar representaciones esculpidas de los señores de Pomoná y de otros dignatarios capturados en la expedición hacia los ríos Usumacinta y San Pedro Mártir” (De la Garza, 2012: 99).

Este dominio de Palenque continuó por varias generaciones, pues los descendientes y sucesores de Pakal continuaron dominando Pomoná según se aprecia en diversas escenas en Palenque de finales del siglo VII en las que se ve que los señores de Pomoná continúan pagando el tributo de jade impuesto por Pakal:

La beligerante presencia de Toniná posiblemente provocó el debilitamiento geopolítico de Palenque en sus fronteras del sur. No obstante, B’aakal² mantenía un férreo control sobre la vecina zona de oriente, que permanecía inalterada desde la victoriosa campaña emprendida por Pakal en el cada vez más lejano año de 659. El texto de una placa de jade del Templo XIII-sub [Templo de la Calavera] apunta en este sentido. Señala que el 17 de febrero de 697 el señor Kuch B’ahlam, gobernante de Pomoná (Pakab’u’l), pagó a Palenque un ikaatz o tributo de jade. Esta contribución del señorío de Pakab’u’l parece haberle sido impuesta precisamente desde 659. Aun cuando mantenía su dominio sobre Pomoná, K’inich Kan B’ahlam parece haber establecido una relación pacífica con esa unidad política [De la Garza, 2012: 181-182].

Aparte de la exitosa incursión de Pomoná sobre Piedras Negras en el siglo VI, mencionada anteriormente, el dominio de esta última sobre la primera se pone otra vez de manifiesto a finales del siglo VIII.

² B’aakal era uno de los nombres de Palenque en el periodo Clásico, según las variantes del glifo emblema de esta ciudad.

En marzo de 792 d.C., según lo registra la estela 12 de Piedras Negras, el llamado Gobernante 7 de esta ciudad efectuó un victorioso ataque militar sobre Pomoná, luego del cual exhibió ahí como trofeo un gran número de cautivos (Martín y Grube, 2002: 152-153).

Las relaciones entre las ciudades del mundo maya eran muy significativas. Existió no sólo un intercambio comercial entre ellas, sino también estrechos vínculos de ideas, estéticos, religiosos, en la escritura, el calendario, y en la minuciosa observación del universo, que permite hablar de un mundo maya autocontenido y unificado, lo cual no significa que no hayan estado en contacto y recibido influencia del mundo no maya. Existen, no obstante, una identidad y una unidad cultural que permiten hablar de un universo claramente identificable, con rasgos y características que constituyen la 'mayacidad'. Pomoná y Tenosique son parte de este mundo, comparten este pasado, y comparten también esta cultura. La Danza del Pochó tiene, sin duda, algo que ver con dicho universo.

Esta región fue visitada y atravesada por distintos viajeros, interesados y especialistas en la cultura maya desde la época de su 'descubrimiento occidental' hasta tiempos más recientes. Entre otros, Teobert Maler, Jacques Soustelle, Heinrich Berlin, Robert Rands, y muchos otros más, dejaron algún testimonio sobre Pomoná o Tenosique en sus aproximaciones a los territorios, vestigios y pueblos mayas sobrevivientes. Como se ha mencionado, por diversos motivos desconocidos por nosotros ninguno de ellos pareció fijarse en la danza, que ya existía cuando recorrieron estos territorios. La Danza del Pochó, como todo fenómeno social, no es de fácil aprensión histórica, semiótica y cultural. No hay rutas cortas o fáciles para su entendimiento. Es necesario problematizarla, someterla a nuevas y variadas lecturas; propuestas de interpretación, conjeturas diversas cuyo único condicionamiento sea la lógica, la solidez y la congruencia analítica en cada intento por abordar su ser, su persistente presencia en esta región del país en la que lo maya parece hablar por sí mismo desde muchos tiempos, espacios y mundos de vida.

III

LA DANZA EN EL MUNDO MAYA

PARA ENTENDER LA DANZA: SUPUESTOS Y BASES PARA UNA LECTURA POSIBLE

La evolución de la danza, los cambios por los que ha pasado, incluyendo los que han ocurrido en los últimos tiempos, permiten proponer una lectura social, no humana, antropológica y política en la que ésta, o un componente significativo de ella, al ser situada tanto en el marco de su construcción social referida anteriormente como en uno hipotético y analítico que tendría que ver con el mundo maya (independientemente de haber sido constituida y reconstituida históricamente por tradiciones occidentales y por los diversos mundos de vida mencionados), pueda ser entendida, proponemos, como la narración de la lucha de un pueblo, de una tribu, mítica o imaginaria, por enfrentarse a un poder, una fuerza, un dios, dios de la muerte que busca la destrucción de esta tribu, ajustándose de diversas maneras a la narración maya de la creación del mundo y del hombre, y también acorde con algunas 'lecturas' propuestas en las últimas décadas por algunos actores locales, en lo que consideramos es su construcción social.

Esto nos remite al Popol Vuh, el libro sagrado de los mayas quiché de los Altos de Guatemala. La cosmogonía ahí contenida, su versión de la creación del mundo y del hombre, los tres intentos para la creación de la humanidad, la 'insatisfacción' recurrente de los dioses ante el producto de su obra creadora, y la posibilidad 'del ser creado', de disentir de sus dioses que la cosmogonía maya

‘autoriza’, son todas partes constitutivas de una manera de entender y vivir el mundo, que abren la posibilidad y habilitan para pensar la Danza del Pochó en esos mundos de vida que dan sentido y significado a los pueblos mayas. Por otra parte, la misma concepción de la vida y su estrecha conexión con la muerte que el Popol Vuh propone, constituye un episodio adicional en la constitución del mundo que posibilita situar a la danza en otro de los episodios de la génesis del mundo maya; esto se hace patente en el mito de los Héroes Gemelos, su lucha contra los dioses del inframundo, sus hazañas, sus sacrificios, sus estratagemas para burlar y vencer a los dioses de la muerte.

En este contexto, la principal línea argumentativa del presente trabajo propone situar a la danza, tal y como la observamos hoy día y como la construyen sus protagonistas, en el mito de la Creación del mundo relatado en el Popol Vuh. Ahí, los dioses mayas llevan a cabo tres intentos de creación del hombre: en el primero crean al Hombre de Lodo, el cual resulta un fracaso; en el segundo crean al hombre del árbol del Tzité; de este acto nacen los Hombres de Madera, seres desprovistos de razón y renuentes a adorar a sus creadores, por lo que son destruidos. El tercer intento concluye con la creación de los Hombres de Maíz, hombres sabios y prudentes que, a pesar de adorar a los dioses, provocan su disgusto por ‘saber demasiado’ y por ostentar cierta arrogancia, algo que en el mundo maya es recriminado y que el Popol Vuh exhibe en el mito de “Siete Guacamayo”, quien pagó con la derrota a manos de los Héroes Gemelos, su pretensión de considerarse el primer sol. Los dioses una vez más se muestran decepcionados con el resultado de su obra creadora y de los resultantes Hombres de Maíz, por ello, mediante un acto correctivo, les quitan sabiduría, capacidad de ‘ver’; los degradan, asumiéndose en esta interpretación que dicha corrección significa o equivale a regresarlos a su condición de hombres, los Hombres de Madera del segundo intento creador. Estos hombres degradados, producto del tercer intento fallido, serían por analogía la tribu, el pueblo de los cojós, personajes centrales de la Danza del dios Pochó.

Desde este mismo punto de vista de la Creación, la danza puede situarse en dos contextos, motivada o animada por dos circunstancias, como expresión y reacción a dos momentos del acto creador. En el primero la trama de la danza consistiría en una representación de la posible reacción de los Hombres de Madera, Los cojós, al maltrato recibido por los dioses al no brindarles adoración y pleitesía. Los Hombres de Madera fueron destruidos con saña y violencia, por lo que la danza expresa su deseo de venganza, contra sus creadores y victimarios.

El segundo contexto interpretativo de la danza en el marco de la Creación deriva de una lectura del Popol Vuh en la que se propone que los Hombres de Maíz, producto del tercer acto creador, al ser degradados a Hombres de Madera buscarían tomar venganza y destruir a los dioses por la afrenta recibida. Los Hombres de Maíz, luego de conocer la gloria de haber sido creados como seres divinos, mostrarían su disgusto al acto correctivo de los dioses que los habrían reducidos a hombres, los Hombres de Madera. De ahí que la danza pudiera leerse como la narración de las hazañas de los degradados Hombres de Maíz, para vencer el maleficio que los redujo a Hombres de Madera, y conquistar su condición de hombres-dioses, tras derrotar al dios Pochó de la muerte.

En segundo lugar, como otra línea interpretativa que, de hecho, pudiera ser complementaria de la primera, se alude al otro pasaje mencionado en el Popol Vuh. En éste la danza podría entenderse como una representación o encarnación del mito de los Héroes Gemelos y sus hazañas para engañar y destruir a los dioses de la muerte, reinstaurando así el principio de la vida en el mundo. La danza sería así la representación del enfrentamiento de los Héroes Gemelos contra los dioses de la muerte, habitantes del Xibalbá.

El Pochó sería uno más de los dioses de la muerte, y mediante la danza, en un símil con el juego de pelota, los cojós, representando a los Héroes Gemelos, terminarían venciendo al dios Pochó de la muerte, con lo cual la vida se reinstauraría en el mundo, así como el Sol que amanece cada día indicando que, una vez más, la vida ha vencido a la muerte, alimentándose de muerte, surgiendo de la

muerte, reconstituyéndose en vida al absorber e integrar en su ser a la muerte. En este caso, la lucha no sería entre 'el bien' y 'el mal', sino de la vida venciendo a la muerte.

La encarnación y representación del mito de los Héroes Gemelos parece haber sido práctica constante entre las élites de los antiguos mayas. Linda Schele y Mary E. Miller (1986: 268-269) señalan que la imagen de Pakal en la lápida del Templo de las Inscripciones es una alegoría al mito de los Héroes Gemelos, que serían personificados por Pakal en el proceso de su muerte y vuelta a la vida. El Divino Gobernante de Palenque habría sido preparado en vida para, al morir, enfrentarse y vencer a los dioses de la muerte. Michael Coe (1989, 2010) encuentra a los Héroes Gemelos en la cerámica de distintos territorios mayas, con lo cual muestra que era un mito muy difundido en la antigüedad maya.

La trama sugerida de la Danza del Pochó, a partir de su contextualización en el marco del Popol Vuh, sería la siguiente:

Una tribu, la tribu de los cojós, de los Hombres de Madera, se siente ofendida y enojada con sus dioses por haberlos maltratado y borrado de la faz de la Tierra, en castigo por negarse a reconocerlos y adorarlos, o en su caso, por retirarles su condición humana plena y reducirlos, de Hombres de Maíz, a una condición semi-humana, de Efigies de Madera, con poder, entendimiento y sabiduría limitados, los Hombres de Maíz, ya degradados, lucharían contra los dioses para reconstituirse, conquistar la condición de hombres plenos, hombres dioses, seres divinos. En ambos casos, con la condición de simples hombres, la lucha sería por volver a ser hombres-dioses, los Hombres de Maíz, y trascender así la limitada condición de hombres, Hombres de Madera.

En la danza, con la primera acepción, el Pochó sería un dios creador arrepentido de su obra, un dios vengativo y perverso que no busca el bien sino el mal de sus criaturas. En la segunda acepción sería, por analogía, un dios de la muerte, habitante del Xibalbá, que tiene que ser destruido para que la vida persista en el mundo. En eso consistiría la hazaña de los cojós, de Los Hombres de Madera, vencedores del poder y de la muerte, y esas serían las histo-

rias narradas por la danza y su principal argumento, o al menos el argumento con el que se trabaja en esta propuesta de lectura y análisis.

La danza narra pues las hazañas de la tribu de los cojós, personajes principales de la danza, quienes viven dominados por el dios Pochó de la muerte, el cual se vale de sus esclavas, las pochoveras, segundo personaje, para ejercer su dominio sobre la tribu. Los jaguares, tercer personaje de la danza, constituyen una especie de perros de caza y vigilantes del dios y su poder; la fuerza bruta a la que recurre el dios para mantener su dominio.

Los cojós, traman un plan, una estrategia para deshacerse del dios: seducen a las pochoveras y poco a poco las convierten en sus aliadas. Pero las pochoveras no serían sólo pasivamente seducidas, serían también seres activos integrantes de un proceso de liberación, reconstitución, reconstrucción y construcción de su identidad que las llevaría a reencontrar su sentido de vida en una reinserción en la tribu. Los jaguares entran en escena para restaurar el poder del dios cuando la naciente alianza de pochoveras y cojós es percibida por el dios, los dioses, como un peligro, una amenaza para su poder. Su misión es reafirmar el poder del dios y someter a los cojós. Primero, cuando entran en actitud aparentemente amigable, los cojós que perciben su intromisión, tratan de cazarlos o encantarlos. Después los jaguares someten y derrotan a los cojós, y reinstauran el dominio pleno del dios. En otro momento los cojós, que parecerían derrotados, resisten el dominio de los jaguares, y finalmente, auxiliados por las pochoveras, se recuperan, se enfrentan nuevamente y esta vez derrotan a los jaguares. Poco después los vuelven a la vida y se consuma la alianza final entre cojós, pochoveras y jaguares mediante la cual el dios es vencido.

La muerte del dios es representada el último día de la danza, el martes del carnaval. Ahí, después de 'recoger sus pasos', todos se reúnen para asistir a la muerte del dios, quien muere consumido por el fuego que los danzantes prenden con los restos de su vestuario. Con la muerte del dios Pochó acaba el maleficio y la tribu recupera su condición humana plena; los Héroes Gemelos

habían burlado y vencido a los dioses de la muerte y restituido el principio de la vida en el mundo.

La Danza del Pochó, como se asume en este trabajo, igual que cualquier fenómeno social puede leerse de distintas maneras. La aquí propuesta se basa en algunos supuestos. 1) El primero consiste en asumir que la danza narra una historia y que esta historia tiene que ver con un pueblo, una tribu; 2) Que este pueblo pudiera llamarse el pueblo o la tribu de los cojós, los Hombres de Madera; 3) El tercer supuesto consiste en que la danza tiene un argumento central, el cual consiste en la búsqueda de la derrota y muerte de un personaje identificado como El Pochó, un dios maligno que maltrata y humilla a la tribu de los cojós, quienes finalmente lo vencen; 4) El cuarto supuesto es que en la danza la tribu no sólo logra su liberación, sino también su reconstitución como hombres plenos, condición que habían perdido por un maleficio caído sobre la tribu por obra del Pochó, en un símil con la degradación que sufren los Hombres de Maíz en el Popol Vuh; 5) El quinto supuesto es que el Pochó puede considerarse un dios de la muerte, análogo a los dioses del Xibalbá, y que el triunfo de la tribu sobre el Pochó equivale a una hazaña similar a la de los Héroes Gemelos para vencer a la muerte y restituir la vida en el mundo, y 6) El último es que el Popol Vuh puede constituir el mito que se despliega en la danza, al menos en dos de sus pasajes más significativos.

IV CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA DANZA

SU CONSTRUCCIÓN

La construcción social de la realidad, en particular de la realidad social, remite a una gran diversidad de significados. Aquí recurrimos a esta noción para dar cuenta de aquellos fenómenos sociales de los cuales se afirma que deben su existencia a la manera en que la gente los crea, los valora, los vive, los hace conducta humana. Al hacerse conductas, éstas se institucionalizan, y una vez convertidas en instituciones, actúan sobre los propios individuos o colectivos que los han creado. Estos individuos no sólo están habilitados para cambiar sus historias y sus contenidos, sino que de hecho lo hacen constantemente, sobre la base de la historia que ellos mismos han creado. Una conducta socialmente construida es por tanto histórica, no puede ser universal; responde a sus propias circunstancias y es irrepetible. El lenguaje y la comunicación, desde una mirada construccionista, son elementos activos, constitutivos de esos fenómenos.

La construcción social de los hechos sociales, no obstante, no agota las posibilidades explicativas de lo social. El construccionismo alude también a una construcción no sólo social sino también no social. El argumento principal de este libro sostiene que los hechos sociales no son autoexplicables; es decir, no son únicamente explicables desde el ámbito de lo social, tal y como lo plantearon los fundadores de la sociología, particularmente Durkheim, sino tampoco únicamente desde el ámbito humano. Una serie de agen-

cias que incluyen lo no humano, lo animado y lo inanimado participan en la constitución de lo social.

No obstante, sostener que lo social y su construcción no basta para explicar los fenómenos humanos no quiere decir que lo social no importa y que sea irrelevante, quiere decir simplemente que detrás de lo social, o alrededor de lo social, se encuentran otros, distintos, órdenes de fenómenos y mundos con los cuales lo social está asociado y con los cuales mantiene profundos vínculos e interacciones que deben ser 'rastreados' si se quiere tener una explicación más completa de los hechos sociales.

Existen ámbitos, territorios, mundos en los que lo social opera, dice cosas, muestra agencias que actúan e interactúan provocando efectos, modificando hechos, generando mundos imprevistos, inéditos, y también mostrando los propios límites de lo social y la presencia y necesidad de contactos con otros mundos de vida, con otros seres con quienes mantienen, entre otras cosas, relaciones de coexistencia, de cogeneración, y que, al analizarlos, nos permiten una visión más comprensiva de este mundo y de los otros que conforman nuestra coexistencia.

¿Por qué abrir un capítulo sobre la co-construcción social de la danza en un marco analítico que sostiene la construcción humana y no humana del mundo? Porque desde el punto de vista analítico, diversos actores pueden ser identificados operando en el nivel de lo social que se construye socialmente (no obstante sus asociaciones con lo no social); los actores se expresan como seres de vida social, viviendo en ese mundo de lo social, un mundo que, aun con sus interconexiones o resultado de esas interacciones con lo no social, se constituye como un territorio de acciones y reacciones en esas fronteras ontológicas tradicionalmente consideradas como delimitadoras del llamado reino de lo social: un mundo de normas, instituciones y conductas específicas.

En este capítulo narramos algunos aspectos de la danza, una especie de fenomenología social de la danza, de su construcción en la dimensión social. De lo aquí descrito se puede transitar a sus asociaciones no sociales, no humanas, pero muchas cosas, todo un

‘drama’, ocurren en este territorio. Podemos acotar lo social en un universo en el que ocurren cosas, en el que también se presentan múltiples agencias. Lo social no es en sí mismo un solo reino, un solo universo, sino múltiples y diversos mundos. Aun acotado, contenido en el campo de lo social y de su carácter constructor o co-constructor de realidad social, estamos ante una gran diversidad de culturas, instituciones, conductas. El análisis contenido en este capítulo se mueve en este terreno de la construcción social que considera lo propio de lo social en su diversidad y carácter pluriuniversal.

Referirse, entonces, a la danza como una construcción puede remitir a diversos aspectos de su constitución. Uno es la forma en que distintos personajes, individuos, actores, grupos, viviendo en condiciones históricas, sociales y culturales determinadas, la conciben, la viven, la piensan, la interpretan, la construyen y, si es el caso, la representan. De esta manera se constituye una manera socialmente aceptada y, por decirlo así, institucionalizada; aceptada como válida o/y rebatida/debatida como válida, lo cual a su vez se convierte en el referente institucionalizado, ontológico, que en su momento se revierte sobre sus creadores como el ‘deber ser’, es decir el ‘ser’ de la danza en este caso, en un momento histórico determinado.

Esto sería lo que emergería como su construcción social, una construcción que se puede analizar en algún momento en el tiempo o como parte de un proceso histórico. En el caso de la Danza del Pochó, podríamos referirnos a una construcción de naturaleza social que se constituye en el tiempo y en el espacio; en el pasado y en el presente, en forma de diálogo constitutivo con y en la sociedad y la historia, que ocurre en un presente y en un territorio. Esa construcción tiene lugar en un marco cultural, el cual a su vez es un híbrido, una conjunción de distintos universos y sentidos de vida. Es el mundo maya, es el pasado colonial, es el tiempo actual en el que coinciden sociedad, cultura y poder, y responde por tanto a distintas apuestas sociopolíticas del pasado y del presente; sobre este universo plural, o pluriverso, se montan los actores de

un presente determinado, por ejemplo el presente de hoy, los actores que lo constituyen y las circunstancias en las que estos actores se conforman y despliegan su ser en el mundo. Los actores de hoy, pues, constituyen un hecho social; es la danza convocando al pasado, trayendo el pasado al tiempo actual, y en esta conjunción de tiempos en la que los actores se constituyen, constituyen también los distintos componentes de su mundo social. Es esto lo que queremos decir con su construcción social.

En el tiempo presente, que se analiza en este trabajo, la danza resulta de la interacción e intercambio de valores y significados de quienes la construyen hoy día en diálogo con su pasado, por ello hemos convocado a algunos de sus actores, a los más visibles, a quienes la producen, la hacen, la viven, la interpretan, le dan sentido. La danza es vista así como una construcción social.

Pero quizás el aspecto más característico de la construcción social de la danza hoy es que ésta es actuada, vivida, sentida, puesta en escena, observada y pensada por una comunidad como una parte significativa de su ser, como algo que dice algo, transmite algo, evoca cosas, particularmente sentimientos y emociones. En el plano de la conciencia, es la construcción de esta identidad comunitaria lo que aflora a primera vista como motivación y significado principal.

No obstante, a pesar de su fuerza y presencia; a pesar del sentido de vida y de comunidad que genera, no parece existir el plano comunitario, entre los danzantes y el público en general, una idea o explicación de su posible significado, más allá de su asociación con el carnaval, sus orígenes, sus posibles conexiones con el mundo prehispánico; al menos esta es la primera impresión que nos deja el acercamiento inicial con sus constructores. No obstante, lo maya está ahí, y desde luego no sólo lo maya; más bien podríamos decir, la historia está ahí con todos sus elementos constitutivos, asociativos, independientemente de que estén en la conciencia de sus protagonistas.

Los danzantes danzan, experimentan emociones de naturaleza individual y de naturaleza colectiva; en ambas el pasado y el presente dialogan, interactúan. Pasado y presente los mueve, los hace

ser, los hace actuar aún cuando en el plano de la conciencia lo que los motiva parezca ser la fiesta, la diversión; una danza que sienten suya, que les permita el goce individual y les brinda la posibilidad de ser comunidad.

Por su parte, el público los observa, se conmueve, se identifica, le da 'sentido' a la danza, participa con los danzantes de un intercambio emotivo que los hace ser, existir, constituirse también ellos en comunidad, tradición, conjunción de identidad; pero al mismo tiempo hace ser y le da sentido a la danza y a los danzantes, los construye. Decir que el público se identifica y hace también la danza no significa que exista unanimidad, que a todos les provoque las mismas emociones, mucho menos que estas emociones sean siempre positivas, es decir de aceptación. Hay a quienes les disgusta, les produce rechazo, quienes la evitan, o dicen evitarla, y también quienes no desearían verse involucrados en ella, ni que sus familiares cercanos la practicaran. De alguna manera estos sentimientos opuestos, diversos, 'disidentes' a veces, son parte de la historia real, la que nunca ocurre por consenso sino que se origina y despliega precisamente por y con lo diverso y plural. Lo que si puede decirse es que todos tienen una opinión al respecto, saben de ella, no les es indiferente. Todo esto está implícito en su construcción social.

Ninguna de las partes, particularmente danzantes y público en general, parece entender qué significa exactamente la danza, en el sentido más 'racional', explicativo; su argumento, si es que hay algún argumento; el 'hacer' de los actores durante la representación, los fines que persiguen, aquello que los motiva a danzar. Tal vez sería mejor decir que ninguna de las partes piensa que la danza signifique algo, en el sentido que lo plantearía una explicación 'racionalista' de los hechos. La danza por supuesto significa algo para todos ellos, mucho, despliega un sin fin de significados, positivos y negativos, tanto en lo individual como en lo colectivo. Y significa algo aun cuando la consideren y la vivan en muchos de sus aspectos como un carnaval.¹ Significar algo quiere decir algo

¹ No es irrelevante que la vivan como un carnaval. Desde el momento en

más de lo que se alude o dice de ella en el lenguaje abierto y coloquial; algo que da pistas para tomar la asociación que los actores hacen de manera inmediata con el carnaval para rastrear otras asociaciones con lo no moderno, con lo prehispánico, con los otros mundos involucrados. Marisol de la Cadena (2009) describe ese proceso mediante el cual lo indígena, y también lo no humano, irrumpe en lo social y en lo político disfrazado de concepto huma-

que la piensan y la viven como un carnaval, es un carnaval. No se trata de negar la validez de los sentimientos y de las interpretaciones de los actores, los protagonistas, danzantes y comunidad. Dos cosas destacan en este sentido y que son importantes en este ámbito de la construcción social: primero, que si la comunidad piensa y vive la danza como un carnaval es porque hay una construcción social de la danza que la construye como carnaval. No obstante, en la práctica misma de la danza se puede observar esta ambivalencia y el carácter problemático de considerarla sólo un carnaval. El último día que se representa la danza, el martes del carnaval, previo al miércoles de ceniza, los danzantes salen a la calle como de costumbre; durante el transcurso del día se van despojando de sus vestuarios, y por la tarde salen a recoger sus pasos, para después proceder a la ceremonia de la muerte del dios Pochó, la cual se representa quemando los restos del vestuario. Por la noche empieza el carnaval propiamente dicho. Muchos de los danzantes tratan de concluir la ceremonia de la muerte del Pochó lo antes posible, a fin de poder participar en el inicio de la otra festividad, que es la del carnaval, en la que se visten con trajes apropiados a un carnaval típico y que nada tiene que ver con el vestuario del Pochó. Por lo tanto, la gente del pueblo establece con claridad la diferencia entre la danza y el carnaval. Segundo, podríamos también hacer una analogía con la interpretación que Isabel de la Cadena hace respecto al culto a la Pachamama y la defensa de la naturaleza que hacen los indios en Perú. Como ya se ha mencionado, los indios llevan a cabo una lucha reivindicativa en el plano de lo político, en la cual sus valores, sus dioses y su relación con la naturaleza, con la madre Tierra, tiene que ser traducida, disfrazada, refraseada y adaptada a los códigos de la contienda política moderna. De tal manera que la lucha de los indígenas por la diosa Tierra es 'folclorizada', 'tradicionalizada', aculturada, mediante un lenguaje que no da cuenta del verdadero sentido de lo que los indios defienden y reivindican. En el caso del Pochó, lo importante es ver lo que hay detrás del carnaval, aquello que se oculta y disfraza con el vestuario del carnaval; cuáles son esos mundos que no se expresan, o que sólo se expresan parcialmente o de manera borrosa, cuando la danza se vive como un carnaval. Aquí sostenemos que lo maya está detrás, que es el mundo prehispánico lo que se oculta, el mundo prehispánico subordinado, sometido, conquistado, reelaborado por el conquistador, y lo no humano, que también tiene un presente y un pasado.

nos y modernos, traducidos al lenguaje de la política dominante, pero expresando cosas, hechos y relaciones que no son modernas.

Los danzantes danzan, ejecutan movimientos, llevan a cabo representaciones diferenciables, guiados por una música que marca tiempos, episodios, momentos distintos, que tiene un principio, un desarrollo y un final, y los danzantes lo saben bien, o lo intuyen bien. Consciente o inconscientemente se esmeran, despliegan habilidades especiales, dejan sentir una penetración, una identificación, una creación y recreación especial de sus personajes, en la que se deja sentir que saben qué hacer, y eso que saben que van a hacer, a veces lo logran más que con virtuosismo, con algo que por no tener mejor palabra llamamos realismo. Es decir, que sin estar explícito, los danzantes parecen seguir un plan, un modelo, una ruta representativa.

Todos, muchos, saben perfectamente qué es una buena y que es una mala representación de la danza. Los personajes diferencian una buena de una mala caracterización, y ambos, público y personajes, parecen coincidir. Los danzantes y el público, en mayor o menor medida, reconocen a un buen músico, a un buen 'cajero', a un buen 'pitero'. Existe una especie de vigilancia comunitaria sobre la danza que la preserva y protege contra cambios demasiado bruscos, y que está remitida a algo; repito, una especie de modelo con el cual se compara o al cual se remite la puesta en escena para determinar o distinguir entre una buena y una mala representación. Todo esto resulta extraño cuando hemos dicho que nadie sabe o no parece tener mayores conocimientos sobre la danza, si expresa algo, alguna historia, alguna motivación.

Saber qué hacer no quiere decir poder brindar una explicación, cualquiera, racional o no racional de la danza. Un danzante ejecuta una secuencia de episodios, pasos, acciones que concluyen en un resultado; intuye esa suerte de argumento secreto presente en la música, que le hace actuar. Pero hay una finalidad que parece escapársele a su individualidad, un sentido, un propósito, una motivación que sin embargo está ahí, que se expresa en la música, pero que la trasciende y que opera en todo momento, que guía los pasos hacia un resultado.

Para responder a esta interrogante, a esta paradoja, proponemos dos posibilidades:

a) Esta buena o mala representación de la danza pudiera decirse que tiene que ver con un gusto colectivo simplemente alrededor de un 'bailable', de una música que motiva a hacer cosas, que se hubiera podido haber creado, desarrollado o generado después de años de observación y representación, años de coincidencia, años de compartir y de ir construyendo juntos un gusto, una idea de lo que es agradable o no agradable en torno a la danza. Es decir, estaríamos hablando en este caso de una construcción social del gusto, de una estética, de una sensibilidad; lo que también sería construir comunidad, expresar valores y sentimientos más o menos comunes, aun ignorando cualquier significado más profundo, o más racional, de la danza. Por ello, tanto actores como público tendría claro un referente de lo que es una buena y una mala representación; o bien, este gusto colectivo desarrollado en el tiempo sería el punto de comparación autorreferencial, lo que les permite calificar como buena, auténtica, virtuosa, la representación, no su inserción en el mundo maya, o en cualquier otra tradición o significado.

b) Podría decirse también, desde otro plano o con otra argumentación, que los danzantes y el público pudieran ser movidos por algo más, motivados a actuar o a sentir por algo más. ¿Qué sería ese algo más? Una historia, un mito, una narrativa que conducida por la música y encarnada en una puesta en escena, recuperare, traiga al tiempo presente, aun cuando no de manera explícita, 'racional' o consciente, antiguas historias, cosmogonías, formas y prácticas de vida; una forma de entender y de sentir el mundo originado en tiempos pasados, pero presentes en el tiempo actual,² creados y recreados en distintos momentos históricos, vueltos

² Ferdinand Braudel y otros autores elaboraron la idea de las 'estructuras de larga duración' para proponer un análisis histórico en el que se estudia la permanencia y reemergencia de antiguas estructuras en la vida de los pueblos que trascienden la coyuntura y los episodios históricos particulares. (Braudel, 1980).

a crear, a apropiar, intervenidos de distintas maneras por diferentes sujetos o colectividades con fines y propósitos diversos; en ocasiones deliberadamente intervenidos con finalidades ideológicas, políticas, económicas, y vueltas a reconstituir y a ser vividas por los hombres de diferentes momentos históricos y distintos presentes, como es el caso del actual.

Eso que, en un presente cualquiera, es un saber, una tradición, un ejercicio de convivencia colectiva alrededor de un mito, expresado en un rito como el del Pochó que aquí se comenta, está ahí, unido al pasado humano y objetual; es una historia repetida que tiene conexión con distintos tiempos, con distintos pasados y distintos presentes, tiene vida, mueve a actuar, guía con cierta precisión a los actores, a los participantes en la puesta en escena, y también al público que resulta cómplice y cogenerador de la narrativa y del mito, de la historia que está siendo narrada, retrotraída en la representación, aun cuando en el plano de la conciencia pareciera no tenerse registro de ello.

Para casi todos la danza es un carnaval, pero sobre todo es un evento que procura entretenimiento y diversión, aceptación y rechazo; no significa nada más. Es a la vez algo que distingue y enorgullece a la gente del municipio, su aportación al mundo. Los 'conocedores' locales tratan de encontrar en la danza un sentido u origen prehispánico, por ello han difundido la idea de que tiene una raíz maya y que constituye una representación de la lucha entre el 'bien' y el 'mal'. Esta interpretación, que no existía hasta los años setenta, es cada vez más compartida por otros sectores de la población lega. Contrastantemente, el más profesional y académico de los conocedores, Pérez Suárez, menciona que la danza es un carnaval, pero brinda una explicación más socioantropológica: Pérez Suárez piensa que es un carnaval y significa lo que el carnaval significa, una diversión, una mascarada que permite momentáneamente 'liberarse socialmente', romper las reglas sociales y sentirse igual a todos, una especie de eliminación momentánea e ilusoria de las diferencias, de las desigualdades sociales.

En el momento actual, puede percibirse a simple vista una cierta unidad perceptual y en las diversas opiniones de quienes fueron interrogados sobre el significado de la danza, sobre la forma en que es pensada, sentida, vivida y comunicada por distintas personas, ya sea que se les interroge desde su posición como danzantes, como expertos o como espectadores. En algunos momentos se aprecian sólo diferencias de matices, de énfasis o de la forma más o menos clara o profunda con la que se exponen los argumentos. No obstante, hay momentos en los que, al releer los argumentos, las expresiones y ciertas derivaciones sutiles, se pueden sentir diferencias significativas entre unos y otros participantes en este ejercicio de búsqueda de significado, de contenidos que animó originalmente esta investigación. A esto queremos acercarnos al presentar los siguientes testimonios.

LA DANZA VISTA POR LOS DANZANTES

Los danzantes, salvo excepcionalmente, no parecen tener una idea clara sobre la posible existencia de un significado, de un propósito en la danza como tal, sobre todo en el sentido 'racional' que mencionamos anteriormente; un sentido más allá del relacionado con sus vivencias, con sus experiencias individuales en tanto danzantes; exhiben sus sensaciones y vivencias, aquello que les despierta y que toca su individualidad durante su participación en el desarrollo y puesta en escena de la danza, pero nada sobre la danza en sí misma.

Claro que tienen una explicación, una forma no sólo de vivirla, sino también de pensarla. El punto aquí es que ese entendimiento no es el que de manera fácil y directa se espera a veces obtener mediante un interrogatorio convencional. Pero este significado tampoco tiene que ver con lo que el investigador quisiera encontrar de manera rápida, 'racional', apegada a estereotipos. El carnaval siempre está presente, es la primer respuesta; emerge a flor de piel, y cada vez surge más frecuentemente la idea de que es 'una lucha

entre el bien y el mal'. Pero viéndola, viviéndola y actuándola como un carnaval, da pistas para encontrar lo social, y a través de otras asociaciones, para llegar a lo no humano, como se verá más adelante. Lo importante de esto es observar de qué manera en el ser, hacer y decir de los danzantes emerge su propio sentido, su sentido de vida, su relación con las cosas, entre otras la danza y su rescate de lo que para ellos, no para el investigador, es significativo. En este sentido de vida que emerge del interrogatorio está la conexión con lo maya, con la historia, con lo social, con el poder, y también con lo no social; pero muchas veces lo está a través de mediaciones, como esbozo, como simple insinuación.

La pregunta lanzada a los entrevistados, tanto individual como grupalmente parece simple: ¿Cuál es el significado de la danza? No obstante no lo es en la medida que sólo la palabra 'significado' de inmediato convoca y hace entrar en escena el inmenso espacio de la subjetividad, evocando no uno sino múltiples y diversas formas y contenidos de lo 'significado'. No es que los entrevistados no entiendan o no sepan responder esta pregunta, la entienden perfectamente y saben responderla de manera adecuada, en la medida que se posicionan ante la pregunta como individuos independientes, distinguibles del entrevistador. A ellos la pregunta les dice algo, les habla o comunica algo a 'ellos mismos'. La pregunta vivida por el investigador y el entrevistado no transitan en la misma ruta significativa. El investigador quisiera saber el significado en términos de "un posible propósito de la danza en sí", causal, en la lógica causa-efecto; pero el entrevistado la responde de acuerdo a su universo autorreferencial; no le responde al entrevistador, se responde a sí mismo; es decir, responde qué le significa a él, a su individualidad, a su persona.

No tendría por qué haber ningún problema acerca de esta respuesta en la medida que la intención racional del entrevistador es conocer la opinión personal del entrevistado, y también porque hablar en términos de "causa en sí", que remite a la idea kantiana de la "cosa en sí", sobre todo entendida como el acceso cognitivo a una especie de 'sustancia' inaccesible de las cosas del mundo,

podiera ser problemática, no sólo para los participantes en este ejercicio indagatorio sino desde el mismo punto de vista filosófico. Más realista y útil para el investigador es conocer qué significa la danza para ellos, los propios entrevistados, lo que ayudaría al entrevistador a ir más allá de oír lo que él quiere oír.

Aparte de la referencia a considerar la danza como de origen maya, porque así lo ha oído, la entrevistada responde así respecto a su significado:

Bueno yo tengo entendido que la Danza del Pochó representa una historia maya, pero ahora salen con que no es maya. No tengo entendido. Pero cuando nosotros conocimos la historia en Boca del Cerro, era maya. Entonces nosotros de ahí venimos llevando la danza (*entrevista 1: pochovera*).

No obstante, pronto abandona este terreno o nivel ‘extraño’ para ella, referido al ‘significado de la danza por sí misma’, para de inmediato llevar la pregunta hacia su propio terreno, al terreno en el que ella es una ‘autoridad’, es decir, donde puede expresar no lo que ha oído, sino lo que vive y experimenta como persona al participar en la danza; esto es su mundo experiencial.

A nosotros nos gustó la danza de principio; vimos, nos gustó cómo se vestían y bailaban. Y eso fue lo tradicional que vimos. Pero ahora hay tantos cambios que ya no sabemos a qué atenernos. Porque una persona entra y le da otra imagen, viene otra y le da otra imagen. Entonces la tradición anterior se pierde. Cada quién hace a su manera las cosas. Eso es lo que tengo entendido. El maestro le va a dar indicación [...]

[...] Yo también salí de Pochovera. Gracias a [...] además yo era honesta, en el relajo pues. Porque habemos muchas en el relajo; el maestro lo sabe. Pero como nosotros tenemos más conocimiento en las historias de [...], ahí vamos riendo y haciendo relajo para tener más de cosas. Y eso es lo que me gusta a mí, que me sigan el ritmo, porque hay unas que van, pues no considero que me sigan la corrien-

te porque no lo pueden hacer [...] Pero yo siempre les digo, así va [...] Pero es una cosa de maravilla, como dicen los jóvenes: una emoción tremenda, porque uno ya está acostumbrado a la tradición, y es año con año [...] (*entrevista 1: pochovera*).

Algo similar ocurre con otra entrevistada, quien luego de responder al entrevistador lo que ella asume que éste desea escuchar:

Yo lo que tengo de vida escuché que es maya, ahora no sé qué digan [...] (*entrevista 2: pochovera*).

De inmediato salta a un terreno de mayor seguridad, es decir aquel en el que puede hablar de su experiencia personal:

[...] Yo lo que siento es que la danza es muy bonita. Todo el tiempo están jugando. Yo de chamaca lo viví. Me puse a jugar de los 20 años para acá. La danza es muy bonita. Antes era muy diferente, pero ahora se va modernizando [...] Bueno es que depende de uno. Yo voy adelante, pa' mí la emoción es el baile (*entrevista 2: pochovera*).

El significado de la danza es lo que significa para ella, su inmersión en ella y lo que de la danza tiene sentido en su universo individual.

En el caso de uno de los cojós la respuesta es más elaborada, pues contiene una idea interpretativa que parece salirse de la autorreferencia:

La liberación. Yo siento, es mi interpretación, que es la liberación de los estratos sociales, porque ella agarra junta al presidente, al abogado, le toca las pompas a equis, te desinhibes; ahí no hay estratos sociales. La distinción de la danza es cuando el tigre placea al visitante, y eso no lo describe Bartlett, eso yo lo viví. Placeas al visitante, placeas a la autoridad. Porque había un tigrón grandote, es una distinción al visitante, es un entregarle el bastón de mando. Tampoco eso existe. Yo observé cuando le entregaron al presidente un *shiquish*, arreglado, bonito; era un regalo. El bastón de mando. Lo viví. No sé qué signi-

ficado. Era entregarle el bastón de mando al visitante, a la autoridad (*entrevista 2: cojó*).

La respuesta es distinta en la medida que se propone una interpretación; en este caso un significado que tiene que ver con la liberación normativa del danzante 'saliéndose' de él mismo, y es similar porque su respuesta concluye remitiéndose a su propio terreno, al de su individualidad. Para ser más preciso, habría que decir, razonándolo desde otro ángulo, que esta respuesta parece acercarse más al 'deseo' del entrevistador, parece hacer una especie de concesión, decirle al entrevistador algo de lo que quiere oír, pero concluye con la descripción de un hecho producto de su observación y vivencia personales. Esta interpretación más bien se ubicaría a mitad de camino entre la pregunta del entrevistador y la autorreferencia del entrevistado.

Otro Cojó parece avanzar un poco más en la lógica de la pregunta del entrevistador; parece abordar más directamente lo que el entrevistador quiere oír:

El significado de esta danza es que el bien siempre va a triunfar sobre el mal. El cojó es la base principal de la danza, es el Hombre del Maíz, es el hombre que lucha contra el dios Pochó, contra los tigres, contra las mismas pochoveras que, al final, de esto viene siendo que se redime todo, tanto la pochovera como el tigre (*entrevista 3: cojó*).

Más adelante parece mostrar con mayor precisión su experiencia individual, su lectura y respuesta a la pregunta sobre el significado. Concluye con una breve autoinclusión en el mito, al cual parece darle validez constitutiva:

Y si es el martes de carnaval, después que bailamos recogemos los pasos; en todos los lugares donde bailamos corremos y todavía llegamos al parque sin cansarnos, sin sentir el cansancio. Decía que la gente que no recogiera los pasos, antiguamente hubo gente que murió por eso (*entrevista 3: cojó*).

Un aspecto relevante, que permite ver la construcción de la danza por los danzantes, lo muestran dos personajes que representan al jaguar, padre e hija. En el primer caso la pregunta sobre el significado remite al tema de la identidad comunitaria, a un posible efecto de la danza, no a la danza en sí.

Significa la conservación de una cultura, una identidad como tenosiquense que hemos preservado a través de los años. Para mí es un orgullo, un placer representar a este personaje; me atrae mucho, o sea toda la danza en sí, pero básicamente en estos momentos que todavía puedo representar al jaguar, sí me llena de mucho regocijo hacer este personaje (*entrevista 4: jaguar*).

En el segundo caso la pregunta genera una respuesta distinta a las anteriores, pero informa también sobre otro ámbito de constitución social producido por la danza: el vínculo familiar, la relación de parentesco:

Pues igual, es algo diferente también. Para mí más que nada es una unión hacia mi padre. Porque yo antes me vestía de cojón también con él. La vez que él se vistió de tigre yo me molesté con él porque yo no quería salir sola de cojón. Y perdón [...] [llora]

Hay que vivirlo. Esto es lo mágico de esto.

[...] Y al domingo siguiente, ya le dije que yo no iba a salir sola de cojón. Que él saliera de tigre si quería. Me molesté porque me había dejado. Y ya él consiguió una piel pequeña para que yo pudiera salir con él; y ya desde ahí yo empecé a vestirme de tigre. Y sí me gusta la danza, claro, porque es parte de la cultura y es algo que me gusta muchísimo; me gusta demasiado el arte. De hecho estoy estudiando algo de arte. Pero más que nada es un vínculo que me une a mi padre (*entrevista 5: mujer jaguar*).

Los otros personajes principales de la danza son el cajero (tambor) y el pitero (flauta). La danza, su significado, se transforma con ellos en una experiencia personal, en el proceso personal de incurción e inmersión en ella.

Llevo cuatro años viviendo en Tenosique. Soy de Balancán; entonces me penetré en la figura que es la Danza del Pochó. Soy músico de tambor. Me llamó la atención porque cuando inicié a verla, cuando llegué, no le encontraba ni pies ni cabeza, ni a la música ni a la danza. Me llamó la atención; me fui involucrando. Me invita el profesor Roger a participar en conferencias, en eventos, hasta que le fui encontrando la estructura a la danza. Y me gusta mucho, y veo ahora cómo los personajes de las personas grandes que defienden la danza como si estuvieran peleando un [...] (*entrevista 6: cajero*).

Es como mística. Uno está tocando, y cuando estás en la calle ves que todos los demás personajes están bailando, y tienes esa sensación de que tiembles de la emoción que todos llevan el ritmo que tú estás tocando (*entrevista 7: pitero*).

El significado de la danza para los danzantes tiene que ver, sobre todo, con el acto de danzar y sus múltiples sensaciones, sentimientos y experiencias que de ella se derivan. Por lo tanto, la danza es construida como un ejercicio que remite a la esfera de la individualidad, de las transformaciones que tienen lugar al representarla, vivirla y observarla. La danza se convierte así en algo que se experimenta como liberación, placer, desahogo, disgusto y vinculación comunitaria o familiar. Algunos parecen querer trascender el ámbito de la experiencia individual, introduciendo posibles significados alusivos a lo maya o a efectos de la danza en lo colectivo. Ninguno de los testimonios recogidos permite abundar en un posible significado, sentido, motivación adicional, cultural, mítico o de otra naturaleza, que los enumerados. ¿Cómo construyen la danza los danzantes? En este caso y con base en esta experiencia indagatoria, como un múltiple acto de constitución: estética, individual, familiar y comunitaria, en la que lo maya apenas se asoma por momentos como alusión mítica, significado social, histórico, cosmogónico.

LA DANZA EN OPINIÓN DE LOS EXPERTOS

A decir de los expertos, en la Danza del Pochó destacan dos ideas básicas: primera, que es una representación de “la lucha entre el bien y el mal”; segunda, que es finalmente un carnaval, aunque pudiera tener raíces mayas del periodo prehispánico. No obstante, surgen también algunas diferencias, más allá de los supuestos acuerdos, que pueden ser sutiles o profundas; las segundas emergen una vez que se trasciende el primer nivel, por lo general superficial, de la comunicación entrevistador-entrevistado.

La mayor parte de los entrevistados sostienen, entonces, que la danza es una representación de la lucha entre el bien y el mal. No obstante, hay dos tipos de disenso en esta unidad, con los cuales iniciaremos esta revisión. Ambos son expuestos por los dos antropólogos interrogados, y ambos sitúan la danza en el marco del carnaval, aunque lo hacen con argumentaciones diferentes. El primero ve la danza primordialmente como un ritual de caza, de origen prehispánico, y al mismo tiempo señala su degradación durante la Colonia y su transformación en parte del carnaval:

La danza es para protegerse de los animales de la selva. Llegaban los animales salvajes a comerse sus animales domésticos. Danzaban para que los dioses los protegieran al salir a cazar.

Se vestían dos veces al año, y se vestían como la naturaleza, para protegerse del jaguar y del ocelote. Cuando regresaban de la cacería danzaban como agradecimiento a los dioses.

Se practicaba desde los tiempos prehispánicos. Cuando los españoles vieron que no podían erradicarla la adaptaron al tiempo del carnaval. Pierde lo sagrado; se hace carnestolenda [...].

[...] Pero desde el principio pierde ese sentido sagrado, porque desde el momento que hay un contacto con los conquistadores deja de ser sagrado. En ese momento ya no es lo mismo. Se representa ahora algo carnestolendo, fuera de contexto de lo que era originalmente (*experto 1: antropólogo*).

El segundo antropólogo, a diferencia del primero, coloca en primer plano su naturaleza carnavalesca y su papel constitutivo de identidad comunitaria:

Primero que nada, yo creo que la danza, el significado primordial de la danza, actualmente es un marcador de identidad de los tenosiquenses; no se puede ser tenosiquense sin no haber participado en esta danza (*experto 6: antropólogo*).

Después expone de manera sistemática un componente histórico en su propuesta interpretativa, en el que muestra la influencia colonial en la forma actual de la danza, sobre todo su prohibición y adaptación:

En cuanto al significado ya antropológico de la danza, creo que forma parte de una serie de danzas que viene desde la época prehispánica, que conocemos como danzas gladiatorias. Sin embargo, durante la época colonial estas danzas fueron prohibidas y la forma en que se adaptaron a los nuevos sistemas de creencias fue modificando al menos lo de los sacrificios humanos, sustituyéndolos por sacrificios de animales (*experto 6: antropólogo*).

Introduce también como factor explicativo su unidad con los mitos fundacionales, arquetípicos, de la humanidad:

Entonces, yo creo que lo que la danza, lo que escenifica es la destrucción de un mundo, con el consecuente caos; después el reordenamiento, que no es más que el viejo mito del eterno retorno; que el cosmos se degrada y periódicamente tiene que ser destruido para ser renovado nuevamente (*experto 6: antropólogo*).

Para concluir con una explicación más amplia y elaborada de la danza como carnaval, se enfatiza su función ideológica y política, que se hace posible al provocar un olvido ilusorio de las diferencias sociales. La máscara, la fiesta y una libertad administrada y momentánea, crean el milagro de la desaparición de las diferen-

cias sociales. La danza aparece desde esta mirada como un simple acto recreacional y festivo. Aquí pareciera coincidir con la experiencia vivida y expresada por algunos danzantes, en el sentido de una experiencia liberadora y socialmente niveladora de la danza y la máscara. El antropólogo da el mayor peso a la función político-social de la danza, y el danzante, más a la experiencia individual. No obstante, por momentos la explicación del antropólogo pareciera sólo diferenciarse de la del danzante por la naturaleza, formal y analítica del primero, e informal e intuitiva del segundo:

Simple y sencillamente es recreación, yo siento que es recreación, que es una forma de que al igual que muchas partes del mundo, la función que tiene el carnaval: una válvula de escape. Por tres cuatro días se olvidan las diferencias sociales, las diferencias económicas, y todo mundo es igual; que eso es lo que hace el Pochó. Por eso la mayoría de la gente se disfraza de Pochó. El anonimato que da la máscara, porque te permite hacer cosas que no harías sin la máscara (*experto 6: antropólogo*).

Las otras interpretaciones de los expertos parecen coincidir al considerarla como una representación de la lucha entre el bien y el mal. Algunos muestran gran convencimiento en este posible significado:

Para mí es una representación de la lucha entre el bien y el mal, desde el ángulo que la quieras ver (*experto 4*).

Para darle más fuerza a este modo de entenderla se invita a una especie de consenso o acuerdo colectivo; el resultado en cuanto al contenido y significado moral parece no admitir discrepancia alguna:

Si le preguntas en Tenosique a mucha gente te va a decir que es una representación del bien y el mal. Y eso sí ya quedó establecido [...] (*experto 2*).

Incluso, sin importar el contenido de esa lucha, sin que sea necesario determinar quién representa al bien y quién al mal, la lucha misma entre ambos componentes se da por cierta:

Ya sea que el tigre caza al cojó, o el cojó al tigre; hay una lucha entre el bien y el mal. Para mí eso es la danza (*experto 4*).

Pero, además, el hecho de interpretarla como una lucha entre el bien y el mal permite explicar su incorporación, aun cuando sea mediante su adaptación, a lo cristiano-occidental:

Se dice que la danza es pagana y por eso la Iglesia católica no la incluye en las celebraciones religiosas y la manda a las fiestas de la carne. Pero al final sí la puede aceptar porque es la lucha entre el bien y el mal (*experto 2*).

La interpretación de la danza como una lucha entre el bien y el mal no es muy antigua. Posiblemente aparece entre los años setenta y los ochenta. Anteriormente no se le interpretaba de esa manera, y esto queda claro por las afirmaciones de los expertos:

Estoy de acuerdo en que es una lucha entre el bien y el mal; eso decía José Felipe Ramírez, investigador de la danza. Las nuevas generaciones la ven como una lucha entre el bien y el mal (*experto 3*).

Quien populariza lo de la lucha entre el bien y el mal no fue Bartlett, se llama José Felipe. Ahí empieza la lucha del bien y el mal (*experto 5*).

Que es lo mismo que afirma otro de ellos:

Aquí lo que yo sí comentaría es que en las nuevas generaciones se ve la danza como una representación de la lucha entre el bien y el mal [...] Pero nos vamos por la cuestión de que finalmente es una lucha entre el bien y el mal (*experto 4*).

La idea de la danza como expresión de una lucha entre el bien y el mal, a pesar de su difusión, no sólo entre los expertos sino entre el público en general, se muestra problemática cuando se pretende indagar qué clase de lucha es, quiénes son los que luchan, cuál es la personificación de esta lucha. En momentos el bien y el mal se distribuye de manera aleatoria, o los personajes intercambian papeles:

Unos dicen que el dios manda a los jaguares para acabar con los cojós, y otros que los cojós aprovechan al jaguar por las cualidades de deidad para ir contra el dios maligno (*experto 2*).

No es que el tigre va a cazar al cojó. Al revés, el cojó va a cazar al tigre. El tigre es el que iba a ser cazado, no como se juega ahorita (*experto 2*).

Quien no conoce la danza y le dijeran que es una representación del bien y el mal, pues por el comportamiento del danzante, el cojó es el malo y el tigre el bueno. El tigre siempre anda pasivo (*experto 3*).

Cuando está allá el cojó sometido por el tigre, el tigre lo está cuidando. El tigre lo va cuidando que no se levante. Es una descripción de sometimiento (*experto 5*).

En momentos la idea del bien y del mal se diluye para que emerjan otros posibles significados:

Es un ritual, por eso es maya; y es parte de las tradiciones de la cacería para domesticar al tigre, para usarlo como un animal de presa, para luego cazar otros animales y para sustento. Tiene una connotación ecológica. El pueblo cojó vivía en armonía con los dioses, la naturaleza y los hombres (*experto 2*).

[...] Las pochoveras, al haber sido seducidas por el dios Pochó, es cuando entran en conflicto con los cojós, porque las mujeres habían abandonado sus deberes con sus hombres y hogares. Estaban cumpliendo una misión particular, que es con el dios maligno (*experto 2*).

Porque la lucha entre el cojón y el jaguar, hay un afán de no ser capturado por el jaguar, se aferra a lo que encuentra y pelea y lucha por que no se lo lleven (*experto 4*).

La construcción de la Danza que surge de los expertos muestra de hecho algunas de las interpretaciones difundidas en la comunidad: que es un ritual de cacería prehispánico, que es un carnaval y que es una lucha entre el bien y el mal. Esta última se impone cada vez más; se populariza en la comunidad, quizá debido a su simplicidad, a que remite a términos con connotaciones de fácil acceso y a que constituye categorías universales que, además, se encuentran como referentes en la vida cotidiana.

LA DANZA VISTA POR LA GENTE DEL PUEBLO

La muy repetida afirmación de que la danza representa una lucha entre el bien y el mal, que en este sector parece también predominar, permite conocer una falsa imagen de unidad perceptual que podría evitar que se conociera la pluralidad de significaciones que en los hechos existe. Hay, por ejemplo, diferencias en la definición implícita de las nociones de bien y mal. Por otra parte, surgen también, lo mismo que con los otros grupos entrevistados, interpretaciones en las que la danza es considerada un factor de unidad, de procuración de lazos comunitarios, familiares e individuales. No obstante, en este grupo emerge una idea que no se presentó con los otros, que es la de considerar a la danza misma como algo maligno.

Una de las entrevistadas recoge esta idea de la danza como representación de esa lucha; no obstante, aprovecha para deslindarse de ella y mostrar su convicción religiosa, opuesta al sentido que dice percibir en ella:

Ellos hacen una danza representando el bien y el mal y a final de cuentas gana el bien. Le digo, desde que yo tengo uso de razón veía pasar por la casa haciendo sus danzas en diferentes lugares, pero yo

creo que tal vez por la religión no he sido muy participe de esa danza, entonces, como es un dios, no podemos servirle a dos dioses

[...] no estoy muy metida en esa danza pero es, creo que hasta inicia con la celebración de un santo de aquí, que no le sabría decir quién es, y se dividen en varios domingos, cada domingo se hace la danza, la interpretación, y al final termina con el martes de carnaval y pues, ya el miércoles, ya el miércoles de ceniza, para precisamente la purificación (*entrevista 1*).

Un entrevistado no sólo confirma esta interpretación, sino que además parece mostrar claridad sobre las personificaciones del bien y del mal entre los personajes de la danza. En este entendimiento, no obstante, no parece estar presente ningún dios maligno. Son únicamente los personajes visibles de la danza los que poseen papeles valorativos.

Bueno, yo soy de la idea de que es una danza que sí tiene una simbología de origen maya. Un ritual quizá que con el tiempo, como todas las danzas, se ha ido adaptando a la sociedad, a los cambios, pero que intrínsecamente yo pienso que si necesariamente tiene que ser lo que mucha gente piensa: que es un conflicto entre el bien y el mal y que los personajes representan: el cojón representa el mal; el jaguar, que es el tigre representa el bien. Bueno, y las pochoveras son mediadoras en este conflicto. Eso es lo que yo considero (*entrevista 2*).

Otra de las participantes mostró claridad en su entendimiento de la danza, no sólo como la lucha entre el bien y el mal sino, además, que el mal se personifica en un dios maligno, y que este dios es el Pochó:

[...] Pues ahí en la tradición que se ha manejado, que al final tiene que vencer el bien al dominar lo que es el Pochó, como un dios malo que lo vencen; lo agarran los tigres, los vencen; esa es la finalidad de la danza: vencer a un dios maligno que es el Pochó (*Entrevista 3*).

Pero la danza emerge también en sus palabras como un constructor de identidad y como una oportunidad para continuar reafirmando lazos comunitarios:

Pues la danza del cojío es nuestras tradiciones, lo que representa Tenosique, que de alguna manera ya tiene su identidad a través de la danza y pues hacen más participar a la gente, a los jóvenes, pero sobre todo que ha faltado difusión a los niños, en las escuelas, ya no les inculcan que se vistan de cojío, o de pochovera. Se ha perdido. Han querido implementar ahorita en Tenosique, bueno con la administración, de que van a hacer como una materia más en las escuelas para empezar a darle difusión a lo que es la danza, ahorita con el presidente que tenemos [...], quiere ya que se lleve una materia de que los niños empiecen ya desde la edad de preescolar a conocer porque está dentro de lo que es Tenosique, la danza del cojío (*entrevista 3*).

Y no sólo comunitarios, sino también familiares, como lo señalan dos entrevistados más:

La danza en sí, no sólo su origen, sino el hecho de que una comunidad se reúna no solo para bailar sino para celebrar la naturaleza, el bien y el mal, todo lo que nos rodea. Creo que hay muchos signos y símbolos dentro de la danza y aunque las personas no lo conozcan como tal, lo manejan y lo saben, y lo que a mí me asombra es eso, la parte que se deja conocer a través de las generaciones, en familia, ir a buscar los materiales en familia, vestirse desde los pequeñitos hasta los abuelos (*entrevista 4*).

[...] Y pues me ha gustado; además cuando mi papi se enferma él platica conmigo y él me dice que él también bailó en la danza del pochó, y la veo y me emociono, por, pues [...] yo nunca lo conocí y nunca supe que él se disfrazaba cuando era joven, y a mí me nació empezar a participar en la danza y me fue gustando, y hasta el sol de ahorita, sigo saliendo, y la verdad que siento una cosa tan hermosa cuando [...] (*entrevista 5*).

Hablar del bien y del mal en la danza no es algo que se limite a su significado interno, esto es, no se refiere únicamente al desarrollo de la danza y al propósito perseguido por los danzantes en el sentido de ‘vencer a un dios maligno’, la danza misma llega a ser entendida por la gente como algo ‘malo’, de lo que hay que apartarse, e incluso, en ocasiones, los padres recomiendan a sus hijos que no deben practicarla por su asociación con el demonio.

Mi papá, que era muy delicado, no nos dejaba vestarnos para la danza, y mi mamá también nos decía que nunca, que ni se nos ocurriera, que eso era cosa del demonio (*entrevista 3*).

Existe entre algunos la sensación de que involucrarse en la danza puede desatar fuerzas malignas, perjudiciales:

[...] Mi mamá todo el tiempo ha manejado de que están jugando con, entre el bien y el mal y que es algo que al final, hay una [...] no sé. Sí, mito, que después que terminan las fiestas del carnaval, hay muchas cuestiones que suceden después de haber jugado ese tipo de cosas (*entrevista 2*).

[...] Como que suceden acontecimiento de accidentes y lo van relacionando a lo de la danza porque estamos jugando con él cada ocho días, en este caso con cosas malas (*entrevista 3*).

Lo cual es confirmado por otra de las entrevistadas:

[...] Una vez llegó una persona y me dice: “aquí se siente la mala vibra”. Y yo me quedé [...] yo dije pues las caretas, ¿no?, por lo que es la danza [...] bueno nunca [...] digo, hasta hace años que pasó una desgracia, pero fue una cosa provocada principalmente, no que sea de eso (*entrevista 4*).

La mayor parte del pueblo parece sentirse identificado con la danza, una auténtica expresión de “ser tenosiquense”; parecen orgullosos de ella, y aunque no hayan participado en su represen-

tación, dan testimonio de que es algo que les representa muchas sensaciones. Sin embargo, éste sentimiento no es unánime, pues hay quienes muestran cierta indiferencia y quienes abiertamente declaran que no es algo que les agrade:

La he visto toda la vida, pero no sé qué significa y de plano no me gusta, no es algo que dijera estoy esperando que ocurra (*entrevistada 1*).

Me va a dar risa. Fíjese que yo nací el 19 de enero, el día del carnaval. No sé, pero no me gusta. Yo siento que yo voy a un baile y yo bailo y me divierto sin estar disfrazada. Como que el disfraz a mí no me gusta [...] Simple y sencillamente como que no me atrae. No, yo aquí me paso las tardes, cuando estamos en carnaval yo estoy hasta las 4 de la tarde, pero viendo el movimiento de lejos (*entrevista 4*).

En la comunidad, la danza emerge diversa y plural. Surgen otros significados, otras emociones, otros sentimientos en los que se puede apreciar con mayor claridad tanto gustos como disgustos, reverencias e irreverencias, atracción y temor. La unidad perceptiva que mencionamos es sólo aparente; detrás de ella la gente expresa sentimientos encontrados que incumben al individuo, a la familia, a la comunidad y a nociones del bien y del mal que trascienden a la propia danza, ubicándose en los valores más arraigados de las personas y, desde luego, de la sociedad.

LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE LA DANZA DEL POCHÓ

No hay una danza, sino múltiples danzas. Éstas remiten a experiencias diversas, mundos diversos, sentimientos diversos, sentidos de vida. La danza es sobre todo una experiencia individual que tiene que ver con individuos concretos, con personas situadas en un tiempo, una tradición, una cultura y una forma de vivir de manera múltiple el ser social, desde un lugar, un sitio, una posición, y desde un posicionamiento en el ser individual, familiar, comunitario, en el ser histórico y en el ser mítico.

La danza, su expresión escénica, su significado, su sentido de vida, su fuerza anímica, lo que motiva a todos los que de alguna manera se involucran o intentan un grado de comunicación con ella, no nace tanto de su percepción y expresión unánime en torno a uno de sus posibles significados, por ejemplo el más repetido de ellos: como una representación de la lucha del bien contra el mal; nace de sus vivencias individuales, de su apropiación por personas concretas, y da cuenta de lo que para estas personas es significativo en la vida. Esto que para ellos es significativo, puede no serlo para la razón científica, para el análisis racional, o para lo que habría de esperarse en términos de factores y significados que deberían parecer obvios para todos y que 'deberían' ser retomados por quienes la viven, la piensan, la actúan o simplemente la observan. Es decir, parecería natural que todo el mundo la viviera, la sintiera, la pensara y la expresara como una tradición propia del mundo maya, y que tuviera argumentos cosmogónicos para pensarla de esa manera.

No obstante, más allá de estas aseveraciones, sobre todo de expertos y del público, de su naturaleza maya o de esas expresiones verbales que le encuentran un contenido moral asociado con la búsqueda del bien en el mundo, la danza es vivida de otras maneras desde el plano de la individualidad y sus experiencias, y desde ahí, tiene más que ver con la vida cotidiana de cada individuo, de lo que le da sentido y le es significativo a ese nivel.

Por lo anterior, de las diversas interpretaciones que brindan los involucrados en ellas, las que parecen tener más sentido interpretativo y pudieran resistir en mayor medida los cuestionamientos, las pruebas analíticas, algunas pruebas simples de 'autenticidad', como son las que derivan de la observación de la lógica del desarrollo de la entrevista-entrevistador-entrevistado, son las que aluden al individuo y a su horizonte sensorial, conceptual, a su idea de lo bello, del goce, del bien y del mal, lo mismo que su sentido de pertenencia. Las personas gozan la danza cuando la ven como una posibilidad de 'ser ellos mismos', ya sea como un carnaval, como un sentido de identidad comunitaria o familiar, o

simplemente como la posibilidad de la fiesta y el relajo liberador. Es en este ámbito donde el individuo se expresa con mayor naturalidad, donde emergen sus respuestas respecto al significado, los significados, de ver, conocer o representar la danza.

La experiencia individual opera también con una gran fuerza en la experiencia de ejecutar la danza, como se verá en otro capítulo. La persona experimenta cambios, transformaciones en el despliegue y desempeño de la danza, pero esas transformaciones tienen como protagonista, en primera instancia, su individualidad preexistente, transformada o recuperada en distintos momentos de la danza. Esto no significa que, partiendo de esta condición ontológica, no puedan explorarse horizontes explicativos en otro nivel, en otro plano de la realidad, en donde se intente, por una parte, situarla en un marco cosmogónico como es el del mundo maya, y por otra parte, buscar su lectura en un marco analítico en el que no sólo importe su construcción dentro de lo social, sino mediante las rutas comunicativas posibles entre lo social y lo no social, e incluso entre lo humano y lo no humano.

Los actores, todos los que de alguna manera coinciden en la danza, vistos desde la perspectiva de su construcción social, opinan sobre ella, la viven, y quienes la representan, aun cuando lo hacen en un presente en el que pudiera no existir conciencia o una percepción expresada deliberadamente en una narrativa individual o comunitaria, actúan sobre dos bases, motivados, constituidos y puestos a actuar a partir de dos motivaciones, ambas constitutivas de su ser. Una que es de naturaleza social, la cual hemos explorado en este capítulo y que tiene que ver con ese diálogo, interacción y co-construcción del pasado con el presente. Ese pasado social e histórico está ahí presente; no desaparece a voluntad, su existencia no es una elección, no se puede intervenir sobre él y los actores no pueden desprenderse de su peso e influencia; no lo ven, nosotros tampoco lo vemos con claridad; no obstante actúa e influye en todo lo que rodea a la danza y sus protagonistas. La otra construcción nace del diálogo y la co-construcción que tiene lugar con los objetos, las cosas, los símbolos, las personificaciones o encarnaciones

no humanas de un mundo que se muestra alusivo a lo maya: el vestuario, las vivencias de antiguas relaciones hombre-naturaleza que este vestuario convoca y que, de alguna manera, pone a actuar a los danzantes y a los espectadores. La vegetación, la piel de jaguar, la máscara, la música, ese mundo presuntamente prehispánico, híbrido e inserto también en el pasado colonial maya y no maya, mestizo, de un marco social construido de distintos pasados humanos y objetuales. Algo de esto se incluye en uno de los capítulos siguientes.

La idea de una construcción social y de una no social, humana-no humana de la danza, no propone una división ontológica entre esos mundos, sino una de naturaleza epistemológica y analítica. No significa una reafirmación o retorno al dualismo sino, en el sentido en que lo propone Viveiros de Castro (2012: 47), someter a crítica los dualismos, lo cual no implica una negación de la posibilidad o necesidad de establecer esas distinciones. Por ello, hablar de la construcción social de la Danza del Pochó es válido, lo que no es válido es pensar que ese ámbito de lo social agota las posibilidades explicativas.

V

EL PODER CONSTITUTIVO HUMANO Y NO HUMANO DE LA DANZA

La construcción social de la realidad no basta para dar cuenta de los fenómenos sociales; es necesario incluir también una construcción no social, ampliar los factores explicativos no sólo en el sentido de abrir la explicación sociológica hacia otros dominios epistemológicos dentro del universo explicativo humano; es decir, no sólo entender lo social como producto de la interacción de otros factores humanos pertenecientes a las disciplinas y campos no sociales, las ciencias naturales, la psicología, la estética, el arte y la literatura, sino también al mundo no humano. Es esto desde luego una ruptura con la ortodoxia sociológica impuesta por Durkheim, donde lo social se explica exclusivamente por medio de lo social; pero implica también una ruptura con aquella premisa que supone al mundo humano únicamente explicable por lo humano. Incluso algo más, es también una ruptura con el aparato científico de la modernidad que, en su premisa fundamental, plantea explicar al mundo por sus 'estructuras internas', a lo cual responde la idea de 'lo natural por lo natural', en la que se monta la mencionada ortodoxia sociológica de 'lo social por lo social'.

El pensamiento racional moderno es además de un movimiento científico que pretende explicar al mundo 'tal y como es', apartándose no sólo de los juicios y prejuicios humanos y de las explicaciones mitológicas, religiosas y sobrenaturales, también es un movimiento político que lucha por imponer un mundo nuevo, nuevas reglas de relación y apropiación con los mundos social y

natural, guiados por una relación cognitiva pragmática con el mundo, utilitaria, no sólo contempladora del mundo sino también transformadora. Se trata de alejar del mundo los ángeles y los demonios, el pensamiento mágico, 'desencantarlo' y 'poner de pie lo que estaba de cabeza', conducido por la razón, la ciencia, la tecnología y la apropiación económica del mundo.

Una línea de pensamiento nacida en las últimas décadas propone una relectura del mundo, una relectura de lo social y lo humano. Es esta una manera de entender el conocimiento de lo social abierta a lo no social y a lo no humano. Es un constructivismo no sólo social, sino también no humano. Desde esta mirada el mundo no sólo reemerge en todo su encantamiento, sino como un mundo jamás desencantado, artificialmente desencantado. Un mundo animado por demonios que nunca desaparecieron, por mitologías que sobrevivieron a su muerte racional y, sobre todo, un mundo humano en constante interacción y comunicación con uno no humano, natural, animado e inanimado, objetual. Un mundo humano y un mundo no humano necesitados ambos de contacto y de comunicación, tendiendo puentes, intentando, no siempre con éxito, avanzar uno hacia el otro, con obstáculos, con rupturas, cierres y aperturas de rutas; alejándose en ocasiones, acercándose en otras, pero imponiéndose siempre una suerte de voluntad de diálogo y acercamiento.

Objetos, montañas, rocas, animales, cosas que convocan o son convocadas, que hablan, que expresan su ser, 'su palabra' a los humanos, que les quieren transmitir su mundo, su presencia, su ser, sus deseos, sus formas, significados, su maneras de existir en el mundo; y humanos también transitando, comunicándose hacia y por esos mundos no humanos, estableciéndose así un diálogo humano-no humano, influyéndose mutuamente, modificándose mutuamente, interviniendo en 'los cursos de acción' o del ser unos a otros. Esta reaparición, reemergencia o simple reafirmación simplemente negada a veces, del mundo encantado y del mundo no humano, animado, inanimado u objetual, no ocurre únicamente en los mundos de vida de los pueblos tradicionales, o en los remanen-

tes de las culturas primitivas contemporáneas (Povinelli, 2001; Cohn, 2007; Stengers, 2010; De la Cadena, 2009; Bennett, 2010), sino también en plena modernidad (Latour, 2008; Callon 2002; Low, 2004).

La Danza del dios Pochó permite explorar esta relación entre historia, sociedad, mito, mundo humano-no humano, mundo social-mundo objetual en diversas expresiones, en formas diversas de su ser, de su actuar, de su despliegue y de su comunicación y mutua constitución. El mundo no humano y el objetual dejan de ser entes pasivos, telón de fondo, recurso, forma utilitaria para las necesidades humanas, sólo sustrato de la vida humana, objeto de apropiación y cosificación, sino entes de valor, vida y sentido, de significado. En la Danza del Pochó el mundo no humano y el objetual actúan, personifican, invaden, penetran, transitan por puentes comunicativos. El vestuario y la máscara de pronto se convierten en los portadores no sólo de su materialidad que por sí misma actúa y mueve a los actores, 'modifica el curso de la acción', sino que además parecieran también portadores de historia, de una conjunción de pasado objetual y social, del mito, en este caso quizá del mundo maya, y de los distintos factores sociohistóricos que afectaron, modificaron y reinventaron ese mundo, hasta desembocar en el presente actual, en la danza actual, como la reinterpretan, la viven, la representan, sus protagonistas.

Podría conjeturarse que esa historia vivida, heredada y solidificada que proviene de distintas épocas y generaciones, coactuada, cogenerada, humana-no humana, por humanos y no humanos, continúa haciendo actuar, en conjunción con una ruta comunicativa abierta entre sujetos y objetos, humanos y no humanos, animando a los actores, permitiéndoles el tránsito, la transfiguración que conduce a la constitución del cojío, el jaguar, la pochovera, cuando la danza se despliega. Esta sería una ruta comunicativa abierta entre estos objetos, el vestuario, la máscara, la piel de jaguar, con el sujeto, el danzante, que se ha impregnado de ese mundo objetual,¹

¹ Un danzante (cojío) refiere al respecto lo siguiente: "Y poco a poco uno se va transformando y va adquiriendo la experiencia de una careta de horno,

no humano, y los objetos mismos humanizándose, generando en ambos los elementos humanos y no humanos, rompiendo 'las barreras ontológicas', lo que ellos viven como un 'me pongo la piel y siento como una vibra',² o bien: 'sentimos completamente como que se nos mete algo',³ lo mismo que: 'Simplemente nos transformamos y bailamos';⁴ o también: "con la careta entra una sensación ahí muy especial". Es decir, esa conjunción de factores mencionados que permite al danzante saber qué hacer, distinguir entre lo que es correcto o incorrecto en la representación, independientemente, repito, de que posea o no una interpretación de algún significado posible de la danza, si es que éste existe.

EL TRÁNSITO DE LA HISTORIA AL MITO

a) El preámbulo

El preámbulo⁵ es un doble momento de transición. Por una parte podría ser la emulación del tiempo de la creación, del momento

una normal, porque a veces sale uno con la careta pintada de un color y otro color". Otro (jaguar) explicó lo siguiente: "Y me pongo la piel y [...] psicológicamente tal vez, porque finalmente no te quita el dolor de cabeza, pero sí se siente esa transformación, esa energía que te da sentir la danza, que es lo más importante, cuando se disfraza de cojó, de pochovera, de tigre".

² Esto lo expresó así uno de los danzantes: "En una ocasión yo me sentía muy mal y no quería salir de jaguar porque me sentía mal, pues, y vine aquí, muy desanimado, y me pongo la piel, y siento una vibra, una energía, dije no, sí me voy a disfrazar, y salí, o sea si se siente algo, pues; se experimenta algo al sentir el disfraz tanto el de jaguar".

³ Otro de los danzantes mencionó al respecto lo siguiente: "Nosotros sentimos completamente como que se nos mete algo, una alegría, una emoción que tenemos. Cuando nosotros nos ponemos el traje ya somos otros, pues. Nosotros bailamos y sentimos, pues, como que nos da un escalofrío, y ahí empezamos a bailar, a hacer las cosas".

⁴ Otro indicó: "Nosotros, ya, nos entra, ya, cierta jiribilla, cierta desesperación, ya, por vestarnos y salir a bailar. Cuando tú bailas, te transformas porque no te cansas; simplemente nos transformamos y bailamos".

⁵ Nos referimos a ese momento previo al inicio de la danza, cuando el

previo a la creación del mundo,⁶ cuando aún no ocurre nada, solo el deseo, la voluntad, la decisión en marcha de los dioses de crear, de inventar el mundo. Por otra parte es también el momento de la transfiguración, de la puesta en marcha de la fuerza, voluntad, energía, motivación que permitirá la constitución o reconstitución del personaje, los personajes del mito, el cojón, la pochovera, el jaguar, que efectuarán el tránsito de la historia al mito, del ciudadano de hoy al personaje atemporal, miembro de una tribu, de un mundo de vida en el cual lo humano y lo no humano se articulan para construir un sentido, crear el mundo, su mundo. El preámbulo se compone de distintos momentos, de etapas de transición, unas cercanas a la historia, otras que se alejan de ésta para acercarse al mito. En cada uno de estos breves momentos el individuo vive en la ambigüedad de ser y no ser; ser un ciudadano de este tiempo; empezar a ser uno de otro tiempo, quizá atemporal, el que le impone el vestuario y la máscara que por momentos lo seduce, 'lo jala' hacia ese otro ámbito de existencia donde el mito parece empezar a hacer sentir su influencia, pero sin constituirlo completamente en personaje del mito como tal.

b) El individuo y el mito

El preámbulo es pues el momento de preparación, de despojar al individuo de su tiempo, su mundo, su biografía, su individualidad y su mundo social, de su propia ontología como humano; es el inicio de la transfiguración, de la metamorfosis; empiezan a transitar de ciudadanos del presente, de su condición de habitantes, ciudadanos de hoy, del pueblo 'real', sujetos históricos concretos,

tambor está llamando a los danzantes para dar inicio al ritual. Los danzantes, en los momentos previos a la representación, se preparan, van sintiendo y exponiendo a su personaje, se relacionan con el público, de una manera directa, jovial, coloquial. Recurren al humor para hacer reír a la concurrencia; se muestran sarcásticos, ligeros, burlones, ridículos, satíricos.

⁶ Se retoma así el mito de la Creación, del Popol Vuh.

individuos, para encarnar, para transmutarse paulatinamente en participantes e integrantes del ritual y del mito; el tránsito de la historia al mito que ocurre mediante el proceso de conversión, de emergencia, de transmutación del ciudadano, del actor, en cojón, pochovera, jaguar, en miembro humano, no humano, de la tribu, de los Hombres de Madera, criaturas fallidas de dios.

La música da cuenta de esta preparación, marca los momentos, el tiempo, los tiempos, de esta transición, de este desdoblamiento mediante el cual se efectúa la constitución, el nacimiento, la reconstitución de la tribu y la emergencia del cojón, el jaguar, la pochovera, que sólo ocurre cuando la música transita, de su ritmo neutro y monótono, al de la construcción del orden del dios que señala la entrada de las pochoveras.

Mientras tanto, en los momentos previos al despliegue de la danza como tal, el danzante es un ciudadano, o un actor, alguien con una máscara que oculta su identidad, su rostro, su voz. Es un actor que está a punto, se prepara para representar un papel. No es un cojón, no es parte del mito, no ha transgredido las barreras ontológicas de su ser social, de su ser humano; es un ciudadano con máscara; incluso podría ser un ciudadano pensándose en una mascarada, en un carnaval; alguien que le habla a su público, a otros ciudadanos: bromea, se hace el gracioso, transgrede las normas. Todos ellos, los danzantes, portadores de un vestuario de cojón, de jaguares, de pochoveras, merodean, esperan el llamado, la llamada, el momento, su momento.

Pero el preámbulo, con su carácter híbrido y ambiguo, es también el momento de la iniciación, del pasaje, de la introducción paulatina en la tribu y en la misión de la tribu. Antes de ser convocados, puestos en movimiento por la música, los protagonistas incursionan poco a poco en su papel, o al menos inician su inmersión, despliegan algunas de las características que poseen dentro del ritual. Así, las pochoveras y los jaguares se muestran sobrios, saben que son observados y se muestran a la expectativa de algo que presienten que va a ocurrir; posan para la foto asumiendo gestos austeros, pero de alguna manera como imbuidos en parte,

‘tocados’ en parte, por su personaje. En el preámbulo se delinean ya sus características, sobre todo aquellas que corresponden al reino de la individualidad.

La tribu como tal, con su historia, sus acciones, sus propósitos, su relación y su combate con el dios, con el despliegue de su sentido del mundo, sólo emergerá con la puesta en escena y la interacción de conjunto, incluido lo no humano en general y lo no humano inanimado; esto último, observable en el papel activo que la máscara y el vestuario irradian desde el inicio.

Los cojós, en el momento de la transición se muestran ligeros, informales, simpáticos; se muestran como seres sexuados, de instinto, de corazón y de vida; galantes con las mujeres del público; juegan con los presentes, quieren deleitar al público. Pero también demarcan un espacio, empiezan a construirlo, uno en el que muestran su voluntad, su deseo de ser algo más que una comparsa. El público lo siente, lo percibe, por ello, aunque en momentos sonrío, en otros muestra respeto, experimenta cierto temor. Verlos juntos, ya sea cuando posan para la foto o cuando interpelan al público, resultan impactantes por su capacidad de convocar emociones y reacciones desde lo individual y desde lo colectivo.

Parte de ese tránsito, que en este trabajo es entendido como el proceso de integración o constitución como miembro de una tribu, la de los Hombres de Madera, no es entendido o vivido así por el danzante, por el ciudadano portador de la máscara y el vestuario, sobre todo en los momentos en que el tránsito aún no concluye, cuando aún no es cojío, menos aún miembro de la tribu.

En estos momentos, lo que es vivido y sentido ‘conscientemente’ es el inicio de la transmutación del ciudadano en algo más, algo distinto, la transformación, el tránsito de la individualidad a un ‘ser colectivo’ en el que también cabe una forma distinta de la individualidad, la que se da en el tránsito.

Ese estado, que pudiera considerarse parte de los dominios del individuo-ciudadano-histórico, es el que el danzante vive como un momento liberador, al ser portador del vestuario y de la máscara; liberador de su condición ciudadana normativa, no en su condición

de miembro de la tribu que aún no se constituye. Quien se libera en el preámbulo, e incluso en los primeros instantes de la danza, no es pues el cojó, la pochovera o el jaguar, sino el ciudadano. Podríamos decir que esta liberación 'ciudadana' es a la que se refiere Da Matta y otros cuando le dan al carnaval ese sentido de liberación ilusoria de las jerarquías. Pasado este momento, las reglas del carnaval no tienen nada que ver con la Danza del Pochó; no es, pues, en este momento, la tribu que se libera aún del dios; ésta aún no existe, está en construcción, se está constituyendo.

El ciudadano se libera mediante el vestuario y, sobre todo, el hombre detrás de la máscara del cojó. Se libera de la norma, de las inhibiciones sociales, de los prejuicios, de la discriminación o marginación social. Se atreve a hablar o a hacer lo prohibido o lo reprimido. En ese momento es el personaje histórico, concreto, bajo su acepción ciudadana, quien goza de su liberación. El personaje mítico para obtener la suya tendrá que vencer al personaje histórico, 'la imposición del carnaval', el ciudadano que se disfraza y 'actúa', y de eso se trata también la danza. El personaje mítico no se disfraza y 'actúa', no se ubica en los terrenos de la liberación carnalesca y de la mascarada; simplemente despliega su ser en el mundo.⁷

⁷ Un danzante (cojó) expresa de la siguiente manera este ser o no ser cojó y los momentos de la transfiguración. A mí me gustaría compartir una experiencia personal: yo como todo ciudadano de Tenosique, conocemos la danza desde muy niños, y yo veía cómo uno de mis hermanos que participaba siempre en la danza como cojó. Y en mi época de secundaria, intenté vestirme de cojó. Mi hermano me hace el favor de proveerme de lo necesario. Me pongo el costal, la lía con las hojas de castaña, ya antes el sojol. Me coloco el trapo blanco, sujetado con los dos paliacates y justo en el momento en que me pongo la careta, me sofoco, me asfixio. Y digo, esto no es conmigo, yo no soy cojó. Había una cuestión psicológica sobre lo que iba a ser yo cuando tuviera la careta puesta. ¿Qué era lo que seguía después? Me quito la indumentaria, y no vuelvo a intentar nunca vestirme de cojó. Ya de grande cuando tengo el privilegio de estar en casa de cultura, vivo la experiencia con los jóvenes, precisamente, me acompaño con Lisandro, y me aterraba la idea de llegar al parque. Y él me da la estrategia de qué era lo que tenía yo que hacer. Y me dice: no se preocupe, usted espere a que entre el groso para que no lo vayan a tumbar, y péguese lo más posible a las pochoveras. Y ahí no va a correr usted

Para el ciudadano la danza es un momento de escape, de liberación personal, de participación en un acto colectivo del que obtiene el placer de la convivencia, de la fiesta; la conquista de una condición de libertad que los libera de la norma, del deber ser y le permite hacer lo no permitido, romper lo inhibido y de alguna manera reprimido.

Uno de los danzantes explica que la máscara le permite actuar con libertad y decir y hacer lo que no haría sin ella. No le importa tanto la danza en su significado mítico y ritual, si es que en algún momento encuentra un significado, sino más bien su experiencia personal, las posibilidades de liberación personal que el anonimato, el rostro oculto, le permite:

Puedo hacer y decir lo que quiero. En una ocasión, cuando me vestí [de cojón], me acerqué a una muchacha que me gustaba mucho y a quien no tenía el valor en la vida real de decirle que me gustaba, declararle mi amor. Pero con la máscara lo pude hacer, pues ella no sabía quién era yo puesto que no podía ver mi cara ni reconocer mi voz.

En este nivel personal, en que el individuo, previo a la transfiguración en personaje del mito, vive la experiencia desinhibidora que le brinda el anonimato, puede llegarse a una gran variedad de experiencias, más o menos sutiles.

Pero aquí la cuestión es lo de la incógnita: que alguien puede ser una persona muy seria, que no hago relajo o bromas, pero al momento de ponerse la máscara, cambia la personalidad y da pauta a que se

riesgo alguno. Y a lo que yo voy en relación a lo que acaba de mencionar de Bartlett, en esa primera experiencia parecía yo un robot. Yo traía la indumentaria puesta, pero no tenía yo una actitud de cojón. No era yo un cojón, era una persona vestida de cojón. Te puedo decir que este año, estamos hablando de ya siete años después de estar caminando con la danza, y vestirme más cotidianamente, fue hasta este año que ya me sentí cojón. En donde pude tener esa capacidad de enamorar a la muchacha, echarme los tragos en el recorrido, de hurgarle el fundillo a alguien. Ya logré hacerlo. Ahí sí se da lo que dice Bartlett, de lo que sucede. Si hago el movimiento.

le puedan gastar bromas a un doctor o una dama. Entonces, el hecho de que se tome al personaje, a uno lo transforma. Soy cojó y voy a hacer esto y lo otro, y sin remordimientos de que me va a dar pena porque me van a descubrir mis suegros. Ahí el punto es que te caracterices bien; así como te vistas es lo que te va a dar la incógnita. Porque hay personajes que se pueden vestir y los encuentran, que ese es fulano de tal porque se reconoce en su modo de caminar. Hay que tener la actitud de un auténtico cojó para que puedas hacer esas bromas.

Esto es un momento de intermediación, de pasaje, un momento en que el ciudadano avanza hacia la tribu, sus miembros, su misión. Es un momento híbrido, una condición de ambigüedad en que ya no se es ciudadano, ni se es todavía miembro de la tribu. Ahí el individuo reflexiona en el anonimato, jalado por el mito pero aún poseído por el ciudadano; logra la liberación de la norma ciudadana; se libera de sus temores e inhibiciones como personaje real, pero no es un cojó, no es un jaguar, no es una pochovera, es una persona que se siente empoderada para decir lo que no podría decir sin el ocultamiento de la personalidad que la máscara le permite.

La danza genera, mueve, promueve, diversos sentimientos, no todos ellos directamente relacionados con el mito, con la misión de la tribu; efectos colaterales en el ámbito de la comunidad, de lo individual y también de lo familiar que tienen que ver con los distintos planos humanos constitutivos que convoca. La máscara, el vestuario en general, toda la danza, no sólo permiten la liberación normativa del ciudadano, y no sólo operan la transformación del ciudadano en personaje mítico, también permiten sentir, experimentar, explorar otros ámbitos, como el individual; es decir, puede hacer posible la emergencia o la constitución de relaciones más básicas que las colectivas o comunitarias, penetrando al ámbito de la intimidad y de las relaciones afectivas, cuyas motivaciones derivan del poder, de la influencia o asociación con elementos no humanos. Es esto lo que explica una jaguar:

Pues igual, es algo diferente también. Para mí más que nada es una unión hacia mi padre, porque yo antes me vestía de cojó también con

él. La vez que él se vistió de tigre yo me molesté con él porque yo no quería salir sola de cojón. Y perdón... [llora]

Hay que vivirlo. Esto es lo mágico de esto.

[...] Y al domingo siguiente, ya le dije que yo no iba a salir sola de cojón. Que él saliera de tigre si quería. Me molesté porque me había dejado. Y ya él consiguió una piel pequeña para que yo pudiera salir con él. Y ya desde ahí yo empecé a vestirme de tigre [...] Pero más que nada es un vínculo que me une a mi padre.

Sólo cuando la transición concluye, cuando el preámbulo abre paso a la danza, cuando el argumento empieza a correr y a desarrollarse y emerge el cojón y la tribu, existen las condiciones para que ocurra la separación entre historia y mito, entre pueblo y tribu, entre ciudadano y cojón.

La máscara en todo momento, incluso de cierta manera en el preámbulo, pero sobre todo en la puesta en escena, cuando la transición ha desembocado en el mito, muestra su fuerza, su poder constitutivo; irradia, invade, parece avasallar al portador y al espectador; interroga a ambos, se mete con el ser social, pero se mete también con el ser individual, con su conciencia, con su pasado, con sus emociones y sentimientos; la máscara es un espejo para mirarse y ser mirado, para ser visto e interrogado, para hacer comunión, para convocar los muchos mundos de vida de lo individual y lo colectivo. La máscara nos habla directamente, establece una comunicación directa sin intermediarios ni mediadores, se planta ante nosotros y nos dice *Existo, y te digo cosas, te hago hacer cosas*.

Una vez que la danza empieza, una vez que entro en escena, ya no soy más yo; en ese momento soy un cojón, soy un miembro de la tribu y se me borra mi historia como persona real.

La transformación, sin embargo, no es automática y puede no ocurrir. Se puede portar la máscara y no experimentar el cambio, no sólo en el primer momento sino durante toda la representación. Pero cuando la transformación ocurre, cuando el ciudadano parece desaparecer, el personaje del mito, el de la narración, ocupa su lugar.

c) En los terrenos del mito

La verdadera transformación se experimenta cuando se entra en los dominios del mito. De pronto todo toma vida propia y los personajes se ven habilitados para actuar, pero sobre todo, como ya se dijo, más que para actuar, para Ser. La música, la máscara, el vestuario, construyen, constituyen al personaje.

Poco a poco vas agarrando el ritmo. Por mucho que le aprendes a una persona, no lo agarras, hasta poco a poco vas agarrando. Empecé a salir con personas, no mayores, sino más experimentadas; me empecé a pegar con el doctor [X], y eso me ayudó a mí. Transformarme, salir, desahogarme, sacar el estrés, bastante. Como no te conocen, haces y deshaces lo que quieres.

Pero estás percibiendo las emociones.

Y poco a poco uno se va transformando y va adquiriendo la experiencia de una careta de horno, una normal, porque a veces sale uno con la careta pintada de un color y otro color. Poco a poco.

De estos 'objetos', de estas 'cosas' ya desprendidas de su 'humanidad', que pudieron darle su aliento original de vida, proviene la energía, la fuerza que los personajes sienten cuando experimentan la sensación de que ya no son más habitantes del pueblo sino integrantes de un grupo distinto persiguiendo un objetivo, una misión, sea que la tengan clara o no. Los personajes, al reflexionar sobre esta transformación, lo explican con cierta claridad:

Nosotros sentimos completamente como que se nos mete algo; una alegría, una emoción que tenemos. Cuando nosotros nos ponemos el traje ya somos otros, pues. Nosotros bailamos y sentimos pues como que nos da un escalofrío, y ahí empezamos a bailar, a hacer las cosas.

Desaparece el individuo en su faceta histórica y ciudadana, no el individuo en sí, y otro individuo, otro ser, es habilitado para Ser. ¿Quién lo habilita?, precisamente el mito que se despliega, los objetos que lo integran o personifican, sonidos, hombres, instru-

mentos. La música, la máscara, el vestuario, la interacción de los personajes, la misma historia que se realiza y construye con la puesta en marcha de distintas voluntades viviendo a su manera la danza, o el mito, sus propios propósitos, y el propósito que mueve a la tribu y al nuevo individuo; esa es la fuerza que los pone en movimiento, que les da vida, energía, motivación de alguna manera; ese mundo que el Popol Vuh recrea y propone:

Nosotros, ya, nos entra, ya, cierta jiribilla, cierta desesperación, ya, por vestarnos y salir a bailar. Cuando tú bailas, te transformas porque no te cansas; simplemente nos transformamos y bailamos.

Es la misma energía o fuerza que hace saltar obstáculos y que lleva al actor, al danzante, a estar ahí, habitar al personaje, a desplegarlo y darle vida, a pesar de las resistencias y los impedimentos que el ciudadano pudiera enfrentar antes de efectuarse la transformación del ciudadano en actor, y del actor en miembro de la tribu, habitado y movido por el mito.

En una ocasión yo me sentía muy mal y no quería salir de jaguar porque me sentía mal, pues, y vine aquí, muy desanimado y me pongo la piel y siento una vibra, una energía; dije no, sí me voy a disfrazar y salí, o sea sí se siente algo, pues; se experimenta algo al sentir el disfraz, tanto el de jaguar como el de cojío.

d) Una doble constitución: la danza y el espectador

La transformación realizada, el proceso mediante el cual el personaje del mito es habilitado, puesto en movimiento, efectuando un cambio de personalidad, de la personalidad del hombre histórico al mítico, y su actuar como miembro de una tribu, puesto a Ser por el mito que la música, el vestuario y el desencadenamiento de las acciones despliega, convertido en individuo y miembro del nuevo grupo, la tribu, y constituido también por una misión y un propósito, de los cuales puede no estar consciente, que concluye con la

muerte del Pochó, es también de alguna manera vivido y constituido por cada espectador, que a su vez puede no estar consciente de un significado más allá de la fiesta y la diversión a las que lo convoca la danza, pero que siente o presiente que la danza es algo más que eso que parece a primera vista; algo que también le afecta, lo transforma, lo constituye, lo hace ser, entre otras cosas, parte de una comunidad; lo remite a su ser, a su historia, a significados diversos.

El jaguar, la pochovera y particularmente el cojó, son vividos por el público no sólo como parte de una fiesta pagana, de un carnaval, de una mascarada, sino también como seres míticos, como personajes de alguna manera desprendidos del ser social de la vida cotidiana, que con el vestuario y con la máscara están dando vida a alguien distinto al habitante del pueblo, el cual por lo regular transita en el anonimato. El cojó genera lo mismo simpatía que temor, aceptación que aversión, confianza que desconfianza. El público hace también la danza, la construye, la constituye; habilita a los actores, posibilita también su tránsito, su metamorfosis, y al mismo tiempo les permite Ser. En ese puente tendido entre la danza y el público ocurre un tránsito de ida y vuelta de significados que los genera a ambos: a unos para constituirse y vivir en el mito; a otros, el público, para aceptar la danza y a los danzantes, sus múltiples posibilidades interpretativas, y vivir el momento de identidad que la construcción del significado entre danzante y público posibilita y engendra, que puede ser simplemente por emotividad, pero que a la vez los habilita para explorar y experimentar un sentido de identidad como comunidad, como pueblo, para tener también 'un rostro', un ser individual en el mundo.

e) La máscara, un actor singular

La máscara, el rostro que ella misma propone, la expresión, los gestos, las formas faciales que constituyen y se expresan en la máscara toman vida, vida propia; fuerzan no sólo al portador sino

también al público a una relación distinta a la que mantienen con este mundo humano y no humano cuando se les ve de manera separada. La expresión, la forma plástica, la expresividad, el ser objetual que la máscara propone, adquiere vida, se desprende del individuo, uno y otro parecen cosas distintas. Esto queda claro cuando, al finalizar la danza, vemos al danzante sin máscara: parecen no tener nada que ver uno con el otro.

El individuo, por su parte, dentro del vestuario desencadena acciones, propósitos, formas de ser que el público decodifica y vive. Pero el vestuario y, sobre todo, la máscara, finalmente parecen sintetizar el esfuerzo final, la conjunción última del individuo unido a la fuerza y voluntad del objeto, lo no humano que la máscara sintetiza. La máscara, que es el rostro, en algún momento decide al personaje. La máscara genera agrado o desagrado, simpatía o aversión, amigabilidad u hostilidad, formalidad o informalidad, broma o seriedad: la máscara se independiza, posee plasticidad, interactúa con el público como un ser *Real*, desprendido de su portador, hace desaparecer al ciudadano portador; e impone su imperio y su dominio. La máscara domina a su portador y establece un diálogo, una interlocución propia con el público.

El público, no obstante, en ningún momento desaparece; con su aceptación o desaprobación, con emoción y condescendencia, facilita a la máscara su accionar constitutivo. Todo un mundo de acciones y reacciones es cogenerado en este interactuar entre el danzante y el público, entre el vestuario y el público, y más aún entre las acciones que la máscara propone y que el público acepta y vive.

f) ¿El individuo sobrevive al poder de la máscara?

Pero el personaje dentro del vestuario o de la máscara, que en algún momento supimos, pensamos y dijimos que había sido suprimido, en realidad no lo está, no desaparece del todo, persiste mucho de él, pues mucho de él también es ser constitutivo. Su destreza, su

creatividad, su capacidad de transmutación, incluso de dejarse sentir o de desaparecer en el vestuario y la máscara, se hace sentir, emerge, a pesar de la resistencia, objeción, obstrucción que estos objetos procuran a su voluntad y deseo no sólo de no ser borrado, sino de expresarse en el rito. En la imagen, en el rostro, en los movimientos, en la encarnación, en el modo de ser del personaje que está frente al público, a pesar de la rigidez del vestuario y sobre todo de la máscara, emerge una poderosa plasticidad que da cuenta de una nueva unión, una comunión que brota entre la máscara y el individuo detrás de ella y que transita por el puente comunicativo mencionado hacia el público; de alguna manera, y a pesar de la resistencia del Objeto, de la máscara, el individuo detrás también la habita, 'la moldea'; el individuo lucha por vencer la resistencia del objeto, su capacidad de objetar, y termina mostrándose, aunque sea de manera tímida; de alguna manera interviene en el rostro, en la plasticidad de la máscara, la construye, cogenerated el rostro de la máscara y la imagen que el público recibe de ella.⁸

De hecho no hay un detrás, no parece haber nadie detrás de la máscara sino sólo un ser, individuo social, máscara, árbol, individuo físico, objetual, histórico, naturaleza y ser mítico a la vez. Quien actúa, quien existe, quien toma toda la fuerza de lo real es aquel que, contra toda 'objeción' y venciendo a la vez su propia obstrucción subjetiva, ególatra, se expresa en la máscara, se deja ir, lo mismo que permite entrar al otro, aquello que viene de la máscara en su condición de objeto. Por ello, el que se oculta tras la máscara y la máscara en sí, que son uno, en realidad no se oculta, al contrario, se hace presente en la máscara, y la máscara en él se hace uno.

⁸ Uno de los cojós que observé en una puesta en escena semejaba un Hombre de Madera, no sólo por la máscara, sino también por el despliegue total de su 'personalidad'. Parecía un árbol, un tronco; se movía torpemente como un pedazo de árbol, con toda su rigidez e imprecisión al caminar. Era de hecho una troza puesta a caminar, un fragmento de árbol que había adquirido la cualidad del movimiento. ¿El individuo que animaba al árbol se estaba expresando detrás del vestuario, estaba venciendo la rígida e inanimada resistencia del vestuario, o el vestuario, los objetos, estaban venciendo las resistencias del individuo para expresarse?

Por ello lo podemos ver también desde la otra orilla, la máscara, el mito, venciendo precisamente la resistencia del individuo, expresándose como máscara, árbol, unido, habiendo penetrado al individuo, siendo uno con el individuo, se hace árbol, tronco, hombre: Hombre de Madera, cojó; las fronteras ontológicas se disipan, humanos y no humanos se penetran, se invaden, caminan por esos puentes ontológicos transfronterizos.

Hay momentos en que pudiera decirse, observarse, una especie de disputa, de enfrentamiento entre el individuo y la máscara, entre el personaje físico e histórico y el mítico; a veces domina uno, a veces domina el otro. Ese es el efecto resultante, el momento crucial de la transformación del ciudadano en cojó, jaguar o pochovera, cuando ellos se asumen y viven como tales y el público lo siente, lo percibe, lo vive de la misma manera: público y danzante se convierten en ese momento en cómplices de esa metamorfosis y por ello viven, todos, la danza como si algo importante estuviera ocurriendo ahí, más allá de una mascarada, de una fiesta, de un entretenimiento; en este sentido la danza tampoco es un carnaval.

Cada personaje es ser individual, y en esa individualidad se expresa la diversidad de un mundo habitado y constituido por seres míticos no menos reales que los de la historia. En la máscara, en su expresión, en sus movimientos, en su plasticidad objetual, el mito termina dominando, expresándose, desplegándose en toda su veracidad, su existencia real, para que la danza sea posible, para que el Pochó sea vencido, para que individuo, pueblo y tribu logren, todos, sus respectivos propósitos.

g) Un diálogo entre el mito y la historia

Hay también un aspecto especial y sutil en el que se puede apreciar este diferente plano constitutivo de lo histórico y lo mítico y que, por una parte, muestra la separación-distinción de esos dos aspectos y momentos constitutivos. La danza construye y en ella se

construyen dos individualidades, ya sea que lo veamos desde el aspecto mítico, o desde el histórico. Por ejemplo, el individuo que se expresa en el cojó manifiesta esta doble transfiguración por efecto de la danza. 'Vestirse' de cojó implica, obviamente, cubrirse la cara; pero lo que no es obvio es que esto se exprese como un doble encubrimiento y que cada uno de ellos obedezca a motivaciones distintas, según lo analicemos: desde el punto de vista del personaje histórico o del mítico.

Desde el plano del personaje histórico, el doble anonimato que se produce de manera visual y auditiva puede entenderse así: *a)* con la máscara el individuo oculta su identidad facial, lo que le permite liberar una especie de ser social reprimido y hacer 'lo que de otra manera no haría', es decir, transgredir la norma social amparado por el anonimato que la máscara le procura con la lógica del carnaval; *b)* con la tela que cubre su rostro y boca detrás de la máscara obtiene el anonimato auditivo. La voz del personaje detrás de estos objetos resulta irreconocible; en algunos momentos consiste de ruidos guturales, y se requiere de un gran esfuerzo para entender sus palabras; al preguntársele al danzante por qué se cubre tan minuciosamente la boca, no tiene duda en responder que es para que la voz no lo delate. En ambos casos el objetivo es ocultar al ciudadano histórico.

Desde el punto de vista del personaje mítico, los motivos y razones son distintos; ahí desaparece la lógica del carnaval y empieza el sentido social, cultural, maya, mítico, humano-no humano. Cubrirse la cara cumple en nuestra interpretación dos funciones distintas o al menos expresa dos propósitos distinguibles: *a)* vivir en el mito, constituirse en cojó, miembro de una tribu, de unas criaturas creadas por los dioses: los Hombres de Madera; *b)* personificar una de las características de los Hombres de Madera de la Creación, en el mito del Popol Vuh. Estos hombres no parecían muy diestros en el arte de la palabra, por lo tanto, el cojó de la danza estaría personificando esta característica, puesto que aunque:

Parecían gente y hablaban como la gente [...] [Popol Vuh: 112].

Sin embargo, no puede decirse que el suyo sea un verdadero lenguaje

En realidad fueron un ensayo, un intento de gente. Al principio hablaban pero tenían la cara reseca [...] Sus mejillas estaban secas y sus rostros eran máscaras [Popol Vuh: 114].

Su fin tuvo que ver con su falta de capacidad para comprender y para adorar a sus dioses, así como para hablar con ellos:

El cuerpo del hombre había sido tallado de la madera del tz'ité por el Armador y el Formador. El cuerpo de la mujer era de cañas [...] Pero no eran capaces de comprender, y no hablaban ante su Armador y su Formador, sus constructores y sus creadores [...] eran sólo efigies talladas de madera [Popol Vuh: 119-122].

En diferentes momentos, durante las diversas expresiones de su despliegue, la danza y sus personajes parecen proponernos este diálogo entre mito e historia, entre individuo perteneciente a una comunidad histórica e individuo de una comunidad mítica. El Popol Vuh aparece en todas partes, en todos los momentos de la representación. Su gran presencia, su enorme fuerza, su poderoso relato del origen y sentido del mundo, anima, pone en movimiento a estos hombres, a estos personajes que, sin saberlo, encarnan, personifican su argumento, las hazañas de un pueblo, de un cosmos, de una forma de ser en el mundo, aquella de los antiguos mayas que el Popol Vuh rememora.

La relación entre historia y mito, entre el personaje de la vida real, ser histórico habitante de una comunidad contemporánea, y los personajes producto de la creación del mundo en la narrativa fundacional propuesta en el Popol Vuh, el diálogo entre las antiguas historias mayas, la danza y sus personajes, se convierten en un puente poderoso de comunicación entre pasado y presente, entre los hombres y las cosas de ayer y de hoy, entre el mito y la historia, entre el mundo humano y el no humano, de ayer y de hoy. Todo parece constituirse en un puente poderoso de comunicación, de

construcción, de encuentros entre historia y mito. La historia se comunica con el mito, el danzante se comunica con el mito y con su comunidad, el individuo con el mundo objetual y cultural que lo transforma de individuo en cojón, y la danza le comunica al público, a la comunidad, su pasado y tradición. Todos se constituyen mutuamente, se unen y se deslindan, se atraen y se repelen; cada uno demarca territorios, aunque construyen también un territorio común. Todos: el mito, la historia, el pasado, el presente, el individuo, la comunidad, el mundo objetual, lo humano y lo no humano, aparecen interactuando, vinculados por relaciones a veces visibles, a veces invisibles; a veces conscientes, a veces inconscientes. Lazos estrechos mediante los cuales distintos mundos, humanos, no humanos, animados, inanimados, de vida y sentido, aparecen constituidos y constituyéndose en una mutua y cogenerativa unidad, expresando a veces sus necesidades y su voluntad de tránsito intercomunicativo.

Cuando el tambor y la flauta lo anuncian, los personajes están ya listos para dar el salto, la transformación, de una manera menos complicada, para ser animados, motivados para vivir su nuevo mundo, cumplir su propósito, llevar a cabo la gran hazaña: destruir al Pochó. La música lo anuncia, el mundo se ha creado, un orden ha sido ya instaurado. Entremos pues a ese mundo, entremos en los terrenos del mito.

VI

LA DANZA Y SUS MOMENTOS:¹

UNA LECTURA PLAUSIBLE

PRIMER MOMENTO. EL IMPERIO DEL DIOS POCHÓ: ENTRAN LAS POCHOVERAS

En el escenario monótono que la música construye, con esta rutina de la nada, da inicio la danza con la entrada en escena de las pochoveras,² las esclavas, las representantes en la tribu del poder y del orden del dios. El ritmo de la música es el mismo del preámbulo, rutinario y monótono, y las pochoveras parecen ajustarse muy bien a este ritmo, a su estabilidad, a su quietud, de alguna manera similar al tiempo primigenio, cuando nada existe, nada ha sido creado: es este el orden del dios; algo hay de aburrimiento y de tedio en el ritmo y en el ánimo de las pochoveras, quienes bailan haciendo un círculo, moviéndose en el sentido de las manecillas del reloj. Bailan silenciosas, los movimientos de sus cuerpos denotan austeridad, sus miradas, sus gestos, sus rostros, se muestran sumisos y reverentes.

¹ Danza disponible en <<http://joseleislezama.blogspot.mx/p/dios-poch.html>> y <<https://youtu.be/GLJjoOs0kMA>>.

² “Al compás de la música hacen su entrada las pochoveras; la que encabeza trae en sus manos una bandera roja adornada con tulipanes, la bandera del Pochó; tomando su derecha bailan alrededor de la pieza, seguidas una de la otra, ejecutando movimientos rítmicos de lado a lado, contoneándose, más o menos como se bailan las mazurcas. Las pochoveras son silenciosas; durante el baile no pronuncian una sola palabra” (Bartlett, 1926: 3).



Parecen carecer de voluntad propia; expresan la voluntad del dios y su misión es vigilar, controlar, advertir a la tribu de la presencia, del poder del dios. Las pochoveras ejercen el dominio suave, amable, amigable del dios. Llevan en su mano la bandera roja del dios Pochó, del poder; la capitana la porta, la muestra, la exhibe ante la tribu para recordarles, reiterarles la debida obediencia, la debida adoración a su dios, a su creador. Son la hechura de dios, sus criaturas, creadas para alimentar a su dios, sus dioses; para adorarlos, brindarles el alimento de la oración y el sacrificio.



SEGUNDO MOMENTO: LOS HOMBRES, LAS EFIGIES DE MADERA,
HAN SIDO CREADOS: ENTRAN LOS COJÓS

De pronto la flauta y el tambor cambian abruptamente de ritmo,³ el sonido se hace más fuerte, intenso, pletórico de vida, de fuerza, de euforia y regocijo. Es este el acto creador que anima al mundo, que le da sentido, que provoca alegría, un acto creador que expresa el regocijo de la gran obra, momento culminante del deseo divino de engendrar al hombre.^{4,5}

El mundo se muestra animado por una gran fuerza, una gran energía, una fuerza viril generadora de vida. Es la música, el ritmo, la entrada en escena de los cojós, de los Hombres de Madera que bailan formando también un círculo exterior y en sentido contrario a las pochoveras. La alegría y el estruendo se apoderan del escenario, del mundo, cuando los cojós hacen su aparición. Todo se mueve a su paso, todo cambia, incluso las pochoveras dan señal de percibir la presencia que los cojós, que la música, convoca, introduciendo cierta vida a sus movimientos, cierta gracia, cierta sensualidad, sexualidad, que da cuenta de una transgresión sutil,

³ “Llegado el momento, el pito varía la música, indicando que deben entrar los cojós, quienes irrumpen armando una gran algazara con sus instrumentos de jímbo y con gritos, pero siempre al compás de la música, exclamando a intervalos: ‘Cógelo!’, ‘cógelo’, ‘cógelo’; rodeando a las pochoveras, bailan lo mismo que éstas [...]” (Bartlett, 1926: 4).

⁴ “Será encontrada, se descubrirá la manera de crear personas formadas y armadas que serán nuestros proveedores y sustentadores. Para que se nos invoque, y para que se nos recuerde. Porque es con palabra como somos sostenidos [...] Que se siembre. Que amanezca para que se nos llame y se nos sostenga, para que nos recuerde la gente. Armada y formada, las efigies y las formas de gente. Escuchad y que así sea” (Popol Vuh, 2012: 111-112).

⁵ Es ésta la gran hazaña creadora que lleva a formarte al hombre del árbol del tz’ité, de la madera tallada del árbol madre, dador de la vida. Es la gran esperanza, la gran expectativa de los dioses de por fin, después del fracaso de los Hombres de Lodo, de efectuar el momento culminante de la creación: “Que estas efigies de madera resulten bien. Que hablen. Que se comuniquen allá sobre la faz de la tierra. Que así sea —dijeron—. Y cuando hablaron fueron hechas de inmediato las efigies de madera tallada. Parecían gente y hablaban como la gente también” (Popol Vuh, 2012: 112).



casi imperceptible, del orden impuesto por el dios y que ellas deben mantener.

El dios ha escogido a las *pochoveras* de entre las mujeres de mayor edad de la tribu; las quiere serviciales, incondicionales, autómatas, asexuadas, sin mayores pasiones, sin ganas de vivir como no sea para servir al dios cuyo poder representan, cuya vigilancia sobre la tribu ejecutan, cuyo dominio sutil y suave llevan a cabo. No obstante, una vez que los *cojós* aparecen, una vez que





inundan de vida al mundo, las pochoveras se contagian de esa fuerza, de ese impulso vital, de la sensualidad, la sexualidad y el instinto de vida que el arribo de los cojós, de los Hombre de Madera, trae consigo.

Las pochoveras muestran sensibilidad a la tribu y a los hombres de la tribu; dan testimonio de que algo está pasando fuera, en el

mundo; algo nuevo está ocurriendo, algo que las invade y penetra, algo a lo que no son indiferentes, aun cuando parecen actuar como si nada hubiera ocurrido, como si continuaran poseídas, dominadas por una fuerza ajena a ellas, a su control, el dominio del dios que ellas cuidan o deben cuidar con fervor. La entrada en escena de los cojós desde el inicio desequilibra algo, modifica las fuerzas actuantes, mina sutilmente la vigilancia del dios que las pochoveras encarnan y acerca a éstas a la tribu. Los cojós juegan, se divierten, asumen la vida como una fiesta, como una diversión, un juego. Juegan, por ejemplo, con el poder del dios; se muestran irreverentes con el poder del Dios; ellos aún no tienen el poder, están sometidos al dios, pero juegan a ser irreverentes; es un sometimiento que parece no preocuparles, un poder que parece no serles intocable ni invencible; por eso desde un inicio muestran irreverencia ante ese poder, juegan incluso al dios, juegan con el poder del dios; quitan momentáneamente, juguetonamente, la bandera, el poder, a las pochoveras, y juegan a tenerlo en sus manos; tal vez lo tengan transitoriamente en sus manos, para luego devolverlo a sus poseedoras, quienes representan el poder del dios en la tribu: las pochoveras.⁶

⁶ Por ello son destruidos por el dios, por ello son condenados por los dioses a una muerte atroz, a un exterminio atroz; los dioses se sienten ofendi-

TERCER MOMENTO: LA TRANSICIÓN. EL DIOS REFUERZA
LA VIGILANCIA: ENTRAN LOS JAGUARES A RESTAURAR
UN ORDEN

El dios percibe la disminución de su dominio que provoca este acercamiento de las pochoveras con la tribu, y con un cambio en el ritmo de la música,⁷ de manera imperceptible, silenciosamente, se introducen los jaguares, los perros de casa, la fuerza bruta que habrá de sustituir la fuerza y vigilancia suave de las pochoveras. Llegan en silencio para no ser vistos, para no ser percibidos, para vigilar, para restaurar un orden, para mantener un dominio. Refuerzan la vigilancia, el dominio suave que el dios ejerce mediante

dos, se sienten defraudados por la irreverencia de sus propias criaturas, por la ingratitud de los Hombres de Madera a quienes ellos crearon para ser recordados, para ser alimentados, para ser adorados.

“Huracán —acompañado de Soberano y Quetzal Serpiente— habló entonces al Maestro de los Días y a la Dama de la Formación, quienes eran videntes: Será encontrada, se descubrirá la manera de crear personas formadas y armadas que serán nuestros proveedores y sustentadores. Para que se nos invoque, y para que se nos recuerde. Porque es con palabras como somos sostenidos” (Popol Vuh, 2012: 111).

Es la decepción ante el fracaso de su propia obra, la vergüenza que les provoca su fallida creación de la humanidad, el saberse imperfectos, incapaces de asumir la tarea creadora, lo que explica la saña con que los dioses destruyen, desaparecen de la faz de la tierra, a los irreverentes Hombres de Madera: “Sus huesos fueron molidos. Los hicieron pedazos. Sus caras fueron molidas, porque resultaron ser incapaces de comprender ante la faz de su madre y la faz de su padre, Corazón del Cielo, llamado Huracán” (Popol Vuh, 2012: 119-120).

Pero los cojós no son sólo una obra imperfecta de la creación. Son los Hombres de Maíz degradados. Fueron originalmente habilitados con propósito y albedrío. Poseen seguridad, identidad, una fuerza que los anima y les permite cuestionar, retar y finalmente vencer el poder del dios. El dios, los dioses, no son para los cojós absolutamente sagrados e intocables, lo irremediable; por ello pueden ser vencidos y los cojós pueden aspirar a su reconstitución humana.

⁷ “Como si fuera inesperadamente, el pito anuncia la proximidad de los tigres. Las pochoveras se retiran y los cojós, dando muestras de pánico, se apresuran a cazar a los tigres, para lo cual atraviesan en las puertas unas cuerdas, que al efecto caen, sostenidas en sus extremos por dos de ellos. Los tigres sortean el peligro con su agilidad, dando un salto” (Bartlett, 1926: 4).



las pochoveras. No hay violencia en su entrada, parece que sólo están para observar, reforzar, corregir un dominio. De alguna manera las pochoveras parece que han dejado de ser confiables para el dios, para mantener su orden, por ello arriban los jaguares, por ello su presencia es necesaria.



De pronto la tribu los percibe, se dan cuenta de esta invasión, de esta intromisión de los jaguares, de este reforzamiento o sustitución de la vigilancia del dios sobre la tribu. Una especie de equilibrio de poder se instaura en la tribu, marcado, iniciado con el intento de los cojós, de la tribu, de cazar a los jaguares, de encantarlos, de neutralizarlos. Los cojós, con la cuerda, con la lía, intentan atraparlos; encantarlos, los jaguares parecen derrotados, parecen vencidos, parecen ser dominados por la tribu.

CUARTO MOMENTO: LOS JAGUARES Y EL DOMINIO ABSOLUTO DEL DIOS

La música marca un cambio de ritmo, de tiempo, para anunciar el momento del jaguar.⁸ Los jaguares se recuperan, se liberan de los cojós, reinstauran el dominio del dios, su poder, el dominio pleno del dios, el dominio por la fuerza; las pochoveras se apartan, observan, quedan a la expectativa; el dios ha sustituido su vigilancia blanda por una más eficaz, establecida por la fuerza, necesaria para su menguado poder. Los jaguares persiguen a los cojós, instauran el terror en la tribu, cazan a los cojós, los arrodillan, los vencen y someten. El dios, los dioses, parecen concluir su misión de destruir a la tribu.⁹

⁸ “De pronto huyen los cojós, tratando de ocultarse entre los espectadores y en los rincones de la casa. Pero los tigres los encuentran, los traen por la fuerza y, arrojándolos en medio de la pieza, continúan bailando, sentándose alternativamente sobre ellos” (Bartlett, 1926: 4).

⁹ “Entonces llegó el fin de las efigies talladas de madera porque fueron arruinadas, aplastadas: las mataron. Corazón del Cielo planeó un diluvio que cayó sobre la cabeza de las efigies talladas de madera [...] Así que murieron en el diluvio, bajo una gran resina del cielo. Llegaron los llamados Cinceladores de Caras para arrancarles los ojos. Llegaron los Cuchillos de la Muerte para cortarles la cabeza. Llegó jaguar Agazapado para comerles la carne. Llegó jaguar Golpeador para pegarles. Les rompieron los huesos y los tendones” (Popol Vuh, 2012: 119-120).



QUINTO MOMENTO: LA TRIBU RESISTE,
SE PREPARA Y SE INICIA LA ALIANZA

Arrodillados, sometidos, los miembros de la tribu, los cojós, resisten; imperceptiblemente, casi de manera natural, las pochoveras se compadecen, se apiadan, se reconocen en la tribu, alientan a la tribu a la que finalmente pertenecen, le ceden la bandera roja, el poder, la fuerza a los cojós para animarlos, invitarlos a resistir, a la

rebelión, a la lucha, y los cojós, resistiendo con su música, con el suave y delicado sonido del siquish toman fuerza, se reaniman, se preparan, mantienen la esperanza. Pochoveras y cojós inician así una alianza, la alianza para derrotar al dios.

SEXTO MOMENTO. LOS HOMBRES DE MADERA SE LEVANTAN,
SE RECUPERAN, TOMAN EL PODER Y EL DESTINO
EN SUS MANOS

Los cojós, ya recuperados y vueltos a la vida tras vencer a la muerte, se preparan para tomar control de su vida, de su destino. El momento de la tribu ha iniciado, la alegría y la esperanza se apropia de nuevo de la tribu y del mundo. El mundo se ha hecho digno de ser vivido.

Los cojós entran de nuevo con gran algarabía, con muestras de una nueva felicidad, revalorando la vida, celebrando su reencuentro con el mundo, festejando, anticipando la alegría del desprendimiento de una gran fuerza, de un gran poder, sabiéndose vencedores del dios y de la muerte, casi hombres, hombres plenos, hombres creados como dioses.





SÉPTIMO MOMENTO: LOS HOMBRES DE MADERA DERROTAN
A LOS JAGUARES Y SE INICIA LA ALIANZA FINAL DE LA TRIBU,
COJÓS Y POCHOVERAS, PARA VENCER AL DIOS

Con la bandera roja del poder en sus manos, con el destino en sus manos, los cojós persiguen y someten a los jaguares,¹⁰ los vencen, los dominan, los humillan y finalmente los derrotan. Una vez muertos los jaguares, los cojós los soplan con el aire de sus sombreros,¹¹ les transmiten la fuerza, la energía del poder de la bandera roja, los

¹⁰ “Cuando parece que ya están anonadados, los tigres los dejan y se suben rápidamente a las vigas de las casas y a las partes elevadas, en donde pueden encontrar refugio. Los cojós vuelven a la realidad y se aprestan a dar caza a los tigres usando escopetas viejas. Previamente arrojan todas las cuerdas a las vigas y las unen, formando así un grueso cable por donde descenden los tigres a medida que van siendo cazados. Los cojós los reciben en sus brazos y los van colocando uno al lado del otro, con la cara vuelta al suelo” (Bartlett, 1926).

¹¹ “Cuando ya están todos en esta posición, los soplan con sus sombreros, y al indicarlo el cambio de música, los tigres resucitan; pero entonces, en amigable compañía con los cojós, con quienes se unen formando parejas, persiguen a los espectadores, quienes toman parte de esta manera en la escena final de la representación” (Bartlett, 1926: 4).



vuelven a la vida, y una vez revividos¹² se establece la alianza final entre cojós, pochoveras y jaguares, con lo cual el dios es sometido, vencido, derrotado, con lo que se abre un nuevo horizonte, una nueva época; la tribu

recupera su ser, su condición humana plena; seres divinos que pueblan el mundo de vida y esperanza, los Héroes Gemelos burlan y vencen a los dioses de la muerte; el Sol, triunfador, emerge del Xibalbá, del reino de la muerte, para restablecer el principio de la vida en el mundo.



¹² “[...] al indicarlo así el cambio de música, los tigres resucitan; pero entonces en amigable compañía con los cojós, con quienes se unen formando parejas [...] (Bartlett, 1926: 4).

OCTAVO MOMENTO: LA RECOGIDA DE LOS PASOS
Y LA MUERTE DEL DIOS POCHÓ

El último día la danza concluye con una ceremonia especial para dar cuenta de la muerte del dios, de su dominio y maleficio. Los cojós, la tribu de los Hombres de Madera recorre el pueblo por última vez el martes



del carnaval. Después salen a recoger sus pasos,¹³ a recorrer, en sentido contrario, los mismos lugares por donde danzaron; a desandar el camino; van despojándose del vestuario: la máscara, su rostro, su ser anterior. Es un cam-

bio de piel, una liberación corporal del antiguo dominio del dios, para ser ellos mismos, para aspirar a un nuevo amanecer como hombres y mujeres plenos. Finalizan en la casa del capitán. Ahí se representa el momento final, la representación final, la escenificación del proceso de agonía del dios.

La caja y el pito lo marcan con claridad; es una especie de música ondulatoria, como un vaivén, una oscilación que denota el debate entre la vida y la muerte, el ir y venir entre la vida y la muerte que la agonía significa; la música se convierte en la narración final del deceso del dios. Los danzantes, sin máscaras, después de

¹³ “El martes de carnaval, en las primeras horas de la tarde, después de la jornada ordinaria de la mañana, vuelven a tomar el traje de paisano y salen todos, precedidos por las Pochoveras y acompañados sólo por el tambor, a recoger sus pasos, acto que consiste en recorrer rápidamente todos los lugares en que han actuado durante la temporada. El que no asiste a esta ceremonia, está condenado a morir sin ver otro carnaval” (Bartlett, 1926: 4).



haber recogido sus pasos, bailan alrededor de un fuego, de una llama, una pira que se ha hecho con los restos del vestuario, un fuego alrededor del cual bailan los cojós, las pochoveras, los jaguares, un fuego que destruye al dios, que lo aniquila, y los danzantes bailan al compás ondulatorio de la música, en un sentido, en sentido contrario; aludiendo al debate entre la vida y la muerte, saltan el fuego purificador, de lado a lado, gritan, anuncian la muerte del



dios, la muerte de todo, de los personajes del mito y de los personajes del pueblo, de la historia; van ondeando la bandera blanca, las banderas blancas que han sustituido a la roja de todo poder; es la bandera del reencuentro, de la conciliación, de la reconciliación con la vida, con la armonía del mundo, con la esperanza del mundo, la bandera que anuncia una nueva etapa, una nueva época, un renacimiento, la preparación para nuevas hazañas, nuevas afrentas.

La caja marca el final, su sonido se apaga, el dios ha muerto consumido por las llamas, por la fuerza, la voluntad de la tribu.¹⁴

LA DANZA, UNA MIRADA DE CONJUNTO

Esta propuesta de interpretación, como se ha visto, supone y propone la lectura de la danza en dos planos. Uno es un plano mítico, el otro es un plano histórico. Asume la existencia de dos narraciones, de dos interlocutores y de dos momentos y planos que en conjunto construyen historia, hechos reales, la historia de un pueblo, una comunidad, Tenosique ayer y hoy, Tenosique mito e historia.

Como se dijo anteriormente, existen dos posibilidades de entenderla en el marco del Popol Vuh: 1) una a partir de la creación del hombre; 2) la otra, en el de las hazañas de los Héroes Gemelos para vencer a los dioses de la muerte. Esto puede verse en el capítulo III.

¹⁴ "Por fin, al entrar la noche, se instalan en la casa del capitán saliente, con objeto de asistir a la muerte del Pochó, que desde ese momento cae gravemente enfermo. La escena se desarrolla como si la concurrencia asistiera al velorio de una persona. Se recuerdan los incidentes de la temporada, lamentando que haya concluido; se comen tamales y dulces y se escancian café y aguardiente. El tambor debe tocar durante toda la noche, sin cesar un momento, y al despuntar los primeros rayos de la aurora, el miércoles de ceniza, el toque se hace cada vez más lento, indicando que ha empezado la agonía, que dura unos momentos. Cuando el tambor calla, 'El Pochó ha muerto'. Los circunstantes dan muestras de una gran pena; se abrazan efusivamente, lloran (algo por sentimiento mítico y algo por efecto del alcohol) y terminan despidiéndose como para emprender un viaje que durará un año [...]" (Bartlett, 1926: 4).

La danza emerge como constitutiva de identidad de un pueblo histórico, Tenosique, situado en el tiempo de hoy y heredero de un pasado maya, y también resultado de la confluencia de distintos procesos, desde los tiempos prehispánicos hasta el momento actual, en el cual historias, procesos diversos, confluyen y definen el perfil social actual.

Existe por una parte ese sentido de identidad que la danza da a Tenosique. Decir Tenosique, hoy día, es decir Danza del Pochó, y decir Danza del Pochó es decir Tenosique. Tal vez esto sea más claro en los ámbitos local y regional que en los ámbitos nacional o internacional, en los que la danza no es conocida; aunque esto no disminuye ese aspecto constitutivo de la danza, que es válido, en primer lugar, para los habitantes de este municipio, quienes se autoidentifican con ella. Vivir la danza, participar activa o 'pasivamente', prepararse para actuarla u observarla, escuchar la música, el llamado de la caja, etc., dice algo, conmueve a alguien, convoca a algo y a alguien; constituye algo, a alguien; a una comunidad, a un individuo.

Mantener la danza por al menos cien años expresa una voluntad, un esfuerzo, un acto significativo, un mensaje para su posible lectura; un hecho, un fenómeno social en el cual una comunidad decide mostrarse y mostrar algo más que la exteriorización o la puesta en escena de un mito. Quiere mostrar que el mito le importa, que le significa cosas, que la representa; esto es, que la comunidad no sólo representa al mito en el ritual de la danza, sino que el mito representa a la comunidad y por eso se encarga de mantenerlo, de reproducirlo, de recrearlo, de apropiárselo y reapropiárselo en cada momento.

La danza hace al pueblo de muchas maneras: le permite unidad, solidaridad, construcción de lazos de solidaridad, y no sólo en los momentos en que la danza se presenta públicamente cada año, sino en la identificación permanente que se vive en el pueblo con ella, independientemente de que haya quienes la ven como algo que no les resulta atractivo, y también al margen del significado que le den. Para muchos, como se ha dicho, la danza es un carnaval,

simplemente una fiesta; incluso la expresión de un “auténtico” y “único” folclor local. Por algo, cuando un personaje público la calificó como “el carnaval más raro del mundo”, muchos en la comunidad se sintieron satisfechos con la definición, porque para ellos la danza es un carnaval, y ser el ‘más raro del mundo’ le daba cierta originalidad y mérito. Pocos son los que la viven como una expresión del mundo maya, y menos aún los que la relacionan con el Popol Vuh. Esto no cambia nada, la danza sigue procurando realidad, hechos sociales, significados.

Cada año, en los meses de enero y febrero el tema es la danza. No hay un motivo mayor de interacción simbólica, social, evento participativo, acto visual y motivo de compromiso social más difundido y más comentado que la danza. Está en las calles, en las conversaciones, en la atmósfera social del pueblo. Una vez más, el pueblo hace la danza, lo mismo que la danza hace al pueblo.

Finalmente, decir que la danza produce, construye pueblo, comunidad, no significa que constituye una comunidad ideal, abstractamente igualitaria. Genera comunidad creando o reafirmando lazos, sentido de pertenencia, significado. La comunidad así constituida, como todas las sociedades humanas, es creada y recreada por relaciones que incluyen el poder, la desigualdad, las diferencias sociales. Esto no es eliminado, ni disminuido, por el simple efecto constitutivo de la danza.

La danza, pues, brinda diversas posibilidades de lectura socioantropológica. Estas posibilidades permiten resolver o proponer posibilidades de solución a sus enigmas. A sus enigmas desde los puntos de vista ontológico y epistemológico. Desde el punto de vista ontológico se trasciende los temas de la “autenticidad”, de su “antigüedad”: lo importante es analizarla como un hecho social, que como todo hecho social es construido por diversos factores, actores, mezcla de mundos humanos y no humanos, por la historia, por el mito, por la voluntad y por el azar; en cualquier circunstancia, por el poder.

VII

CUESTIONES DE MÉTODO

UNA EXPERIENCIA DE COMUNICACIÓN

En todo acto de conocimiento hay una relación entre: *i)* el que quiere conocer y *ii)* lo que se desea conocer. Es esto lo que usualmente ha sido considerado como una relación sujeto-objeto. Hoy sabemos que en el acto del conocimiento todo se construye: el conocimiento, el sujeto y el objeto; ésta no es sólo una construcción social, sino una construcción total que incluye lo no social, lo no humano, lo biológico, lo fisiológico y el llamado mundo objetual. Todos participan activamente, y aun pasivamente, en el acto de conocer y en el resultado cognitivo. También sabemos que el acto de conocer es efectuado por un sujeto, por un individuo; que este individuo cuenta, que es fundamental en el acto de conocer como individuo, pero que participa con su completa individualidad, esto es, con todo aquello que lo constituye como individuo: sus habilidades y torpezas, sus medias o sobresalientes capacidades, sus sesgos, su naturaleza física, biológica, social e histórica, con sus emociones y sus cuerpos. Por una parte, un individuo que personifica una historia, una sociedad, una habilitación sociohistórica, para ver ciertas cosas y no ver otras; por otra parte, que este individuo posee una constitución físico-biológica que también lo habilita y lo deshabilita para ver; una habilitación fisio-biológica; una biología y una fisiología que acota y al mismo tiempo le abre posibilidades y que, por ello, le permite representar, con mayor o menor 'virtuosismo', aquello

que le provee su ser social en su intento por conocer, por aprender, el mundo.

Aquí quiero destacar un aspecto que me parece relevante: las facilidades y las dificultades del conocer, las posibilidades del conocer, ¿las condiciones de posibilidad del conocimiento? Aquellos aspectos de la relación sujeto-objeto que podríamos considerar facilitadoras o dificultadoras del producto buscado, que no es otra cosa que el saber, el conocimiento. Es esta una relación comunicativa. Conocer mediante la relación sujeto-objeto es un acto de comunicación, y como todo acto de comunicación incluye dos partes: el sujeto y el objeto, que se plantan uno frente al otro de manera activa. Incluso cuando una de las partes aparenta pasividad, esto no es sino expresión de una no disponibilidad a la comunicación, acción que facilita o dificulta la comunicación cognitiva sujeto-objeto. El sujeto y el objeto se abren o se cierran a la comunicación, facilitan, construyen, destruyen u obstaculizan el puente de la comunicación, el puente para transitar uno hacia el otro, para romper barreras cognitivas. El objeto objeta al sujeto, se le resiste, se niega a la intensión y búsqueda cognitiva del sujeto, o bien abre puertas o ventanas comunicativas, se deja penetrar, se deja transitar, muestra sus secretos al sujeto, o incluso sugiere, propicia, insinúa la comunicación. Lo mismo ocurre con el sujeto: facilita o dificulta el acceso del objeto hacia él, aun si el objeto se dispusiera a transitar el puente que lo acercaría a él.

Pueden ubicarse varias dimensiones y niveles de este impedimento o dificultad para conocer, originadas desde el ámbito o punto de referencia del sujeto. Mencionaré tres: 1) Una que proviene de la negación egocéntrica del sujeto al objeto, que nace de su condición y naturaleza egocéntrica; el sujeto niega al objeto, de la misma manera que niega todo lo que no es él, por considerarlo no valioso, inauténtico; sin derecho a ser, a la Otridad, a una existencia independiente o codependiente. Él es el referente universal, el punto de referencia, el criterio de autenticación de las cosas del mundo. El sujeto es un ególatra; todo su transitar en la vida es un transitar egocéntrico que sólo finge abandonar por conveniencia pero que, de hecho, sólo abandona con la muerte. El sujeto es

siempre, en el fondo, el niño egocéntrico de Piaget, que ve la Luna en las noches, que avanza unos pasos y la ve de nuevo y siente que la Luna dio también un paso atrás de él; vuelve a avanzar, voltea a ver la Luna de nuevo y tiene la evidencia empírica más contundente de que la Luna avanzó junto con él. Dice entonces: "La Luna me sigue"; 2) Otra dificultad nace del exclusivo carácter intelectual-racional de la relación cognitiva desde el lado del sujeto. El sujeto entra en relación del conocimiento eliminando, descalificando, desautorizando como verdadero conocimiento; todo aquello de él que no es intelectual o racional, toda aprensión del mundo que no pase, que no sea destilada, por su aparato conceptual.

Esto significa que participa de manera fragmentada, descartando parte de su individualidad, como mente y no como cuerpo y sentimiento. Todo lo que en él es cuerpo o emoción debe ser eliminado. Esto se traduce en un conocimiento parcial, incompleto, en una negación de todo aquello que puede ser conocido por él vía corporal o emotiva. Por lo tanto, sostenemos aquí que un camino para acceder a un mayor o mejor conocimiento es el que incluye la participación completa del individuo en la relación cognitiva. Aquí, por lo pronto, hablaremos un poco del olvido corporal y emotivo, no conceptual, en la relación de conocimiento y en la necesidad de su restitución o incorporación cognitiva. 3) En la tradición moderna, se trata de racionalizar al mundo, de imponer el principio de racionalidad a las cosas del mundo, racionalidad que es privilegio humano. Dicho principio elimina como creencia premoderna toda forma de conocimiento que no sea racional: y éste va acompañado de otro principio; el mundo se explica por el mundo; es decir, por sus estructuras internas; de aquí deriva el principio sociológico de que lo social se explica por lo social. La consecuencia de esto consiste en, primero, descartar toda forma de conocimiento que no nazca del componente racional humano; segundo, descartar toda agencia social a lo no humano, algo que disiente con el pensamiento premoderno, por ejemplo de los llamados pueblos originales, para quienes el mundo no humano es un mundo sintiente, activo, actuante, y en diálogo con lo humano.

EL COLAPSO COMUNICATIVO
EN LA EXPERIENCIA METODOLÓGICA DEL DIOS POCHÓ

Toda la experiencia empírica relacionada con la danza es ilustradora de un proceso de conocimiento que podemos dividir en tres momentos: 1) Un primer momento lo puedo llamar la Babel comunicativa; 2) Un segundo momento podría llamarse el Colapso comunicativo, y 3) El tercer momento sería el Puente comunicativo.

La Babel comunicativa ocurre cuando el sujeto, encarnado en este caso en la figura del entrevistador, intenta entrar en relación con un objeto de estudio, en este caso individuos o grupos de individuos, danzantes, expertos o público participantes desde esas esferas en la Danza del dios Pochó. El sujeto se planta ante su objeto de estudio con una idea más o menos clara y elaborada del propósito de su investigación.

Quiere saber el significado de una danza que sabe que ha existido y ha sido representada por años en la comunidad. Quiere saber qué significa. Parte de una idea, de una intuición o hipótesis; tiene una interpretación de este significado. Desea contrastar esta intuición con las intuiciones e ideas que al respecto tienen los otros, los que hacen la danza (danzantes y comunidad) y los que la estudian o reflexionan sobre ella. El sujeto anda en busca de un personaje, hipotéticamente un dios, el dios Pochó. Un dios que se supone está presente en la danza, la motiva, la hace actuar, interactuar o indagar sobre su existencia y presencia, aunque sea no visible.

El supuesto de la existencia de este dios nace de algunas lecturas de textos, voces, comentarios e historias orales en el ámbito local, fuentes; o de personalidades diversas que interpretan la danza como la representación de la historia de una tribu mítica, imaginaria, la tribu de los cojós, que se enfrenta contra un dios maligno que la maltrata, por lo que la danza representaría el intento de la tribu por deshacerse del dios. El dios representaría al mal y la tribu de los cojós al bien, en una idea cada vez más divulgada en el plano comunitario, de entender la danza como una lucha entre el bien y el mal.

El sujeto retoma la idea del enfrentamiento de los cojós, también identificada a veces como la tribu de los Hombres de Madera contra el dios, como un significado posible; pero trata de situar esta idea y a la danza misma en el marco del Popol Vuh, tanto en el mito de la Creación del hombre como en el de los Héroes Gemelos, con los que pareciera tener sentido, particularmente por el propósito de encontrarle alguna conexión con el mundo maya al que pertenece Tenosique. Situada en este contexto, la idea del bien y del mal pierde sentido para el sujeto en la medida que en el mundo maya prevalecen otros valores, una moral diferente, o al menos existen principios cosmogónicos o religiosos sobre los que es más sostenible ubicar a la danza. No obstante, se retoma la idea del enfrentamiento de la tribu o de los hombres contra los dioses, sean dioses creadores o dioses de la muerte, puesto que en el universo maya los hombres, los seres creados, están habilitados para disentir de los dioses.

Esta es la idea que anima la investigación y este es, en parte, el universo conceptual mediante el cual el sujeto interroga a su objeto. Es esto sin duda lo que está detrás cuando el sujeto-entrevistador interroga a su audiencia, a sus interlocutores sobre el 'significado' de la danza. Esto es también lo que quiere oír cuando interroga sobre ese significado. No es que quiera oír una respuesta o respuestas de sus interlocutores en las que aparezca nítidamente su interpretación, la cosmogonía maya y la lucha de la tribu por enfrentar al dios que los 'degrada', y mucho menos que planteen el vínculo entre la danza y la 'degradación' del hombre por los dioses, en el acto correctivo que limita sus facultades, tal y como lo describe el Popol Vuh. Sería no sólo ingenuo sino también artificial pensar o forzar a los interlocutores a razonar y exponer de esta manera su interpretación de la danza. No obstante, el mismo marco interpretativo que anima las preguntas del sujeto, con el cual va armado y con el cual indaga sobre el 'significado' de la danza, se va a mostrar vulnerable y problemático.

El sujeto-entrevistador, al entrar en contacto con sus entrevistados, el objeto, enfrenta un gran problema. Los entrevistados emergen ante él, explícita o implícitamente, como seres indepen-

dientes, no como sus apéndices, no como derivaciones o extensiones de su ser, sino como personas con un territorio propio, con cuerpos propios, con constituciones sensoriales, mentales, intelectuales y capacidades de discernimiento propias. Regularmente el sujeto les niega estas posibilidades y estas condiciones; no obstante, en los hechos el objeto (los entrevistados en este caso) se plantan ante el sujeto como una Otredad, con el mismo estatuto ontológico que el sujeto (entrevistador) y, por lo tanto, con la cualidad y capacidad de reaccionar e interactuar con él como seres de razón y emoción, distinto, autónomo, significador y de albedrío, apropiándose, pensando y viviendo la interacción con las reglas de su propio universo individual y desde los territorios de su Otredad. El objeto recibe el intento comunicativo del sujeto, se lo apropia, lo lee con su descodificador individual, que en momentos puede coincidir con el del sujeto pero que en muchas ocasiones no coincide, proviene de distintos marcos constitutivos individuales y socioculturales; no significan, no comunican nada; se gesta así una Babel comunicativa.

La Babel comunicativa produce un colapso en la comunicación sujeto-objeto, el cual se deriva del hecho de que referidos y restringidos, cada uno en su universo, negando unos o ignorando otros la Otredad, la comunicación se corta. El sujeto se refiere a un mundo, su mundo de sentidos y significados, cuando interroga a su objeto sobre el 'significado' de la danza. El objeto procede con el mismo principio o condición cuando responde desde su mundo o sus mundos al sujeto sobre ese significado. Al sujeto puede parecerle que el objeto no 'entiende' su pregunta, que el objeto responde 'lo que quiere', y trata de corregir el colapso. Repite la pregunta, la plantea de nuevo, la frasea de nuevo, quiere hacerla 'accesible' al objeto. El objeto, por su parte, resiste, reitera, se aferra a su decodificación, a su apropiación del significado, a lo que le da sentido; parece defender con obstinación su derecho a la Otredad, a sus vivencias, a su ser, a su vivir y experimentar el mundo, la danza, como un individuo, como ser autónomo, y así lo ejecuta, así se manifiesta ante el sujeto.

A esto obedecen sus respuestas: “Me pongo la máscara y puedo enamorar y declararle mi amor a la chica que deseo”; “Para mí lo importante es el baile, el relajo”, “Esto es un carnaval”, lo cual podría verse un poco distante de lo que el sujeto esperaría de acuerdo a su necesidad analítica de encontrar elementos vivenciales del objeto para, aunque fuera ‘tímidamente’, abonar argumentos a su intuición de la lucha de la tribu para destruir a un dios que pareciera emular a los de la creación del hombre y del mundo maya. El objeto no tiene dudas al expresar su ‘ser en el mundo’; su respuesta se sale no sólo del control, sino del deseo del entrevistador; el objeto responde según su deseo, según su mundo referencial; ignora al sujeto; los dos, sujeto y objeto transitan por vías significativas paralelas; parecen tender a no tocarse:

“Se ve una preciosa”. “[...] Nomás te ponías tu sombrerito y, uy, acá nomás andabas [...] Es una belleza la tradición, que ya se está perdiendo [...]”.

Surgen en este contexto, entre otras, dos posibilidades de rearmar, reconstruir o más bien construir y tender puentes de contacto, un puente de comunicación, una vía de tránsito para intentar la circulación hacia y desde esos mundos separados, hacer posible la comunicación. Una posibilidad es trascender el remedio espurio del refraseo y la reformulación de la misma pregunta, con lo cual el sujeto no abandona o no negocia su marco de referencia. Povernelli, en su obra *Radical worlds* (2001), propone una salida; Latour, en algunos de sus ensayos, entre otros *Reensamblar lo social* (2008), brinda otros elementos: uno es la búsqueda de sentido de y en la Otredad, la indagación en el mundo de lo negado, de lo que se construye y reconstruye en los márgenes y que no es visto, no es oído, no existe para el mundo exterior dominante, pero sí existe, tiene sentido y tiene un gran valor para sus constructores. Latour propone darle un valor analítico poderoso a la voz de aquellos que constituyen el objeto de estudio. No sólo a sus expresiones y opiniones más simples expresadas al ser interrogados, sino también

a sus autorreflexiones, teorías que proponen sobre ellos mismos. Esto equivale a retirarle al sujeto el monopolio interpretativo, el monopolio de la explicación, y hacer al objeto copartícipe activo en la generación de conocimientos.

Desde estas perspectivas, el sujeto debe perder su carácter autorreferencial e incorporar, con un grado de validez equivalente al suyo, no sólo al otro, sino a una Otredad negada por él, por su condición de sujeto (individuo ególatra), de personificador o producto de un sistema, de una manera de vivir, experimentar, pensar y expresar su ser en el mundo autorreferencial a él, y a este mundo al que se debe y el cual se constituye mediante distintas relaciones, entre otras las de poder, con las que constituye y construye su relación con el otro, con el signo de este poder y la exclusión resultante, además de las que lo constituyen biológica y neurológicamente como individuo, todo lo cual, como hemos dicho, lo habilita y deshabilita en su intento por entender al mundo.

Y para entenderlo en mayor medida, el sujeto debe aceptar la pérdida del monopolio explicativo y ver, en el otro, en el objeto, una fuente no sólo proveedora de información y materia prima cognitiva, sino también de conocimiento y de explicaciones del mundo, especialmente de su mundo.

Todo cambia cuando el sujeto se planta de nuevo ante su objeto, al menos con esta intencionalidad, con este esfuerzo autocrítico y propositivo de relación no arrogante, y empieza a encontrarle un sentido a las respuestas y propuestas interpretativas de su objeto de estudio. De hecho las cosas, los personajes, los otros, son vistos, percibidos como constructores de 'verdad', de sentido de mundos, emergiendo así como una poderosa fuente de generación de significados y de conocimientos.

Los danzantes, los expertos y el público emergen revalorados, dignificados y con un enorme potencial para construir significados, para ofrecer significados que, aun cuando en apariencia se ven desconectados del propósito original del sujeto, no lo están, en la medida que son ellos mismos los hombres reales, o sus herederos, constructores de historias y mitos que son de su interés, analíticos,

y quienes, al narrar sus experiencias de mundo, tienden puentes comunicativos para que ambos mundos amplíen el horizonte de posibilidades cognitivas.

No obstante, hay un problema en esta aproximación metodológica para construir o tender los puentes de comunicación, y depende de algunos supuestos. Por ejemplo, el supuesto de que el sujeto esté en disponibilidad de efectuar el cambio subjetivo, una especie de ruptura epistemológica que lo coloque en una actitud receptiva y condescendiente con el otro, su objeto, que además se muestra ante él con las líneas divisorias bien demarcadas: este es territorio del sujeto, este otro es del objeto. Hay un voluntarismo metodológico muy vulnerable en semejante propuesta, esto es, un sujeto renunciando voluntariamente a su papel activo, protagónico, monopólico en la producción de conocimientos y dador de valor y significado del mundo; es decir, estaríamos suponiendo sin someter a pruebas, que 'el sujeto puede ver lo que no ve', que estamos ante un observador capaz de pasar la prueba de 'la observación de la observación', lo cual requiere ser demostrado y que éste se ha bajado realmente de su pedestal de 'observador privilegiado' en el que supone está colocado, con su mirada auto-celebratoria y auto-referencial vuelta hacia el mundo.

Pero además se olvida que la relación de conocimiento, la actividad productora de conocimientos y el propósito humano mismo de conocer, es un proceso cuyo objetivo es el ejercicio del poder, dominar, controlar para fines utilitarios humanos, lo cual implica también fines humanos en sociedades estratificadas y desiguales. Por ello, un sujeto renunciando al control, al comando subjetivo del proceso de producción de conocimientos es ilusorio, difícilmente resiste las pruebas de rigor, las evidencias del 'mundo de lo real'. Podríamos decir, desde otra mirada, que aun en estas condiciones el conocimiento se produce y es verdadero. Cada vez que, por cualquier recurso, estrategia o técnica, se hace posible el fenómeno de la supresión o minimización del principio de egolatría subjetiva, se está en mejores condiciones de generar un conocimiento profundo y verdadero. En estas condiciones ocurre el tránsito, un

mejor tránsito de la Otredad hacia el sujeto, que puede ser una manera también de explicar la aparición de la gran teoría, el conocimiento pleno, las grandes obras, las grandes explicaciones del mundo que hacen época y trascienden su territorio y su tiempo.

No obstante, hay otra posibilidad de tender puentes de comunicación con el otro, y sobre todo cuando el otro asume la forma de objeto de conocimiento, lo que se quiere conocer. Es este el propósito del siguiente apartado, el cual consiste en reflexionar acerca de una de las barreras cognitivas más poderosas, sobre todo en el mundo occidental; aquella que se hace patente en la división sujeto-objeto y en la necesidad de pensar en las trabas subjetivas y objetivas que impiden conocer el mundo; en este caso, la posibilidad de corregir la traba subjetiva, el mundo autorreferencial puesto en movimiento en el proceso de conocimiento y la presencia de una poderosa fuerza subjetiva que proviene de la no superada concepción egocéntrica del mundo. El ego con su carácter autorreferencial, ordenador, dador de significado y ejecutor de la dominación humana sobre lo no humano, debe ser cuestionado, des-posesionado, des-empoderado para la construcción de un conocimiento, no sólo no guiado por la necesidad humana de poder y dominación sobre lo no humano, sino como una vía de acceso al mundo de lo no humano, la necesidad de comunicación mutua humana-no humana por la vía de un diálogo comunicativo inter-especie, inter-‘seres en el mundo’, que permita tener acceso a los diferentes entes de significación en el mundo, humanos y no humanos.

De eso se trata el próximo apartado, retomando el tema de la relación cognitiva entre humanos y no humanos como la única posibilidad de practicar otra forma, otra propuesta epistémica de conocer, en la que los puentes así construidos permitan el tránsito, el diálogo cognitivo con todos los productores de significado en el mundo, humanos y no humanos, y tener así un entendimiento más amplio, más incluyente, más completo de las cosas del mundo.

EL MÉTODO DE LA CAMINADORA

La experiencia con el dios Pochó y con la danza hizo posible también abrir esta otra ruta, un nuevo puente comunicativo con el objeto de estudio que despejó una puerta al entendimiento hacia la danza, de gran alcance explicativo; es lo que aquí llamo el Método de la Caminadora. Esta es una experiencia remitida al ámbito, no sólo de la relación individual como sujeto con el objeto, sino de relación personal; una relación que tiene lugar en un cierto espacio de la intimidad, en un cuarto habilitado como gimnasio, con una caminadora y un reproductor de videos.

La técnica, que en realidad no nació como técnica sino como un subproducto espontáneo durante una rutina de ejercicios físicos, en la cual, para hacer el ejercicio menos monótono, encendí el monitor para ver un video de la Danza del Pochó de 2013. De pronto, al mirar con atención, ciertos aspectos de la danza parecían emerger con énfasis, con cierta 'insistencia'; detalles que no había visto antes eran percibidos, llegaban a mi conciencia y tomaban un significado especial, decían algo distinto, o algo aparentemente oculto en otros momentos. Decidí repetir el ejercicio cada vez que usaba la caminadora, y así lo hice, con algunas interrupciones, durante un año.

Se trata pues de tener el objeto de estudio enfrente, en un monitor, y observarlo repetidamente, muchas veces. El ejercicio, el *jogging*, permite adquirir un alto estado de percepción, una nueva sensorialidad y sensibilidad; ver más, registrar de otra manera los hechos, con una menor resistencia individual, personal, como con una mayor aceptación de la existencia del otro, como con una especie de allanamiento de la ruta, del camino entre el objeto y el observador que permite, que da entrada a una forma sutil y profunda de comunicación.

Los hechos, las cosas, los objetos, objetan menos al observador en el intento comunicativo, en el tránsito hacia el otro para indagar sobre su ser. Las conductas en observación se dejan ver de otra manera, hablan de otra manera, se comunican con uno con mayor

facilidad. Un apaciguamiento del ser, del yo, del egoísmo, tiene lugar: la disminución de la resistencia para aceptar al otro, lo externo, lo distinto, lo que a su vez nos niega, o 'nos acepta', lo que con su despliegue, su 'territorialidad' y su diferencia niega o 'comprende' parte de nuestro ser y nuestra individualidad. Todo esto puede ser captado, puede fluir hacia nosotros con menor resistencia, aceptado con menos reticencias, mayormente conocible, cuando bajamos la guardia, cuando los perros guardianes de nuestra egolatría y arrogancia bajan la guardia, se relajan, duermen.

La tensión egocéntrica opera como una traba para el conocimiento, que impide la realización, el desenvolvimiento y la aceptación del otro, que impide su conocimiento, que impide conocer al mundo en su propio despliegue, a los objetos, a las cosas, a lo otro humano y no humano en su propio despliegue.

Al observar la danza bajo los efectos relajantes de la caminadora, percibo un acercamiento, un mensaje; descifro signos, una máscara que parece desprenderse de su portador y que me dice cosas como máscara; se hace plástica, toma movimiento y me remite a otras historias, otros momentos, a cosas con las cuales adquiere sentido. Por ejemplo, dos danzantes con máscaras de tortuga dejan de ser hombres portando máscaras de caparazón de tortuga y emergen ante mí como seres de otros tiempos, de los inicios de la vida en el mundo; me hacen pensar en los tiempos primigenios, me remiten a la creación del mundo, al origen acuático de la vida. Puedo así pensar la danza y sus personajes en el marco de la creación, de un tiempo ancestral, prehumano incluso.

No cabe duda, veo cosas distintas en la danza, y las cosas adquieren sentido, o toman un nuevo sentido. Las cosas alcanzan una dimensión que en el trato cotidiano, con el estrés o vigilancia egocéntrica, no se dejan ver, no se permiten ver; la distancia con el objeto que este estrés provoca disminuye con el *Treadmill Method*.

Los guardianes de la individualidad, de la negación, ignorancia o indiferencia al otro, de la negación del otro, se relajan, duermen, bajan la guardia, se apaciguan y así el objeto se hace más accesible, fluye, nos llega más incondicionalmente. Puede sentirse

su diálogo, su comunicación: un 'deseo' del otro parece emerger, cierta 'voluntad' del otro por comunicarse es de alguna manera percibida; un cierto 'esfuerzo' por acercarse y decir su versión, enviar su mensaje, mostrar su ser, su sentido de vida, transitar el puente comunicativo y procurarme la cercanía y el código de su 'voz'.¹

Es una especie de estado de contemplación que el relajamiento hace posible, el cual se convierte en condición mental e intelectual que facilita el conocimiento o la aprensión del objeto, el acceso del mundo, al mundo exterior, al conocimiento.

La observación de otro personaje de la danza, alguien que se identifica con un letrero *el Cariñoso*, en el breve despliegue de su representación me permite ver en él al árbol en el que se ha convertido, mimetizado; ahora veo un árbol, una troza, un fragmento de tallo de árbol, algo que camina como un trozo de madera, que danza como un trozo de madera, un árbol que está aprendiendo a caminar, a danzar, un árbol torpe, un árbol que camina como lo que es: un árbol.

Puedo observar la madera, el trozo de madera, y apreciar al mismo tiempo la aparición del Hombre de Madera que me comunica su condición de trozo de madera, de árbol seco que camina, que se mueve con torpeza; es un híbrido de árbol y hombre que comunica su ser híbrido, su condición animada-inanimada, su movimiento tosco, su forma de movimiento que es semi-humana, pre-humana, de Hombre de Madera, moviéndose con las dificultades de un madero, como un tronco en parte animado por el aire,

¹ En muchas otras ocasiones había experimentado algo cercano a lo aquí descrito. No obstante, nunca lo pensé como conexión con el conocimiento. Ocurrió muchas veces, durante la rutina del *jogging*. De pronto, algún objeto perdido, un nombre olvidado, algo que se me había perdido, incluso fragmentos enteros de una conversación olvidada, aparecían repentinamente, llegaban espontáneamente hacia mí durante la sesión de ejercicio físico. También ocurrió repetidas veces que algunos problemas o aspectos de la vida académica o cotidiana a los que no encontraba respuesta en la rutina diaria, de pronto aparecían con una claridad sorprendente, con respuestas, luces, pistas para descifrar, resolver o intuir el enigma. No obstante, nunca antes lo tuve tan claro en su relación cognitiva como al observar la Danza del Pochó en el monitor.

en parte por una energía pre-humana, semi-humana, humana. El personaje muestra un virtuosismo al transmitir de manera vehemente su condición de Hombre de Madera, de madera andante, árbol andante, un producto fallido de la creación, un ser desmemoriado, ausente, privado de la palabra hablada y tal vez de albedrío, y así se muestra, así se comunica, así inicia el diálogo, su comunicación con nosotros. El secreto de tal expresividad es, tal vez, que este hombre detrás de la máscara ya no es un hombre detrás de la máscara, es un Hombre de Madera. De alguna manera, todos los danzantes que representan al cojío semejan árboles en movimiento, son también árboles caminando, danzando; no sólo hombres danzando como árboles, sino verdaderos árboles en su intento de caminar por el mundo. Esto de inmediato me remite al Popol Vuh y al segundo intento creador, la creación de los Hombres de Madera, hechos con el árbol del T'zité.

El tema del Método de la Caminadora puede ser de alguna manera ilustrado y comparado con algunas experiencias narradas o analizadas en las carreras de fondo por los corredores de larga distancia, y en algunos trabajos de filósofos, antropólogos o sociólogos en los que se reflexiona sobre esa especie de estado o condición contemplativa, sensitiva o cognitiva que deriva de la pérdida, disminución o desempoderamiento mayor o menor del ego, que hace posible un tipo de comunicación humana-humana y humana-no humana en la que, por una parte, el cuerpo, el ser corporal del individuo, del sujeto, se convierte en central en el acto comunicativo, incluido también el cognitivo. Por otra parte, el individuo mismo, el individuo total, cuerpo, mente, emoción, participa como un todo en su relación con el mundo, sea ésta una relación de conocimiento o una práctica utilitaria.

Una suerte de relación objeto-objeto tiene lugar, una forma de sensibilidad corporal es puesta en movimiento, y una aprensión del mundo más o menos 'incondicional' se produce, que permite o facilita el tránsito de lo objetual hacia el sujeto, de un sujeto que ha devenido en objeto, que deshabilita momentáneamente su ego-latría y se relaciona con el mundo en su calidad de objeto, cuerpo,

relación primaria, fundacional de su ser en el mundo. Y también una relación sujeto total, sujeto como unidad, se relaciona con un objeto que puede igualmente asumir, expresarse como objeto total, Otredad total.

Correr, visto como experiencia de vida, de ser y sentir en el mundo, puede expresarse de distintas maneras. Una narración minuciosa y comprensiva es la que brinda Alan Sillitoe en su novela *La soledad del corredor de fondo*, publicado por primera vez en 1959. Ahí, a través de la experiencia de Smith, un joven infractor recluso en un reformatorio inglés, muestra distintos momentos, procesos, etapas en la deconstrucción del yo, del 'ser en el mundo', y la entrada en escena de un nuevo ser, capaz de mirar al mundo desde otro yo, un yo deshabitado no sólo del anterior yo alienado socialmente, sino despojado, de alguna manera, de su forma ególatra de ver y narrar el mundo, aun cuando sea a veces sólo por instantes.

Smith es inducido a prepararse como corredor de fondo para competir en un evento inter-reformatorios, donde el director de su correccional anhela no sólo ganar la competencia, sino demostrar que su vía para reintegrar a los delincuentes a la sociedad es la más acertada. Smith logra por medio del entrenamiento y de la práctica misma de la carrera no sólo descubrirse a sí mismo, sino descubrir, mirar, ver con claridad la sociedad en que vive: sus valores, su hipocresía, la reproducción de un sistema normativo que reproduce la pobreza, el crimen, las condiciones que generan las conductas delictivas; decide salirse del juego, romper la norma, competir y no ganar la carrera, en la medida que entiende que ese triunfo no es su triunfo, sino el triunfo de sus captores, del mundo deshumano que lo encierra, es el triunfo de la cárcel.

El mundo que entiende Smith, al que tiene acceso por una suerte de iluminación que le genera el ejercicio físico, se le muestra como un mundo al revés; los verdaderos delincuentes andan libres, y la gente honrada y con valores más humanos es, en mayor medida, susceptible de estar prisionera. La carrera de fondo, sus momentos de soledad, su comunicación alterada, deconstruida y

reconstruida con la vida, le permite observar un mundo a veces opuesto, a veces de revés, a veces antitético, y reescrito con su mirada nueva, vuelto a escribir con la narrativa de una especie de hombre o nuevo ser en el que se ha convertido.

Pero el personaje de Sillitoe no entra únicamente en un trance contemplativo y místico como al que se refieren quienes buscan o enfatizan los espiritualistas, para lograr la paz y armonía interior. Smith accede a una sensibilidad sutil, a una comunicación cognitiva con el mundo diferente que le permite conocerse y conocerlo con un realismo inquietantemente crítico. Desde un principio, como resultado de su entrenamiento, percibe cosas que hoy día nos parecen cruciales en términos de la observación y de quienes observan el mundo. Así, casi como respondiendo a nuestro tema del ‘colapso comunicativo’, señala:

Pero ellos no ven el mundo con nuestros ojos y nosotros no lo vemos con los suyos [Sillitoe, 1959: 1].

Smith narra su contacto corporal con el mundo, tocándolo, sintiéndolo, escuchando sus pies en el mundo: trot, trot, trot; sintiendo el contacto de su cuerpo en el mundo: fiss; fiss, fiss, “cuando los brazos y los costados rozan contra las ramas desnudas”. En esta preparación sensorial para una nueva experiencialidad, Smith se descubre ontológicamente en el mundo, su futuro, su vida como hombre ‘reformado’; anticipa la nueva alienación que la sociedad le tiene reservada una vez que reingrese como hombre sano, curado, reformado:

Porque ya tengo 17 años, y cuando me den rienda suelta —si me decido y trato de que las cosas sean de otro modo— querrán meterme en el ejército, ¿y qué diferencia hay entre el ejército y este sitio donde estoy ahora [la cárcel] [Sillitoe, 1959: 4].

Smith parece pasar por dos momentos en su proceso de comprensión del mundo: uno en el cual pareciera construirse como un nuevo ser, trascendiendo su situación de ciudadano, su ser en el

mundo de la alienación, y, al mismo tiempo, despojándose del yo correspondiente, del yo con el que ha sido habilitado para vivir en su mundo; y otro de lectura, de recepción de ese mundo con el estado de iluminación que el ejercicio le brinda y que le permite la nueva comprensión, el nuevo contacto, el contacto, entre otros, objetual, que posteriormente le ayuda a reflexionar sobre su ser individual y social en el mundo. El hecho de correr le abre un universo y lo construye en su nuevo ser:

Y la cosa ésta de las carreras de fondo es lo mejor de todo, porque hace que pienses tan a gusto que aprendo cosas todavía mejor que cuando estoy en la cama por la noche. Y aparte de eso, con lo de pensar tanto mientras corro, me estoy convirtiendo en uno de los mejores corredores del reformatorio [...] y en cuanto doy un paso tremendo y piso la hierba helada de primera hora de la mañana, cuando ni siquiera los pájaros tienen ganas de cantar, me pongo a pensar, qué es lo que me gusta. Hago un recorrido en sueños, doblando los recodos de un sendero o una pista sin darme cuenta de que los doblo, saltando arroyos sin saber que están allí, y gritándole los buenos días a un ordeñador de vacas madrugador sin verle siquiera. Es estupefacto ser corredor de fondo, encontrarse solo en el mundo sin un alma que te ponga de mala leche o te diga lo que tienes que hacer o que hay una tienda que tienes que descerrear en la calle de al lado. A veces pienso que nunca he sido tan libre que durante este par de horas en que troto por el sendero de más allá de la puerta y doblo por el roble aquel de tronco pelado y de enorme barriga del final del camino [...] Así es como yo lo veo. Se lo digo, muchas veces al principio estoy tieso de frío. No siento ni las manos ni los pies, ni la carne, nada de nada; es como si fuera un fantasma que ni siquiera se enterase de que hay una tierra debajo de él si de vez en cuando no la ve entre la bruma [Sillitoe, 1959: 3].

Para llegar a este momento de comprensión fue necesario un despojamiento, un abandono o ruptura con todo el sistema comunicativo anterior que le impedía el acceso, el diálogo con otros mundos, otros territorios, otras de las millones de realidades con las que convivimos o simplemente nos rodean o rodeamos y a las

cuales somos insensibles, no vemos. Por ello, habilitarse para ver algo más que nuestro limitado universo perceptivo y conceptual requiere un volver a nacer, una especie de muerte que permita renacer en el mundo como por primera vez, rearmarlo desde una nueva inocencia:

Y [es] el único momento emocionante que vivo, este de volar planeando [al correr] como uno de aquéllos pterodáctilos del 'Mundo perdido' que oí una vez por la radio, loco como un pollo recién salido del cascarón, arañándome hasta hacerme pedazos y abandonándome casi, pero no del todo. Es el momento más maravilloso, porque mientras voy bajando en la cabeza no tengo nada, ni una idea, ni una palabra, ni una imagen de nada. Estoy vacío, tan vacío como estaba antes de nacer, y no me dejo ir, supongo, porque sea lo que sea lo que hay dentro de mí no me deja morir ni que me haga daño. Y es una idiotez pensar profundamente, ya saben, porque así no se consigue nada, aunque me vuelvo profundo cuando paso la señal de la mitad del recorrido, porque las carreras de fondo a primera hora de la mañana me hacen pensar que cada una de ellas es una vida [...] [Sillitoe, 1959: 9].

El autor muestra el contraste entre mirar el mundo desde la cotidianidad, que es como un mundo fantasmal, con miradas fantasmales, centrado en sí mismo, autorreferencial, arrogante y pretencioso de su excepcionalidad, y la posibilidad de ver y sentir no sólo este mismo mundo de manera distinta, sino también ver y conocer otros mundos de vida, otros seres de mundos distintos al nuestro. Correr le permite a Smith romper con la ilusión y el engaño de la exclusividad de nuestro ser en el mundo.

Otros corredores y autores han explorado y reflexionado sobre estas posibilidades sensitivas, comunicativas y cognitivas que la carrera de fondo puede hacer posible. Una muy simple es la de un corredor que confirma esa especie de disposición sensitiva especial que Sillitoe narra con vehemencia:

Momentos de iluminación repentina que llegan a ti sin esfuerzo, sin mayores problemas [Sheeham, 1978].

O dicho con menos palabras:

Correr te brinda un excelente tiempo y espacio para pensar [Burfoot, A. 2007].

El espiritualista indio Sri Chinmoy considera que con su técnica del Super maratón de 3 100 millas se puede llegar a ese estado de “trascendencia del yo” del que he estado hablando, como un camino posible para romper con lo que hemos llamado nuestro ‘colapso comunicativo’. Así narra uno de sus mejores momentos durante una carrera larga:

Por primera vez ese día dejé de prestar atención a mi respiración cansada; en cambio, gocé la vista de cimas azules distantes, a través de profundos y verdes desfiladeros [...] Es la única vez que puedo recordar sintiéndome guiado por algo más grande que yo mismo [Alter, A. 2015: 3].

Marko Vapa (2001), citado por Koski (2015), le llama “el éxtasis del corredor” y lo pone en estos términos:

El término “éxtasis del corredor” se explica por el hecho de que los corredores atraviesan de manera significativa más frecuente que otros atletas, aun cuando la sensación es bastante similar. En esa situación usualmente no sentimos dolor, ni tenemos ningún pensamiento racional, más bien prevalece un sentido de calma y de balance. El mecanismo que produce este estado se considera que es el movimiento rítmico y monótono que altera nuestra conciencia, aun después de que ha concluido el ejercicio de correr. El Éxtasis del Corredor se desarrolla a través de un estado de paz y típicamente se profundiza al terminar el ejercicio.

Tapio Koski (2015) reflexiona de una manera más afín con lo aquí expuesto acerca del Método de la Caminadora y sus virtudes cognitivas. Toda su reflexión tiene que ver, precisamente, con las posibilidades abiertas al conocimiento del mundo cuando el obs-

táculo ególatra y la reducción del conocimiento a lo conceptual-racional es trascendido, o cuando el sujeto crea ciertas condiciones para que esto ocurra, lo cual tiene lugar con el ejercicio físico llevado a cabo mediante el acto de correr, en nuestro caso en una caminadora, y al que Koski alude en su reflexión sobre el estado anímico generado por las carreras de fondo. Koski lo llama Contacto Óntico, con lo cual alude precisamente a ese estado del ser que resulta de correr metódicamente y por periodos prolongados, cuando en el sujeto se genera esa sensibilidad especial para ver y sentir el mundo, propia de lo que anteriormente se denominó el Éxtasis del Corredor. Ahí el contacto con el mundo deja de ser conceptual, alejado de los dominios del ego, y se instaura una relación cuerpo a cuerpo con el mundo (Koski, 2015: 21).

La relación o Contacto Óntico, se refiere pues a una relación corporal con el mundo, pre-conceptual, pre-racional, pre-objetiva, que nace de un ser óntico, con objetos ónticos, de un sujeto reducido a un *estar ahí*, a un simple *ser en el mundo*, que experimenta el mundo en esa condición, con esa sensibilidad. Koski sostiene que la percepción y la comprensión del mundo se hacen más completas, más versátiles, más ricas y hacen al mundo más accesible. Pienso que ciertamente se amplía el horizonte del entendimiento humano, pero no creo que se sustituya o se amplíe por sí mismo, que lo que emerge de la comprensión y del procesamiento conceptual y racional sea más amplio que cualquiera de las dos por separado, y sobre todo cuando las dos (óntica y conceptual) coinciden. Más bien se complementa, enriquece y aumenta la capacidad de ver y comprender el mundo; se abre la posibilidad de la entrada en escena de un ser más completo, más integral, más comprensivo; de ninguna manera agota todas las posibilidades de ver el y en el mundo. El Contacto Óntico abre las puertas subjetivas, elimina algunos de los obstáculos ególatras, hace posible el tránsito, no todos los tránsitos posibles, sino uno más, que permite al mundo, a las cosas del mundo, a la Otredad subjetiva y objetual, humana y no humana, como hemos sostenido aquí, transitar hacia el ser humano, como también sostiene Koski (2015: 19-21).

Después de revisar parte de la bibliografía existente sobre este y otros aspectos en los que las carreras de fondo y el tema del conocimiento coinciden, el Método de la Caminadora resultó no ser un hallazgo 'original, pero sí coincidente, convocado quizá por las propias necesidades explicativas de la danza y por la intuición, sentida por diversos autores, de la existencia de 'un algo más' a lo convencionalmente percibido en todos los mundos de vida que diversas conductas y fenómenos humanos, no humanos o híbridos, contienen. La lectura de estos otros autores, experiencias, y reflexiones le dan mayor contenido, sentido y significado cognitivo a nuestra experiencia metodológica.

Otros también han experimentado esa forma distinta de ser, ver y narrar el mundo que el ejercicio físico, particularmente el correr, provoca o sugiere. Las cosas, el mundo y nosotros mismos hablamos otro lenguaje, comunicamos cosas distintas, conocemos unos y otros cosas distintas, sobre todo ante la experiencia de que el otro, lo otro, no sólo es independiente de nosotros y constituye un mundo de ser y de vida distinto al nuestro, que esos seres y mundos también pueden, 'quieren', comunicar cosas a otros seres del mundo, entre otros a nosotros los humanos, y esa comunicación es habilitada o deshabilitada por nuestras formas de vivir y de ser en el mundo; además de que el otro, la Otredad, también obstruye o facilita ese diálogo, esa necesidad subjetiva de ser y comunicarse entre mundos.

Pero no es sólo en las experiencias de los corredores de fondo donde se puede observar esta condición subjetiva que hace posible el conocimiento y la relación no conceptual del mundo a la que aludimos con el Método de la Caminadora, Aldous Huxley (1954), en su libro *The doors of perception*, al hablar sobre su experiencia de ingerir mezcalina, sustancia contenida en el peyote y utilizada por algunos pueblos indígenas de México en sus rituales religiosos, señala que al disminuir el azúcar en el cerebro disminuye también la función de su 'válvula reductora', la cual, en términos normales, opera como un 'reductor' del mundo percibido por el sujeto, resultando así una estrategia de sobrevivencia para no ser invadi-

do por la vastedad de las cosas que pueblan el mundo. Al eliminarse esta función, se abren y amplían las capacidades perceptivas humanas, permitiendo un acceso a una realidad vasta, variada, multidimensional, colorida. Todo lo que consideramos como rasgos secundarios de las cosas, emergen con una poderosa fuerza primaria, y el mundo se presenta como un todo compuesto de sutiles y minuciosas cosas: "Hay un oscuro conocimiento de que Todo está en Todo, de que Todo es realmente cada cosa". Huxley alude a esta pérdida egocéntrica, esta disminución de la fuerza excluyente del ego, y a esta capacidad para 'ver' de manera distinta, al señalar que esa relación con el mundo y ese conocimiento así obtenido es similar a lo que llama "esa inocencia perceptiva" de la infancia, que ocurre porque el sentido no está subordinado al concepto de manera inmediata y automática.

Antonin Artaud brinda una explicación distinta pero coincidente. En su artículo "El suicidado por la sociedad", en el que analiza la obra de Van Gogh, la grandeza de su genio y lo que produce esa grandeza, señala que el artista fue capaz de establecer una comunicación distinta con el mundo, los objetos, la naturaleza. En los cuadros de Van Gogh las cosas del mundo parecen salirse de sí mismas y hablar con su propio lenguaje, transmitir de manera directa su voz, su mensaje. El pintor es un intermediario, a veces un mediador; en el sentido de Latour, un puente por donde las cosas del mundo pueden transitar y mostrarnos su ser, desplegar su naturaleza no humana, para que los humanos la lean, la vean, la entiendan.

Artaud propone una desmitificación de la locura de Van Gogh, adelantando, insinuando a veces, una interpretación de su obra basada más bien en lo contrario, su incomparable lucidez, su mirada del mundo radicalmente distinta, su sensibilidad desde fuera del mundo, su contemplación del mundo desde el punto de vista del otro, la supresión del yo, del yo racional, y la entrada en escena de lo irracional y de todo lo que es externo al hombre, al artista en este caso: el mundo de los objetos, de la naturaleza, de los otros. Es la mirada de un mundo que sólo es parcial o momentáneamen-

te racional, de un mundo que no podemos ver porque corresponde a lo que está reprimido, lo que descansa, tal vez en el subconciente, protegido por muchos guardianes, mitos, soldados, formas diversas del poder.

Artaud propone, alude a una incapacidad, una imposibilidad, una intolerancia de la sociedad, de los hombres de su tiempo para soportar lo que Van Gogh va describiendo, descifrando, haciendo emerger, permitiendo hablar con su obra. Son hechos, cosas, ideas, sueños, mundos que perturban la conciencia de los hombres, cosas que no queremos ver, que no estamos preparados para ver; por ello argumenta que la sociedad, la gente de su tiempo, mató, "suicidó" al artista.

Es ésta la revolución del arte de Van Gogh que interpreta, entiende y nos transmite Antonin Artaud, quizá en un momento de identificación, de complicidad con el artista, a quien consideró situado en la otra orilla, en una especie de más allá del mundo, desde un posicionamiento a-humano, fuera de lo humano, quizá en los límites con lo que corresponde a los otros, distintos reinos de la naturaleza y la vida.

Artaud no lo dice, no estaba quizá habilitado para decirlo, no era el momento tal vez para decirlo, pero lo insinúa, lo dice a medias, parcialmente, de manera incompleta, tal vez equivocada. Él habla de Van Gogh, de su obra, de sus pinceladas, de sus manos golpeando, dando mazazos, abriéndole heridas a las cosas, personas, naturaleza, para hacerlas hablar. Podemos ir más allá, cambiar el juego de palabras de Artaud, corregir su parquedad, o llevar más allá su argumentación y decir que Van Gogh permite a las cosas hablar; libera a las cosas de su inanición y les brinda la posibilidad de moverse, de expresarse, de mostrarse, de enseñarnos su gran elocuencia y su necesidad de comunicarse con nosotros.

Van Gogh abre a las cosas y a la naturaleza la posibilidad de comunicarse con nosotros, de mostrar su ser, su razón de ser, sus 'sentimientos'. Es esto lo que Artaud quiere decir sobre la grandeza y originalidad del artista, pero se queda en la insinuación, no lleva su descubrimiento, su intuición, a sus últimas consecuencias.

Artaud supone que lo que hace hablar a las cosas son las heridas que Van Gogh le propina. No es sólo eso, es que el pintor se coloca en una especie de situación, ubicación trans-especie, que le permite ver y experimentar el mundo de una manera distinta. No ve el mundo sólo desde el punto de vista humano, como una sombra de lo humano, sino desde el no humano, desde la mirada del mundo de las cosas, desde la mirada que las cosas nos lanzan y a través de la cual se quieren comunicar con nosotros y transmitirnos su identidad, su belleza, simplemente su ser.

Por ello la gran elocuencia, la 'ganas de hablar' de los cuadros de Van Gogh que con tanta precisión describe Artaud. Un árbol, una silla, un campo de trigo, de flores; una edificación, un cielo, un autorretrato, no es cualquier objeto, cualquier naturaleza, cualquier humano; y no es, mucho menos, la imposición de la mirada humana, el dominio de lo humano, individual o colectivo, sobre las cosas y la naturaleza, sino el viaje de vuelta, la mirada de retorno de lo no humano y del *otro* hacia nosotros; es ese mundo externo que se abre paso en nuestro mundo, venciendo las resistencias de nuestros mundos, de nuestra mirada, de nuestro dominio de ese mundo, de nuestro yo y nuestra racionalidad.

Van Gogh le permite a las cosas, a los propios humanos fuera de nosotros, a la naturaleza, transitar hacia nosotros, expresarse más en concordancia con ellas mismas, con su ser, con su libre fluidez y lenguaje, con sus formas expresivas propias. Los rostros de sus cuadros, las formas de los árboles, de las edificaciones, de los campos y del cielo, las nubes, las estrellas, tienen vida propia, se explican y expresan por ellas mismas, proponen su propia locura, más allá de la interpretación del artista, el cual no hace sino liberarlas, allanarles el camino. Artaud se niega a llamarle locura a esta forma de mirar, percibir, expresar y vivir en el mundo.

A esto se refiere Artaud cuando describe el cuadro "El sillón de Gauguin", pintado en Arles en 1888: "De esta manera la luz de la vela se hace oír, la luz de la vela encendida sobre el sillón de paja verde se hace oír, como la respiración de un cuerpo apasionado frente al cuerpo de un enfermo dormido" (Artaud, 2007).

El efecto es algo similar a lo que aquí se insinúa respecto a la percepción del mundo producida por el Método de la Caminadora. Otras muchas rutas de conocimiento existen, han sido testimoniadas por diversas personas, grupos, comunidades, prácticas espirituales, que producen este efecto sobre lo subjetivo y la disminución de la vigilancia del ego como un camino para ser y conocer el mundo.

Finalmente, esta propuesta y estas experiencias de comunicación cognitiva o simplemente existencial con lo otro, humano o no humano, con los seres de vida humana y con los seres de vida no humana, que en términos epistemológicos se sintetiza en la relación sujeto-objeto y en los obstáculos y posibilidades comunicativos y cognitivos que de ambos emanan, nos remite al tercer obstáculo comunicativo mencionado al principio de este capítulo y que en realidad son las tres partes de un mismo problema general de comunicación y diálogo sujeto-objeto, humanos-no humanos; tiene que ver con la discusión existente en el campo de la antropología y la sociología, sobre la construcción de los hechos humanos y de la vida en general. Esto se resume en el debate sobre la capacidad de actancia del mundo de los objetos y de lo no humano en general. La Danza del dios Pochó brinda una buena oportunidad para discurrir sobre este tema e involucrarse en el debate, particularmente la distinción posible entre la construcción social de la danza y su construcción no social, humana-no humana. El mito, el ritual desplegado en la danza, la relación de los danzantes con la narración, con la música, con el vestuario, con la máscara; la 'lucha' del danzante-actor consigo mismo, con la historia, con el pasado y el presente, con la máscara; el dominio de la máscara sobre el ciudadano, la negativa del ciudadano a desaparecer de la escena, la expresividad y capacidad interventiva y de verdadera actancia de la máscara, la fusión-disputa-independencia entre actor-danzante-máscara, todo ello invita a una profunda reflexión sobre la construcción y los constructores del mundo social, de los mundos de vida y de los mundos no humanos.

Diversos autores, algunos refiriéndose al mundo moderno, otros estudiando a los pueblos primitivos o pueblos originales, algunos vinculados a la escuela de Latour, otros más allá de Latour, reivindican la activa participación de lo no humano en la generación de los hechos sociales y humanos en general. Esto supone no sólo la co-actancia de lo no humano con lo humano para construir lo social, sino además la actancia misma, independiente de lo no humano, y la existencia de un mundo no humano con capacidad subjetiva, ‘personas’ no humanas con capacidad y voluntad de comunicación, una ecología de Yos en la que humanos y no humanos participan en la creación de un mundo de sentidos y significados diversos (Bennett, 2010; Kohn, 2007).

Latour restituye el papel activo de las cosas en la constitución de lo humano dentro de propuesta de la sociología, como la ‘teoría de las asociaciones’; pero en su propuesta, en mayor medida, las cosas, lo no humano, requieren de lo humano para adquirir su fuerza constitutiva. Muy importante en la definición de actor de Latour es la idea sobre la relación entre ‘causas’ y ‘efectos’. El efecto no está decidido por la causa, porque entre uno y otro existe la figura del ‘mediador’. Las causas, señala, no permiten que se deduzcan los efectos; el mundo de lo social aparece como un verdadero entramado de concatenaciones de mediadores en el que cada punto de estas mediaciones tiene un campo pleno de acción e influencia: “Cuando una fuerza manipula a otra no significa que es una causa que genera efectos: también puede ser una ocasión para que otras cosas comiencen a actuar” (Latour, 2008: 91). El aspecto clave es la ‘asociación’, lo que permite el desencadenamiento de la acción, actores desplegados, actuando y haciendo actuar, permitiendo a las cosas hacer cosas pero transformando, modificando fuerzas, generando transformaciones que se hacen presentes en forma de eventos inesperados, “originados en los otros mediadores que les siguen en la línea”.

Las propuestas de Bennett (2010), Kohn (2007), Povinelli (1995) y Bird-David (1999) van más allá de la de Latour. No sólo consideran a los no humanos como actores o actantes participantes aso-

ciados a los humanos en la constitución del mundo y del sentido del mundo, sino además como verdaderos desencadenadores de la acción y como seres con intencionalidad.

Bennett le da a la 'materia' una poderosa fuerza vital que hace poner en movimiento al mundo por ella misma:

Por vitalidad se entiende la capacidad de las cosas —comestibles, mercancías, gusanos, metales— no sólo para impedir o bloquear la voluntad de los designios humanos, sino también para actuar como cuasi agentes, o fuerzas con trayectorias, propensidades o tendencias propias. Se trata de articular una materialidad vibrante que corre a lo largo y dentro de los humanos para ver cómo el análisis de los eventos políticos podrían cambiar si le diéramos más valor a la fuerza de las cosas.

Povinelli (1995: 460-463) lo expresa así: "Las agencias naturales son semejantes a las humanas, socializan con los humanos, les obsequian comida, tienen personalidad. Los aborígenes organizan su vida a través de un Medio Ambiente que consideran sensible". Para ella existe una comunicación humana-no humana. Sostiene que esta comunicación no es metafórica sino real y que los no humanos son seres semióticos, que generan significado. Para ella no estamos hablando de 'creencias' indígenas, sino de una forma existencial entre todos los seres del mundo, humanos, no humanos, animados, inanimados, objetuales, los cuales dicen cosas, comunican cosas.

La posibilidad de la comunicación humanos-no humanos radica en que los no humanos, de acuerdo con Viveiros de Castro, tienen componentes espirituales que los califican como personas; tienen subjetividad, la cual es un componente común en muchos seres del mundo que los habilita para la comunicación y para la generación de significado y sentido.

Lo no humano, como en el caso de las 'rocas no sólo hablan' con los humanos, reconocen olores, visitantes 'extraños', como lo sostiene Povinelli, los no humanos y los humanos, participan de una 'ecología de Yos' en la que todos están habilitados para la

comunicación en la medida que son seres semióticos e intencionales. Así, los runa (Kohn, 2007) hablan con los perros, leen los sueños de los perros y mantienen comunicación con los jaguares, las cosas y los espíritus de la selva. Qué es lo que permite la comunicación, la interacción, los intercambios y las transformaciones entre especies: es el hecho de poseer 'alma', y esto se define "por la conciencia que tienen los animales de la existencia de otros tipos de seres". La 'ecología de los Yos' se constituye por el contacto intersubjetivo entre todos los seres 'sintientes'; "es el alma lo que permite la intersubjetividad transespecie" (Kohn, 2007: 8). Marisol de la Cadena (2009: 157-158) ve la relación de los indígenas con lo no humano como una forma de comunicación auténtica, un ámbito ontológico constituido por relaciones entre seres sensibles, humanos y no humanos, que en el ámbito de la política moderna y la reivindicación indígena peruana permanece oculta, silenciada. Los indios que luchan por la reivindicación de los derechos de la naturaleza se ven forzados a presentar sus demandas en el lenguaje de la política moderna, como si fueran demandas por el patrimonio cultural de Machu Picchu o de las tradiciones del pueblo peruano, cuando en realidad son reivindicaciones por el derecho de la Tierra y la naturaleza a existir y a no ser violentadas por la actividad minera. La naturaleza y el mundo de las cosas aparecen en el escenario político, pero 'traducidas' al lenguaje de lo moderno. La lucha de los indios es contra las compañías mineras, y su reivindicación principal no es por la cultura y la tradición sino por la naturaleza. De cualquier manera, la lucha por la Tierra se hace presente en el escenario político, aunque es importante notar que en el lenguaje de la política moderna las luchas indígenas de este tipo aparecen refraseadas en el lenguaje de la modernidad, como una negociación en el campo de lo político, por la cohabitación con las culturas antiguas, pre-modernas: "recurriendo a la noción más amplia de la tradición, y sus análogos conceptuales: ritual, folklore, magia, creencia". En el fondo, quienes se confrontan en lo político son los no humanos, la naturaleza, y los indios que llevan esa voz, además de su voz contra los agentes modernos expresados en

ese campo de batalla. En síntesis, los indios hablan y se comunican con los seres y espíritus de la naturaleza, actúan motivados por ese diálogo, se constituyen en esa comunicación. No se trata de proteger la selva y el patrimonio porque son adquisiciones culturales, sino porque son entes vivos, que con su voluntad pueden decidir el destino del mundo y de los humanos. Esos seres no humanos son llevados por los indios a la esfera política, actúan políticamente, y con su mediación aspiran a ser reivindicados en su ser en el mundo, con sus formas de existencia, sus formas de ser, sobreponiéndose a las lecturas, interpretaciones, ocultamientos y silenciamientos del mundo no indio con el que conviven de manera subordinada.

Esta investigación se sitúa en ese marco interpretativo que, aun con sus divergencias, apunta en mayor o menor medida a restituir el papel constitutivo de las relaciones humanas-no humanas en el mundo, el social incluido. En la Danza del Pochó las asociaciones entre lo humano y lo no humano para constituir un mundo de vida y sentido son cruciales. No es posible entender la danza si no se entienden los procesos de intercambio y co-actuación, co-generación entre el mundo de las cosas, de lo animado y lo inanimado, humanos y no humanos, como se ve en la exposición y argumentación que aquí se presenta. Partimos del hecho de que las distintas posiciones teóricas en esta perspectiva, más que contraponerse, en esencia se complementan y, sobre todo, refuerzan una mirada analítica en la que, para entender las conductas humanas, los hechos sociales, y la fábrica misma del mundo, deben ensancharse los territorios, los mundos copartícipes en la generación y la explicación, lo cual implica referirse a una ontología y una epistemología que convoquen a los distintos seres de vida y sentido, habitantes de los vastos, complejos, diversos e innumerables universos que constituyen aquello que aludimos con el término realidad.

Es importante remarcar los dos niveles en los que se mueve lo expresado en este capítulo, es decir, la relación humana-no humana que el estudio de la danza sugiere y que en este capítulo es vista como una doble relación comunicativa: experiencial y cogni-

tiva. Alude, por una parte, a un plano ontológico; por otra, a uno epistemológico; en uno se expresa la existencia de una comunidad subjetiva, de 'personas' humanas y no humanas habilitadas para la comunicación; en otro se habla de las posibilidades y dificultades cognitivas entre esos mundos; el primero enfatiza la construcción de realidad que deriva de esa relación comunicativa; el segundo aborda las dificultades y posibilidades, en términos de conocimiento, que se presentan en el intento de comunicación cognitiva humanos-no humanos.

LA CUESTIÓN DE LOS GRUPOS FOCALES HERMENÉUTICOS

Una de las razones por la que surgió la técnica de los Grupos Focales fue la ausencia de información. Ahí donde no hay fuentes, o donde el tipo de información requerida es difícilmente producido por los sistemas convencionales de generación de datos, es donde los grupos focales rinden mayores dividendos. La Danza del dios Pochó tiene en común con estos casos la ausencia de información, aun cuando paradójicamente todo mundo en la comunidad sabe de la danza. El hecho de estar enterados, de haberla visto repetidamente toda la vida, cada año como si fuera la primera vez, y experimentar una suerte de emoción e identidad tribal al presenciarse, o simplemente al escuchar la música, no se traduce necesariamente en un mayor entendimiento de ella, sobre todo si por entendimiento queremos decir algo cercano a una explicación más o menos racional de su significado o, por lo menos, de su sentido y propósito. No hay documentos escritos, testimonios antiguos de la gente del pueblo, relatos de viajeros en los que se aluda a la danza; el Grupo Focal parecía una vía adecuada de indagación.

Mi intención inicial era entender juntos, reconstruir juntos, asistir al nacimiento conjunto de ese conocimiento *in situ* e inmediato que el Grupo Focal genera, precisamente de la impronta de la construcción y la argumentación conjunta. Quería reconstruir

con los involucrados, de una manera activa, dinámica y propositiva, la danza, aprender de los personajes involucrados, como danzantes, miembros del pueblo y especialistas.

Deseaba que me compartieran, que exhibieran su conocimiento, 'su verdad', que escucharan al otro, que argumentaran con el otro, que brotara un conocimiento que está en ellos, que viven intensamente como individuos y como grupo, no sólo cuando representan la danza sino antes y después, como ciudadanos, como habitantes de una comunidad; compartir su conocimiento de una danza, de un relato, de una historia que es de ellos y de lo cual se sienten profundamente orgullosos.

En este marco, además de las entrevistas personales convencionales, de una especie de observación-participante puesta en práctica, recurrí a la técnica de los Grupos Focales. No obstante, para mis propósitos, esto es, reconstruir algún sentido o significado de la danza a partir de las ideas, interpretaciones o vivencias emergentes, durante la discusión conjunta de temas escogidos como componentes representativos de algo que pudiera construirse conjuntamente, como el significado de la danza, decidí experimentar una variante de Grupos Focales, a los cuales, a falta de un mejor término, nombré Grupos Focales Hermenéuticos. ¿Qué es un Grupo Focal Hermenéutico?, es una técnica o estratégica metodológica interpretativa. En este caso se trata de interpretar juntos, de confrontar juntos una interpretación, de hacer emerger muchas interpretaciones, o las interpretaciones que espontáneamente pudieran constituirse a partir de la lectura conjunta, argumentada, debatida, actuada, coactuada, puesta en escena, de un texto.

Como se ha visto con anterioridad, existen diversas interpretaciones o lecturas de la danza por parte tanto de la gente del pueblo como de expertos locales. Dos cosas tienen en común las interpretaciones de los expertos: una, la mayor parte son interpretaciones no sólo basadas en el texto de Manuel Bartlett de 1926, sino sobre todo redactadas rephraseando o reproduciendo pasajes completos del documento de Bartlett. La otra es la interpretación

de la danza que se abre paso desde los años setenta-ochenta, la cual considera que la danza constituye una representación de la lucha entre el bien y el mal.

No hay ninguna otra fuente de información comparable con la de Bartlett que pudiera servir, tanto como testimonio de la existencia y antigüedad de la danza, como de la forma en que se representaba y sus características en tiempos remotos, si es que posee la antigüedad que muchos suponen. Por lo tanto, el texto de Bartlett resultó oportuno para el ejercicio técnico-metodológico puesto en práctica, en la medida que fungió como un interlocutor autorizado para interpelar, poner a actuar, construir o reconstruir un posible significado. La información contenida en el texto, aunque 'sometida a revisión' por los participantes, nunca fue puesta en duda en términos de su autenticidad y honestidad descriptiva por danzantes, expertos y público participante en el ejercicio.

Los Grupos Focales Hermenéuticos se llevaron a cabo en dos sesiones: una con danzantes, otra con expertos locales de la danza. La técnica consistió en los siguiente: después de una ronda exploratoria general sobre el sentido y significado de la danza en la que los participantes expusieron ideas, discutieron, refutaron, acordaron o disintieron con algunas propuestas, se procedió a realizar una lectura conjunta de algunos de los aspectos principales de la narración de Bartlett. Primero, su descripción de los personajes: cojós, jaguares y pochoveras, además de los músicos. El vestuario, sus componentes, sus materiales, la indumentaria y los accesorios con los cuales los personajes son habilitados, animados para actuar, fueron, por decirlo así, sometidos a revisión y actualización. Mucho más que esto: se pudo vivir con los personajes del pasado, convivir con ellos, invocarlos, convocarlos, convertirlos en interlocutores, y actualizarlos, traerlos al tiempo presente para iniciar un diálogo del pasado con el presente. En el anexo de este trabajo se presentan transcripciones de los materiales de campo.

Posteriormente se procedió a leer cada uno de los párrafos en los que se describe la danza, sus momentos, sus tiempos, el guión musical; colocar, percibir, sentir, interpretar la manera clara y pre-

cisa en que la música del tambor y la flauta se desarrollan como el argumento, y los músicos parecen emerger como una especie de directores de escena, de la puesta en escena.

La sesión con los danzantes fue muy ilustrativa en este sentido. Leo párrafo tras párrafo el texto que habla de la danza. Cada uno va actualizando, corrigiendo, oponiéndose, reafirmando la historia. Se colocan de alguna manera ante la historia antigua, se comparan, demarcan su territorio. Los danzantes oyen a Bartlett, viven el momento descrito por Bartlett, retrotraen la historia al presente, dialogan con él, lo ponen a prueba, añoran la pérdida de algunos de los pasajes, de la indumentaria, de las expresiones de los personajes, del escenario, de la puesta en escena 'original'. En un momento las pochoveras y el resto de los danzantes se enteran; a los más viejos les permite traer a la memoria, trasladarse a ese momento original de construcción del recuerdo, reconstruir un pasado, cuando escuchan que, de acuerdo con Bartlett, las pochoveras deben iniciar la danza bailando en círculo, en sentido contrario a las manecillas del reloj, y no al contrario, como actualmente se practica. Surgen de la espontaneidad algunas preguntas: ¿En qué momento lo perdimos? ¿Por qué lo perdimos? Una suerte de sentimiento de culpa emerge; no sólo por la pérdida, sino por ignorar las circunstancias, la distracción que desembocó en el olvido: "Fue doña Jacinta" murmura alguien; "Quizá" responde alguien más. Nadie sabe con certeza. Para otros no importa demasiado, así es ahora, así debe seguir: "para qué volver al pasado", concluye alguien más.

Cada uno de los danzantes tiene la oportunidad de vivir el pasado, de aprender del pasado, de corregir el pasado, de corregir a Bartlett. A la sesión con los danzantes asistieron los músicos con sus instrumentos. Bartlett narra los episodios demarcándolos por medio de la música, lo cual todos aprueban; les parece la forma apropiada de hacerlo. No obstante, los danzantes perciben que en el relato que leo existen pasajes, episodios o momentos dentro de un mismo episodio general, en los que ocurren cosas que es necesario distinguir y que el relato no distingue, cambios en el ritmo

musical que separan momentos decisivos y significativos de la danza que Bartlett no distingue, que narra como un continuo en el que no establece diferencias cruciales para la puesta en escena.

Es este el caso del momento de los jaguares, el cual es presentado como un solo episodio, como una secuencia no interrumpida o no distinguible en su interior, cuando en realidad la música marca dos tiempos, dos momentos que Bartlett decide ignorar, no ver: primero, al finalizar la primera entrada de los cojós, aparecen los jaguares; éstos inicialmente entran silenciosos, sigilosos, y son perseguidos, cazados o atrapados por los cojós; hay un intento de sometimiento, y de hecho ocurre, de los jaguares por parte de los cojós; esto lo señala la música con claridad, es una música monótona que de alguna manera denota cierta tristeza. En un segundo momento, en este mismo episodio de los jaguares, la música cambia y toma un ritmo más variado, alegre y de alguna manera festivo: esto señala el momento del dominio de los jaguares, del sometimiento de los cojós por la fuerza y poder del jaguar.

Bartlett no lo ve, no percibe esta variación, y no porque no hubiera existido en su tiempo sino porque no le resulta relevante o no cabe dentro del horizonte perceptual y conceptual de su observación. Para los danzantes es significativo que no haya sido visto, es un tema de preocupación y de intensa discusión, como si se tratara de una gran falta. Estos dos tiempos seguramente existieron en la época de Bartlett; algunos de los danzantes más viejos, que recordaron haber representado la danza en el pasado tal y como él la describe, estuvieron de acuerdo con que los dos momentos del episodio de los jaguares existió siempre.

Los danzantes muestran con toda la fuerza de la que son capaces, que esos dos momentos existen, y que son importantes y decisivos para entender la danza. Para demostrarlo y darle mayor contundencia a sus argumentos, deciden actuarlo. En plena sesión grupal, los músicos tocan el tambor y la flauta, los cojós, las pochoveras y los jaguares parecen transformarse automáticamente, son animados a actuar, se ponen de pie, y al ritmo de la música mues-

tran con énfasis y claridad el cambio de música y las diferencias en la representación del episodio de los jaguares. Los danzantes muestran una gran elocuencia, una gran seguridad; pueden corregir la falta de un 'clásico'.

Los participantes pudieron reconstruir a cada uno de los personajes, comparar a los actuales con los del pasado, apoyarse en Bartlett o tomarlo de alguna manera como *criterio de verdad*, pero también corregirlo, 'ponerlo al día', mostrarlo como un observador incompleto, como un observador habilitado para ver ciertas cosas, pero deshabilitado para ver otras. Corrigen a Bartlett como se corrige a un ser semisagrado, con la misma actitud y habilitación con que la tribu mítica de los cojós corrige, disiente o se enfrenta a los dioses. La danza emerge así con todo su significado emotivo y vivencial, aun cuando la explicación verbal, 'racional', una que trasciende el horizonte interpretativo de la experiencia individual, muchas veces autorreferente, esté ausente: la danza se entiende y se interpreta danzándola, compartiéndola, sintiéndola, construyéndola mediante lazos de emotividad, llevándola al territorio de individuos vivos, vivenciales, en ese ámbito del ser que, como aquí se ha afirmado al referirnos a uno de los rasgos del los Hombre de Madera, de la creación, se construyen como gente no de razón, sino de emoción.

Durante los Grupos Focales Hermenéuticos, junto a la descripción y discusión de la lectura de la danza, comparto una lectura propia, una interpretación mía, en la que sitúo los diversos episodios y momentos de la danza en el marco del Popol Vuh. Corre la misma suerte que la de Bartlett: es escuchada, vapuleada, 'no comprendida', corregida, reinterpretada, retomada a veces y en momentos aceptada en partes, completada, puesta al día. Se impone una lectura, una versión, un significado más allá del, algunas veces, más 'racional' de los expertos, una lectura donde el significado sea sobre todo el que dice algo particular, el que interpela el campo de la individualidad y la experiencia personal, y éste tiene que ver no con lo que da sentido al mundo maya, aunque el mundo maya nunca deja de estar presente, sino lo que convoca las

emociones más humanas, la amistad, la solidaridad, la posibilidad del encuentro o reencuentro, la construcción de los lazos familiares, la fiesta, la diversión, “el relajo pues”.

Y sin embargo lo maya está ahí, en una escenografía que no es sólo materia inerte, sólo escenario, que está vivo, que actúa, que demarca, que pone límites, que alimenta cada una de las escenas de la vida mítica desplegadas en la danza y de la vida real, que anima la relación material de las personas en el pueblo concreto e histórico. Lo maya está en el ambiente, en la cultura, la tradición, las costumbres; en las ruinas de Pomoná y Panhalé, en los nombres de las cosas, en los apellidos de las personas, muchos de ellos como extraídos de la historia y la mitología mayas: Chan, Bolón, Cuj, Quen, etc.; en los nombres de los animales, de los ríos, de la selva; en la forma de los techos de las casas, no sólo del campo sino también de la ciudad, en las fisonomías de los habitantes del pueblo, que en mucho rememora las esculturas, los rostros de estuco, las estelas y los frescos de los antiguos mayas.

En las sesiones ocurre una transformación, un sentimiento de complicidad y paternidad con la danza, una especie también de comunión que nace cuando los danzantes se sienten en la necesidad de actuarla durante el desarrollo del Grupo Focal, cuando efectúan la danza, cuando escuchan el relato de lo que ellos actúan o viven; ahí el mito, la tribu, el dios y todos los personajes humanos y no humanos, la selva incluida, cobran vida; no parecen requerir de mayores explicaciones, de una verbalización explícita; la historia y el mito se despliegan por sí mismos, el mito que se hace patente en el diálogo, en la conversación, en las argumentaciones de quienes participan en las sesiones; nos traslada a los tiempos y a la historia original y verdadera de la creación del mundo en el universo natural y cultural de los mayas.

Un grupo de perros pertenecientes al dueño de la casa que nos acoge, previamente recostados, imperceptibles, no registrados por los participantes, parte de una escenografía de lo cotidiano, de pronto deciden intervenir en la historia; atacan a uno de los danzantes mientras ejecuta pedagógicamente la danza para todos

nosotros; lo interrumpen, lo hacen repetir sus movimientos, le provocan temor, se convierten en parte de las acciones y reacciones desplegadas durante la puesta en escena del Grupo Focal Hermenéutico.

El Grupo Focal Hermenéutico ha resultado un gran generador, no sólo de conocimiento, sino también de significado. Genera conocimiento compartiendo conocimiento, partiendo de un punto de unión, de comunión. Consiste en interpretar juntos un texto, una historia, un relato; pero un relato que da sentido al grupo, un relato fundacional, comunitario. Se trata de conocer preguntándose cosas, interrogando, cuestionando, sometiéndose al texto, convocándolo, llamándolo, dialogando con él, argumentando, y desmarcándose; mostrándolo también en su falibilidad, en su vulnerabilidad al sesgo y a la invisibilidad de lo que no se deja ver, de lo que no se es permitido ver, de lo que tiene límites, como cualquier observación, cualquier narración del mundo, de sus habitantes, por sus habitantes.

CONCLUSIONES

La idea central que guió esta investigación fue indagar sobre el significado de la Danza del Pochó. Partí del supuesto de que era una danza maya, dado que se escenifica anualmente en una comunidad situada en territorio maya. La lectura del Popol Vuh, sobre todo la lectura del libro sagrado de los mayas quiché en la edad adulta, me hizo pensar en otro supuesto: que era posible situar, contextualizar, perseguir ciertas analogías que parecían claras en algunos episodios de ese libro, sobre todo las de la creación del mundo y del hombre, y el enfrentamiento de los Héroes Gemelos contra los dioses de la muerte.

Desde luego que me pareció sorprendente la manera en que la Danza del Pochó podía insertarse en la creación de los Hombres de Madera y los Hombres de Maíz, resultado del segundo y tercer intento creador de los dioses del Popol Vuh. Situar la danza en este contexto requirió de otros supuestos, como la posibilidad de pensar en una tribu mítica, en un relato mítico imaginado o creado en los últimos tiempos en Tenosique por algunos expertos locales de la danza, acerca de una tribu imaginaria, la de los Hombres de Madera o la tribu de los cojós, que son parte de los personajes principales de la danza, maltratados por un dios, el dios Pochó, personificador del mal. A partir de esta consideración, la Danza del Pochó consistiría en la lucha de los Hombres de Madera, los cojós, para librarse del maleficio del Pochó.

El Popol Vuh alude a los Hombres de Madera, creados y destruidos por los dioses al no cumplir con sus expectativas. Los dioses querían crear seres humanos que los adoraran, que los alimentaran con su devoción, oraciones y sacrificios; no obstante, los

Hombres de Madera resultaron irreverentes, no adoraban a sus dioses, no se acordaban de ellos; por este motivo fueron destruidos con saña, con enojo, con violencia. A continuación los dioses crearon a los Hombres de Maíz, los cuales, aun siendo perfectos, no satisficieron a los dioses por su arrogancia, porque sabían demasiado, eran sabios, casi dioses, y aunque agradecidos, adoradores de sus creadores, fueron degradados, corregidos para retirarles su condición divina.

El supuesto en el que se basa la inserción de la danza en la cosmogonía maya aquí propuesta consiste en considerar válida la analogía de los cojós, personajes de la danza, con los Hombres de Madera, personajes del segundo intento creador, y también con los Hombres de Maíz. El argumento sería que los Hombres de Madera, por una parte, fueron maltratados y destruidos con violencia por los dioses, y la danza sería en este marco una escenificación de la lucha de los Hombres de Madera contra los dioses creadores por este maltrato y destrucción. Por otra parte, podría interpretarse también como una hipotética lucha de los Hombres de Maíz contra los dioses por haber sido degradados, reducidos a hombres normales, a la condición de Hombres de Madera; la danza sería entonces la lucha de los Hombres de Maíz regresados a la condición de Hombres de Madera, para reconquistar su condición de seres perfectos, seres divinos.

Confirmo en este trabajo que la contextualización de esta danza en el marco del Popol Vuh se sostiene de tal manera que puede trabajarse sobre esa analogía, lo cual no quiere decir que haya una relación directa. No se trata de encontrar documentos, testimonios, pruebas científicas de que la danza y sus personajes existen literalmente en el mundo maya; tales pruebas no existen; la danza no existe como tal en ese plano testimonial. Existe en el mundo de la analogía, de las hipótesis, de la lógica, y de una lectura de la danza, como la aquí propuesta, que trata de unir cabos, de buscar cierta congruencia, cierta lógica entre narrativas míticas de distinta naturaleza y narrativas históricas.

Los personajes del Popol Vuh son míticos. La tribu de los Hombres de Madera es mítica y sus personajes, imaginarios. Los

personajes de la danza son híbridos, producto de un mundo encantado y otro desencantado. Son personajes históricos, también productos del mito, diversos mitos: el de su relación con la tribu de los cojós, el de su relación con los mitos mayas. La danza misma es una fusión de mito e historia, por ello sus personajes participan de esta doble constitución.

La puesta en marcha de la investigación mostró que no hay conciencia comunitaria sobre la conexión con lo maya, que las posibilidades de inserción de la danza en la mitología maya y en particular en el Popol Vuh, es un supuesto de la investigación, no es pensada de esa manera por la comunidad, en la que incluso no es muy conocido. Por lo tanto, un primer acto correctivo en la investigación fue abandonar momentáneamente la inserción de la danza en el mundo maya, poner a reposar esta idea, esta intuición, y proceder a la búsqueda del significado no ideal, sino real de la danza para la gente, aun cuando éste pareciera poco relacionado con el mundo maya, puesto que a veces, cuando aparecía, lo hacía solo de manera lejana y sin una argumentación sustantiva sobre el caso.

Este significado real, estos significados reales, que alimentan el capítulo de la construcción social de la danza, se anclan sobre todo en los terrenos de la individualidad y de la experiencia vivencial de los actores: danzantes, público y expertos interpelan al individuo en los significados de su cotidianidad, de sus sentimientos más directos, menos elaborados, menos conceptuales y racionales, por decirlo de alguna manera. De ahí emerge una idea de la danza, una construcción alrededor de su relación con la diversión y la fiesta. El individuo interpelado, o el individuo que responde a la pregunta sobre el significado de la danza, en el caso concreto del danzante, es aquel que no parece haber dado el salto, algún tipo de transfiguración que lo conduzca a encarnar a los personajes del mito. Para ellos se trata de liberarse de la presión y de las restricciones, de la norma social, mediante el gozo condicionado por el de anonimato. No obstante, queda en la atmósfera una idea suelta, un sentimiento suelto, algo experimentado por danzantes, expertos y público en general, de que la danza es algo más, que manifiesta

algo más que lo que puede ofrecer un carnaval, aun cuando no se sepa con precisión qué es ese algo más.

Pero la búsqueda de significado que la investigación persigue trasciende el terreno de la construcción social. Casi sin buscarlo, sin quererlo, se desemboca en una significación mayor, más amplia y sutil, aquella que deriva de la relación de la danza con lo no humano y con el mundo objetual, incluido desde luego el mundo de lo mítico, el persistente mundo 'encantado'. Ahí los significados se transforman, los danzantes, y también el público que aparece en esta investigación como cogenerador de hechos, eventos, fenómenos, aparecen en una intensa y profunda relación con otro orden de fenómenos, de sentimientos, de emociones. Es la inserción en el mundo de lo no humano, del mito, de los objetos, de la máscara, la música, los animales y la naturaleza animada e inanimada, que envuelve a los danzantes, sus emociones, sus sentimientos y la consecución de su meta: destruir al Pochó. Es éste el mundo de la construcción humana-no humana; social-no social, de la danza y de lo humano.

La danza emerge como un profundo ejercicio de intercambio simbólico entre distintos mundos de vida y no vida; pero sobre todo como un ejemplo de la inmensa capacidad de lo no humano para hacerse presente en los hechos humanos, y como un recordatorio de la necesidad epistémica y metodológica de pensar el mundo en su unidad constitutiva y comunicativa. Humanos y no humanos, abriendo puentes de comunicación, hacen la danza, la construyen y representan, la hacen realidad como una acción de significado conjunto en la que está lo maya, el mito, la historia, la naturaleza, el mundo objetual, los objetos y su reino objetante o facilitante de la comunicación, junto al mundo de la subjetividad, de la intersubjetividad humana-no humana, y sus barreras cognitivas, sus aperturas cognitivas, todos en una compleja unidad creando un mundo, muchos mundos paralelos de significación y sentido.

Esto nos lleva a una de las partes más interesantes de la investigación, la que tiene que ver con el método y lo que hemos llamado aquí el Método de la Caminadora, que al final emergió como

una salida cognitiva, como la insinuación de un recurso metodológico, cuando la Babel y el Colapso comunicativo hicieron acto de presencia. El estado mental derivado de la disminución del estrés egocéntrico de la subjetividad, que impide conocer el mundo exterior, al otro, la Otredad, pareció disminuir al influjo del ejercicio físico, una experiencia experimentada de antaño por los corredores de fondo y de la que también dan cuenta distintos autores, antropólogos y literatos, y experiencias de vida de algunos de los llamados pueblos originarios.

Esta investigación representó un profundo proceso y experiencia de aprendizaje. Una vez iniciado el camino, el mundo se desplegó en rutas diversas, algunas desvinculadas en apariencia con los objetivos iniciales de búsqueda de significado y sentido de la Danza del Pochó, pero que, al final, resultaron proponiendo al autor, uno más de los sujetos de esta investigación, posibilidades significativas más ricas, inesperadas, en las que la aparente lejanía y desconexión de significados que mostraba el contacto inicial con los actores, quedó desvanecida y en su lugar apareció una profunda relación con lo maya y con los distintos eventos intervinientes en la construcción de una comunidad y sus tradiciones; mezcla incomprensible a veces de mito, historia, cultura, naturaleza, objetos, mundos humanos y no humanos, en sus mutuos y recíprocos actos comunicativos, cognitivos y constitutivos.

APÉNDICE*

PRIMERA SESIÓN: GRUPOS FOCALES, DANZANTES

— Soy sociólogo de El Colegio de México. Estoy haciendo una investigación. Me parece que es importante interpretar de qué se trata esta danza, de dónde viene. Si es una danza maya, hay que buscar de qué depende o qué significa esto. Antes que nada, les agradezco que estén aquí. Me siento en confianza porque soy tenosiquense y eso me hace sentirme en casa. Al maestro Roger le agradezco esta hospitalidad. Él está haciendo un trabajo de rescatar. Algo que me gustó la vez pasada que vine es que intenta rescatar no sólo la danza en sí, sino incluso la vegetación: la castaña, la chángala. Tiene unos arbolitos de castaña para que no se vaya a acabar. Es todo. A lo mejor la chángala se va a acabar algún día. Eso es muy importante. Entonces, vengo porque quiero saber, aprender, porque trabajo muchas cosas, pero una cosa es lo que uno trabaja y otra cosa es lo que la gente sabe. Y ustedes son los que saben. Y quiero saber eso que ustedes saben, cómo ven ustedes la danza, cómo la sienten, qué significa para ustedes. Sus personajes, lo que hacen, lo que buscan, lo que sienten. Y es muy importante tener el testimonio de todos ustedes. Lo que voy a hacer es lo siguiente. Voy a hacer algunas preguntas, y voy a basarme en cómo vio la danza Manuel Bartlett, quien escribió un artículo sobre la danza en 1926. Voy a describir cómo se hace la danza, que se hacía dentro de las casas. Voy a ir en ocasiones leyendo algo de Bartlett de cómo era en ese tiempo, para que ustedes me digan si

* Tenosique, Tabasco, febrero de 2013.

esto es correcto ahora, y ustedes cómo la viven. Pero antes voy a empezar preguntándoles qué es la Danza del Pochó, qué significa. Eso es una pregunta simple, pero qué representa para ustedes como danzantes.

— Bueno yo tengo entendido que la Danza del Pochó representa una historia maya, pero ahora salen con que no es maya. No tengo entendido. Pero cuando nosotros conocimos la historia de boca del cerro, era maya. Entonces nosotros de ahí venimos llevando la danza. A nosotros nos gustó la danza de principio; vimos, nos gustó cómo se vestían y bailaban. Y eso fue lo tradicional que vimos. Pero ahora hay tantos cambios que ya no sabemos a qué atenernos. Porque una persona entra y le da otra imagen, viene otra y le da otra imagen. Entonces la tradición anterior se pierde. Cada quién hace a su manera las cosas. Eso es lo que tengo entendido. El maestro le va a dar indicación.

— Lo que busco es lo que ustedes piensan y sienten,

— Mire, cuando yo tenía 18 años, me vestía con shate [...] era shate, un sombrero de alas grandes, con las puntas de shatito, y quedaba como una sombrilla, y arriba le poníamos las flores.

—¿Era muy distinto al de ahora?

— Claro que sí, con collares y los aretes hasta acá. Una preciosidad. Y no se componía la danza de miles de gentes como ahorita; eran de 20 a 25 personas; de 10-15 pochoveras, y bailaba uno, honestamente, precioso. ¿Por qué bailaba uno precioso?, porque daban la oportunidad de bailar. No como ahorita que se amontonan, y hasta se choca uno. No es así, eso tengo entendido que es lo que deben evitar. Porque la danza entre menos éramos se baila perfecto. Yo en exclusivo sé todos los pasos. Los tres tiempos se le da su paso. No que ahorita van arrastrando el pie. No, mire, mis respetos, yo lo viví.

— Mire, cualquier que quiera hablar aunque yo no dé la palabra. Cuando yo vea que nadie quiera hablar, ya le pregunto a alguien. Como a doña Dominga. ¿Usted cómo la ve, la ha sentido?

— Yo lo que tengo de vida escuché que es maya, ahora no sé qué digan.

— Yo lo que siento es que la danza es muy bonita. Todo el tiempo están jugando. Yo de chamaca lo viví. Me puse a jugar de los veinte años para acá. La danza es muy bonita. Antes era muy diferente, pero ahora se va modernizando.

— Aquí en el transcurso de lo que les voy preguntando, voy a hacerle otras preguntas a usted misma, así que está usted vigilada. Vi un video que me pasó el doctor Miguel, que es de 2010, ahí del parque, y está usted empezando, y está apartando a los cojós que no la dejan pasar.

— Es lo que le digo, no dejan ni bailar a uno. Es un mundo de gente.

— La que inicia la danza es la pochovera.

— No sé si alguien más quiere decir algo. Los cajeros y pite-ros [...]

— Él tiene mucho conocimiento de la danza [...]

— A él ya lo tenemos reservado.

— ¿Tú cómo la ves? ¿Qué piensas, qué te dice la danza?

— Llevo 4 años viviendo en Tenosique. Soy de Balancán, entonces me penetré en la figura que es la Danza del Pochó. Soy músico de tambor. Me llamó la atención porque cuando inicié a verla, cuando llegué, no le encontraba ni pies ni cabeza, ni a la música ni a la danza. Me llamó la atención, me fui involucrando. Me invita el profesor Roger a participar en conferencias, en eventos, hasta que le fui encontrando la estructura a la danza. Y me gusta mucho, y veo ahora cómo los personajes de las personas grandes que defienden la danza, como si estuvieran peleando un [...]

— ¿Y tú no platicas con ellos para saber si tu ritmo es el auténtico? ¿Cómo aprendiste a tocar esta danza?

— Fui alumno de tamborileros. Aterrizo aquí en Tenosique, y soy guardián de la música de tambor. Y ahí es cuando me anexo a aprender el tambor que es la caja y el pito de la danza.

— ¿Tú tocas los dos?

— Los dos, sí.

— ¿Y tú qué tocas?

— El carrizo.

— ¿Tú eres Lisandro?

— No, William.

— Parece que el pito es como el que lleva la batuta. ¿Qué sientes tú cuando tocas tu flauta?

— Es como mística. Uno está tocando, y cuando estás en la calle ves que todos los demás personajes están bailando, y tienes esa sensación de que tiembles de la emoción que todos llevan el ritmo que tú estás tocando.

— ¿Pero sientes que algo pasa en ti, que cambia algo?

— Sí, chocan emociones más que nada.

— ¿Alguien más?

— Lisandro, para la música.

— Ah sí, Lisandro, a ver ¿qué te dice a ti la danza y cómo la interpretas?

— Conmigo pasa algo distinto, porque yo comienzo como cojón participando en el carnaval. No por iniciativa mía, sino por la casa de la cultura donde trabajo. A mí me dan la oportunidad de armar un grupo para sacar la danza. Y llegan personas grandes para instruirnos cómo debemos representar lo que se hace los domingos de carnaval, presentarlo en una sola tarde. Así se comienza a ver de forma distinta, deja de ser algo popular para verlo como algo cultural. Para mí es distinto porque es por necesidad, más que por gusto. Me veo en la necesidad de aprender el carrizo, a hacer la caja, aprenderme la música, muy distinta porque no la toco como Williams ni Carlos. Un albañil que ya falleció llega una vez a mi casa y me regala un cassette. Una grabación de [...]

— Carmen Méndez, el Pavo.

— Y con esa grabación empezamos un compañero y yo a sacar la danza, que es muy distinto a como la toca [...]

— La que tocaba el Pavo y don Serapio Queen que son los más viejos. No creo que haya otro más viejo que haya conocido a otro.

— Ese Serapio Queen fueron los fundadores de casi la mayoría de Tenosique. Porque don Serapio tocaba la caja y el otro el pitero, que se llama el Pavo.

— El Pavo era el cajero y don Serapio el pitero.

— Eso sí, mire, la crema en penca.

— Estamos hablando de los sesentas.

— “La crema en penca” eso sí es una buena forma de [...]

— O lo vive o lo vives.

— Si me permites, un poquito sobre la música porque eso me ha llamado la atención. Se dio un fenómeno este año en el marco del carnaval. Y me gustaría que cada quien opinara al respecto. Tenemos un amigo que invitamos para estar aquí hoy, Toño Ortiz, tenía un gran interés en este año. Porque [...] se dio un fenómeno muy importante, después de muchos años de que Reyes Corso fuera el capitán de la danza por muchos años, de alguna manera se da el fenómeno de que se le [...] No quisiera usar el término de que se “le quita”.

— Se transfiere [...]

— Se transfiere, aunque hubo resistencia, la capitania a otra persona. Y en este proceso hubo inquietudes de rescatar la música de la danza. Porque la música ha tenido una evolución también, y lo menciona Lisandro, y es una gran verdad. Ya los escucharemos. Cada uno fue aprendiendo con su propia experiencia: Carlos por invitación, William por una sensibilidad musical que él tiene particularmente, y entiendo que su relación muy cercana a Reyes Corso. Fue fuertemente influenciado en la música de Reyes Corso, y Lisandro en la parte de tener que hacer un grupo que mostrara la danza en la parte cultural, y se le comienza a dar toda esta connotación romántica, mágica, mística de la danza, que ya en la tarde tendrás gente que participaron en eso. No vamos a profundizar en eso. Lo que yo quisiera mencionar es que uno de los rasgos más prehispánicos que tiene la danza son sus instrumentos musicales. Este carrizo es único, no se encuentra en ninguna otra cultura de Mesoamérica. La boquilla es de canuto de pluma de pavo. La tiene que elaborar el músico, y ahí está dale y dale hasta que lo logra. Puede llevar días haciendo ese instrumento. Tiene que ser el mismo músico, que tiene que ajustar o afinar su instrumento. Si estamos hablando que la danza es maya, entonces una de las características es esto, lo más prehispánico que yo le veo a la danza.

— Voy a decir dos cosas: una, cómo veía Bartlett a los personajes y después lo que él dice de cada momento de la danza para que hagamos comentarios. Entonces, cuando describe a las pochoveras, miren lo que dice Bartlett, que ya me dijeron que era de Cabecera.

— Ahí estuvieron asentadas las familias antiguas: los Aldecoa, los Villanueva, los Bartlett [...]

— Dice: las pochoveras son generalmente de avanzada edad, que llevan un traje pintoresco, camisa con tira bordada a la usanza maya, falda amplia y larga de color chillante, un gran paliacate rojo como capa, sombrero de palma ancho, adornado con tulipanes naturales [...] Tú decías que no era bugambilia [...] Y hermosas flores del trópico parecidas a las amapolas, pero más grandes [...]

— Cuando se refería de palma, era la hechura del [...]

— Vidaura, de lo que te habla es del adorno.

— Pregúnteme. Mire, era un sombrero grande, le metía la tira, lleva su liga, y le metía las cosas así, todo alrededor, esto quedaba grande, de colores, tulipanes [...]

— Era velo de novia y shate [...]

— Nomás te ponías tu sombrero, y uy, acá nomás andabas [...] Es una belleza la tradición, que ya se está perdiendo [...]

— Miren, ahora los cojós, a ver qué piensan de esto. En 1926: “los cojós son hombres disfrazados de un modo extraño; las prendas principales del disfraz son una tosca careta de madera con facciones regulares o grotescas, a la que se le pone bigotes, barbas, cejas de cerda, túnica de costal, y otro saco construido con fibra ordinaria y polainas de sojol, o sea fragmentos secos de tallo de plátano. Generalmente llevan en la mano el shiquish, una especie de bambú que se produce en Tabasco [...]”.

— No conocía [...]

— No, se lo explicaba a gente que no era de Tabasco.

— Y él equivocadamente pone una palabra fuera de contexto. Porque nos ha costado mucho trabajo que la gente entienda que no es bambú.

— De entrada los canutos que tiene el bambú [...]

— Es durísimo para romperlo.

— Yo creo que era para que lo entendiera alguien de fuera. Si no se preguntan qué es eso de chángala o guarumo. El shiquish mide 1.50 m. y dentro de su cavidad cerrada por los dos lados ponen gran cantidad de piedrecitas [...]

— Está equivocado.

— Es chángala, no son piedrecitas. Con eso se forma un instrumento que acompaña el ritmo de la música. El cojó es el más importante, el alma de la fiesta; además de la participación que lleva en el conjunto al desarrollarse la farsa, está encargado de dirigir ironías al público, ridiculizar los hechos, y cosas de la actualidad, es una caricatura en movimiento, de ahí que complete su disfraz con sombreros caprichosos, paraguas, jaulas dentro de las cuales lleva un gato u otro animal en lugar de un pajarito [...]

— Aunque eso ya no lo vemos.

— En lugar de llevar un pajarito meten un gato ahí. O sea es hacerla de gracioso.

— La alegoría es múltiple. No solamente era eso. Podrían ser un montón de cosas.

— Alguien traía una muñeca, la reina del carnaval, la alegoría, el chacoteo.

— ¿Qué significa que el cojó sea así?, así como despreocupado, puro chiste, pura broma [...]

— La liberación. Yo siento, es mi interpretación, que es la liberación de los estratos sociales, porque ella agarra, junta al presidente, al abogado, le toca las pompas a equis, te desinhibes, ahí no hay estratos sociales. La distinción de la danza es cuando el tigre placea al visitante, y eso no lo describe Bartlett. Eso yo lo viví. Placeas al visitante, placeas a la autoridad. Porque había un tigrón grandote, es una distinción al visitante. Es un entregarle el bastón de mando. Tampoco eso existe. Yo observé cuando le entregaron al presidente un shiquish, arreglado, bonito. Era un regalo. El bastón de mando. Lo viví. No sé qué significado era entregarle el bastón de mando al visitante, a la autoridad.

— De eso sí voy a hablar porque lo único que he sido en la

danza es cojón. A mí me gustaría compartir una experiencia personal: yo como todo ciudadano de Tenosique, conocemos la danza desde muy niños, y yo veía cómo uno de mis hermanos que participaba siempre en la danza como cojón; y en mi época de secundaria, intenté vestirme de cojón. Mi hermano me hace el favor de proveerme de lo necesario. Me pongo el costal, la lía con las hojas de castaña, ya antes el sojol. Me coloco el trapo blanco, sujetado con los dos paliacates, y justo en el momento en que me pongo la careta, me sofoco, me asfixio. Y digo, esto no es conmigo, yo no soy cojón. Había una cuestión psicológica sobre lo que iba a ser yo cuando tuviera la careta puesta. ¿Qué era lo que seguía después? Me quito la indumentaria, y no vuelvo a intentar nunca vestirme de cojón. Ya de grande cuando tengo el privilegio de estar en casa de cultura, vivo la experiencia con los jóvenes, precisamente, me acompaño con Lisandro, y me aterraba la idea de llegar al parque. Y él me da la estrategia de qué era lo que tenía yo que hacer. Y me dice: no se preocupe, usted espere a que entre el groso para que no lo vayan a tumbar, y péguese lo más posible a las pochoveras. Y ahí no va a correr usted riesgo alguno. Y a lo que yo voy en relación a lo que acaba de mencionar de Bartlett, en esa primera experiencia parecía yo un robot. Yo traía la indumentaria puesta, pero no tenía yo una actitud de cojón. No era yo un cojón, era una persona vestida de cojón. Te puedo decir que este año, estamos hablando de ya siete años después de estar caminando con la danza y vestirme más cotidianamente, fue hasta este año que ya me sentí cojón. En donde pude tener esa capacidad de enamorarse a la muchacha, echarme los tragos en el recorrido, de hurgarle el fundillo a alguien. Ya lo logré hacerlo. Ahí sí se da lo que dice Bartlett, de lo que sucede. Sí hago el movimiento.

— Te liberas.

— Y hay una liberación de la personalidad reprimida. Esa es mi experiencia como cojón. Y creo que Bartlett describe bien eso.

— A ver, alguien más.

— Yo he estado con él cuatro años. Yo veía que el doctor llegaba al centro y ya luego se quitaba la careta y se iba a sentar. Así lo

hacía. A mí me extrañaba. Yo comencé a salir de cojón por un parte por el maestro José Felipe, que le enseñó a mis hijos.

— ¿Tu vecino?

— Mi tío. Le enseñó a mi hijo mayor a salir de cojón. Yo lo veía que daba clases de danza, y yo lo veía que mi hijo se metía con ellos. Yo no le daba importancia. Claro que llegaba el carnaval, y disfrazaba a mi hijo, porque mi esposa estaba disfrazada de pochovera. Y yo lo llevaba, pero me tiraban harina. Entonces no tiene caso, si yo disfrazo a mi hijo, lo meto a bailar, y a mí me tiran harina, entonces qué voy a hacer. Y entonces les digo, enséñenme a bailar y a disfrazarme porque voy a salir a bailar, y la verdad es muy difícil. Si sales una hora ya te estás ahogando. No es de que te disfrazas y sales; cuesta trabajo. Pero lo que sí me doy cuenta es que cuando uno se viste de cojón, se transforma.

— Es eso que decía aquí el maestro Roger.

— No sé, me siento [...]

— Se vive intensamente.

— ¿Y lo bailas de qué manera?

— Poco a poco vas agarrando el ritmo. Por mucho que le aprendes a una persona, no lo agarras, hasta poco a poco vas agarrando. Empecé a salir con personas no mayores sino más experimentadas, me empecé a pegar con el doctor Roger, y eso me ayudó a mí. Transformarme, salir, desahogarme, sacar el estrés, bastante. Como no te conocen, haces y deshaces lo que quieres.

— Es el anonimato.

— Pero estás percibiendo las emociones.

— Y poco a poco uno se va transformando y va adquiriendo la experiencia de una careta de horno, una normal, porque a veces sale uno con la careta pintada de un color y otro color. Poco a poco. Es lo tradicional. Y eso a mí me sirve porque cuando saco a mis nietos, ya los disfrazo tradicionalmente.

— Como debe de ser.

— [...] No te pongas paliacates de dos colores. Ponte de rojo, ponte [...]

— Esa es la conservación de la tradición.

— Que vayan entendiendo que no se usa lo que quieren.

— Sí, no es lo que se les ocurra. Ahora, voy pasando al último, los tigres, para después pasar a los momentos de la danza. Dice (1926): la tercera clase de personajes son también hombres disfrazados simulando esta clase de felinos, por toda ropa llevan un taparrabo, cubren la desnudez del resto de su cuerpo con una capa de barro amarillo líquido que se seca sobre la piel, en la cual de trecho en trecho se pintan manchas negras, y por último se cubren la espalda con una piel de jaguar que ha sido cuidadosamente obtenida conservando la cabeza, la cola y las uñas. La cabeza de la piel debe cubrir la cabeza del tigre, y los pies y manos se cruzan sobre el pecho y la cintura de éste, procurando dejar libertad de movimiento para brazos y piernas. Como complemento llevan una provisión de pequeños silbatos de carrizo, pendientes de un hilo, y uno de ellos constantemente en la boca para utilizarlo a la hora de la función. Los tigres deben de ser ágiles y fuertes. Por eso generalmente son muchachos y hombres maduros; hay entre ellos una tigre [...] aquellas gentes forman lo femenino... con su tigrito, un niño de 6 a 10 años con la misma indumentaria, que desempeña un papel muy importante. A ver, los tigres.

— Yo he sido tigre desde los tres años, no hay quien me gane aquí; y actuando en la calle, y procurándome recursos, desde la edad de tres años, porque yo era un niño callejero, soy de una cultura de mercado.

— ¿Qué son los tigres en la danza?

— Para mí el tigre es la deidad de la danza, es el personaje central de la danza porque la danza se hace, y el tigre distingue a la autoridad. Lo placea, distingue al visitante. Y sin el tigre sería una danza mala; y esto habla de los mayas, de su influencia maya. El tigre ha sido una deidad en toda la cultura mesoamericana. Desde la madre, desde los olmecas, que lo tenían en un pedestal. Y en todas las culturas. Para mí el tigre es el personaje principal; difiero de Bartlett.

— A ver tú, señor tigre.

— La relación que hay donde podemos constatar la presencia

de la cultura maya dentro de la danza es el jaguar. Lo que comentaba que la piel del jaguar pende del hocico, el carrizo, los pitos y las flores, podemos constatarlo en las imágenes de la cultura maya donde se plasma el jaguar que tiene una flor de lirio de agua. Esa es la relación que encontramos con respecto a la danza.

— Cuando tú eres tigre, ¿qué sientes?

— Hay una transformación en la mayoría. De igual forma una experiencia muy personal. Inicialmente yo me empiezo a disfrazar de cojón, por la misma necesidad de estar en secundaria, y empezamos a ver la danza. Pero ocurre que llega la secundaria y tenemos más conocidos, y te empiezan a molestar los otros compañeros que se disfrazan: que te avienten huevos en la cabeza. Y pienso [...]: mejor me disfrazo y molesto a los otros. Molesto en [...]

— En bromear, chacotear.

— Actualmente hay una transformación de la danza, se ha distorsionado mucho. Sale mucha gente pero a hacer la maldad.

— Y se tiraba antes talco; no se tiraba harina.

— Ya no era travesura.

— Entonces inicio como cojón. Posteriormente ya con unos amigos sobró una piel. Y salgo con que me quiero disfrazar de tigre. Me voy a disfrazar de tigre. Nadie se quería disfrazar de tigre. Y ahí en ese grupo salían cojones, salían pochoveras y salían tigres. Pero nadie quería ser tigre. Y le digo a otro compañero: oye vamos a salir de tigres. Vamos, le digo. Lo convengo y salimos los dos. A partir de ese momento empiezo a disfrazarme de tigre. Cambio el personaje de cojón por el de tigre. Pero en una de las experiencias, el vivir la danza, lo que decía Williams, que empieza a tocar y sientes que una energía te recorre el cuerpo, que te transforma. [...] enfermo. Le digo a mi hija, que ella también se disfrazaba: “¿te vas a disfrazar?”. “Sí me voy a disfrazar, papá. Pero tengo dolor de cabeza, me duele el cuerpo; un malestar”. Donde nos disfrazamos comienzo a [...] con el [...] Y empiezo a sentir el [...]

— El alivio inmediato.

— Y me pongo la piel y [...] psicológicamente tal vez, porque finalmente no te quita el dolor de cabeza, pero sí se siente esa

transformación, esa energía que te da. Sentir la danza, que es lo más importante, cuando se disfraza de cojón, de pochovera, de tigre. Eso es lo importante, que sientas la danza. Que la vivas intensamente. Y que cuando salgas a la calle, las personas que conozcas, visitantes, turistas, se lleve una buena impresión con el personaje que estás interpretando.

— ¿Para ti qué significa ser tigre?

— Pues igual, es algo diferente también. Para mí más que nada es una unión hacia mi padre. Porque yo antes me vestía de cojón también con él. La vez que él se vistió de tigre yo me molesté con él porque yo no quería salir sola de cojón. Y, perdón [...] [llora]

— Hay que vivirlo. Esto es lo mágico de esto.

— [...] Y al domingo siguiente, ya le dije que yo no iba a salir sola de cojón. Que él saliera de tigre si quería. Me molesté porque me había dejado. Y ya él consiguió una piel pequeña para que yo pudiera salir con él. Y ya desde ahí yo empecé a vestirme de tigre. Y sí me gusta la danza, claro, porque es parte de la cultura y es algo que me gusta muchísimo, me gusta demasiado el arte. De hecho estoy estudiando algo de arte. Pero más que nada es un vínculo que me une a mi padre.

— Fíjate que pasa esto, cuando salimos, lo primero que nos preguntamos es: ¿y Oceani?

— Ahora paso a la danza, a ver cómo sienten ustedes esto.

— Profesor, a mí también me gustaría responder la pregunta.

— Cuéntanos.

— Es una anécdota pequeñita. Era un niño inquieto de tres años; salgo del mercado y me voy a la casa del capitán, calle 21, entre 34 y 36. Ahí estaba la casa del capitán del Pochó, don Mariano Vázquez, como niño novelero. Y don Mariano me ve y me dice, porque me conocía. “Marco, ¿te vas a disfrazar de tigre?”. A eso vengo yo le digo. Y me agarra y me disfraza. E iniciamos el recorrido y llegamos a la plaza principal. Frente al ayuntamiento. Esto para hacerlo rápido, y mi padre, muy enojado que estaba en el mercado, tenía una fondita, me ve que llego por ahí y me agarra, me abraza, me lleva. El presidente municipal era Gustavo Gutiérrez;

le dice: “Doctor, mire, disfrazaron a mi niño sin mi consentimiento. No sea que se vaya a morir de una insolación. O me lo vayan a remojar en un tonel como el niño que murió”. Había esa tradición oral de que había muerto un tigrito porque los chicleros llegaron y se disfrazaron, y agarraron al tigrito y lo zumbaron en un tonel de aguardiente. Y se murió. Lo ahogaron.

— Un tigrito curtido.

— Y agarra el doctor muy entusiasmado por la danza, y le dice: “mira Marco”, porque además era el médico de cabecera de mi padre, “mira Marco: deja al niño que se divierta”. Saca un billete de a peso, de aquellos rojos, y le dice: “para que se compre el niño su dulce, su refresco el niño. Déjalo que se divierta. Porque tiene días que no sale un tigre pequeño, y qué bueno que se lo roben para que en el próximo domingo disfrutemos de unos tamalitos. Porque yo soy el invitado de honor”, le dice el doctor a mi papá, y como mi papá era muy respetuoso de la autoridad, tuvo que ceder y yo seguí. ¿Y qué sentí yo a partir de ese momento? Pues yo me sentí que tengo la autorización de mi padre y de la autoridad. Y lo más importante para mí era la procuración del recurso, porque me lideraba un cojón, Neto Trujillo; un cojón que bailaba extraordinario. No he visto yo a otro danzante con esa... Era banderero. Y me llevaba amarrado con un hilo. Y me llevaba donde estaban las personalidades de la época. Y con el pitito, procurándome un recurso. Y tengo una memoria de perro. Siete pesos junté ese día, que era una fortuna. Ni mi padre ganaba ese dinero ese día. Era una fortuna siete pesos. Quedé “engodado” [...] Llegó el tiempo [...]

— De aquí soy [...]

— Llegó el tiempo que en años posteriores no había piel de jaguar. Porque obviamente la piel no era mía, era de don Mariano Vázquez, el capitán. Y rentaba un traje de piel de venado, con doña Panchita [...] se me escapa su apellido. Ella me rentaba en 50 centavos la piel. Y yo sacaba entre 6-7 pesos.

— Alcanzaba perfecto.

— Y la burguesía me abrazaba y me llevaban, y yo estaba enloquecido.

— Sí, claro, un personaje querido.

— Déjame pasar entonces a lo que sigue. Aquí voy a decir cómo ve Bartlett cada parte de la danza. Dice de cómo seleccionan la casa, pero me adelanto. Al compás de la música hacen su entrada las pochoveras. La que encabeza trae una bandera roja adornada con tulipanes, la bandera del Pochó. Tomando su derecha bailan alrededor de la pieza. Seguidas una de la otra, ejecutando movimientos rítmicos, contorneándose de lado a lado, como se bailan las mazurcas. Las pochoveras son silenciosas, durante el baile no pronuncian palabra.

¿Qué significa que sean silenciosas?, que tengan la mirada como no fija en un lugar, pero están silenciosas [...]

— Yo también salí de pochovera. Gracias a [...] además yo era honesta, en el relajo pues. Porque habemos muchas en el relajo, el maestro lo sabe. Pero como nosotros tenemos más conocimiento en las historias de [...], ahí vamos riendo y haciendo relajo para tener más de cosas. Y eso es lo que me gusta a mí, que me sigan el ritmo, porque hay unas que van, pues no considero que me sigan la corriente porque no lo pueden hacer [...] Pero yo siempre les digo, así va [...] Pero es una cosa de maravilla, como dicen los jóvenes: una emoción tremenda, porque uno ya está acostumbrado a la tradición, y es año con año [...]

— Yo a usted siempre la he visto así como dice aquí: seriecita. Pero ¿eso qué significa en la danza? Es contraria a los cojós, que son un relajo.

— Bueno es que depende de uno. Yo voy adelante, pa' mí la emoción es el baile.

— Y saber que usted encabeza. Bueno ahora vamos a otro momento de la danza. Llegado el momento, el pito varía la música, indicando que deben entrar los cojós, quienes irrumpen con sus instrumentos, armando un gran ruido al compás de la música, exclamando “cógelo, cógelo, cógelo”, rodeando a las pochoveras. Bailan lo mismo que estas pero en sentido contrario. La escena tarda quince minutos, y durante ella los cojós regocijan a la concu-

rrencia con sus chistes, dichos, bromas, y ahí se junta gente de todas las clases. ¿Eso sigue así?

— No, porque las pochoveras ya no entran por la derecha. Ninguna de las dos se percató de eso. Entran por la izquierda desde hace muchos años.

— ¿Pero en sus tiempos, en sus orígenes [...]?

— Sí, entrábamos por la derecha, pero ya ahorita ya es diferente.

— Pero ¿sí se da cuenta? Lo único que nosotros no.

— Sí, es lo que le decía yo.

— Las chamacas sí entran a la derecha. Estábamos en Chiapas, y me decías eso: que nosotros entramos distinto.

— Como Bartlett lo marcaba. Pero ya en lo tradicional, ya no.

— Es que así era antes, pero yo desde que tengo uso de razón, es así como está. En mis cincuenta años, así la he vivido. Bartlett lo describe de esa manera, pero de cincuenta años para acá, desde que yo he estado observándola, es como está [...]

— ¿Cómo se cambió el sentido, en qué momento exactamente?

— Quién sabe.

— Y se ha vuelto a rescatar ciertamente a nivel de casa de cultura.

— Ahora, ¿no será que en vez de superarse o progresar la danza, más bien se perdió, se olvidó? Hay unos cojós que nomás bailan como quieren...

— Es lo que vuelvo a repetir: se va perdiendo la tradición.

— Doña Mari decidió cambiarle el sentido. ¿Cuántos años fue capitana?

— Puede ser. Doña Mari no fue menos que ella.

— Puede ser que se haya equivocado.

— Ella era guía y se volvió anárquica.

— Y se dio, y no creo que se pueda cambiar. Yo vi a doña Crisanta, a doña Rogelia, que son las más viejas que viví. Y ya se bailaba [...]

— Doña Teófila.

— Luego, vamos a pasar a los tigres. Como si fuera inesperadamente, el pito anuncia la proximidad de los tigres, las pochove-

ras se retiran, y los cojós, dando muestras de pánico, se apresuran a cazar a los tigres. Atraviesan en las puertas unas cuerdas que al efecto caen sostenidas en sus extremos por dos de ellos. Los tigres sortean el peligro con su agilidad, dando saltos. De esta manera entran todos, y ya en la estancia bailan lo mismo que las pochoveras y los cojós, pero siempre inclinados conservando una actitud de gran flexión de la cintura. Mueven las manos de arriba abajo, llevando el compás de la música y suenan el silbato de carrizo. En este momento, el pito y el tambor tocan la primera parte de la música y bailan todos, los tigres en medio, alrededor de ellos los cojós, y las pochoveras formando el círculo exterior.

— Es que antes eran menos; ya no se hace así.

— De pronto huyen los cojós tratando de ocultarse entre la gente y en los rincones de la casa. Pero los tigres los encuentran, los traen por fuerza, arrojándolos en medio de la pieza; continúan bailando, sentándose sobre ellos alternativamente.

— No, sólo los palpan. Y los cuidan de que no se levanten. Esa es la acción que he vivido yo toda mi vida.

— Pero los tigres los traen por fuerza arrojándolos en medio de la pieza; continúan bailando, sentándose alternativamente sobre los cojós.

— No, los cuidan nada más. Nunca los vi sentarse. Cuidarlos sí.

— Yo cuando anteriormente, que todavía estaba con [...] y vivía aquí en la 28.

— Sí, Barrabás, uno de los más viejos.

— Ahí yo me recuerdo que me llevó mi prima Paty [...] Sí vi que se sentaron, precisamente como dice la historia. Todo mundo se sentó y era una rueda. Pero eso fue el mero día, que ya era para matar al Pochó. Fue el martes de carnaval. Ahora, anteriormente [...]

— Así se hacía.

— La muerte del Pochó, sí es cierto. Puede ser, puede ser.

— Hacían una rueda, había una zanja y era todo mundo con su shiquish, todo mundo con su careta.

— Pero eso ya es el martes de carnaval. Es al final.

— A ver si [...] El maestro José Felipe, a los jóvenes que tuvo en su momento, organizaba la danza y sentaba a los cojós, no a los tigres. Los tigres jalaban a los cojós y los llevaban al centro.

— Sí, pero esa es otra parte.

— Esa parte, lo que pasa es que a veces ahí, los cojós, algunos se hincan, otros se sientan.

— Sí, es una parte.

— Donde se hincan [...]

— O se sientan...

— Pero no hemos escuchado que el tigre se siente [...]

— Nunca que el tigre se siente. Y nos hincamos los que ya estamos viejos, porque nos cuesta para pararnos.

— Pero en este momento ¿el tigre es el que manda?

— Sí, es el que tiene el control. Tiene sometido al cojó.

— ¿Y las pochoveras?

— Están replegadas.

— ¿Por qué?

— No hacen un círculo, están replegadas.

— En el afán de que el cojó no sea cazado por el tigre, se aferra a lo que sea. Aunque agarre a un visitante y lo arrastre. Al niño, a la señora, un conocido, y se lo lleva [...]

— Y Bartlett no describe que en la muerte que le está dando el tigre al cojó, agarra y es una distinción para el visitante.

— Más bien es la interacción con el público.

— Eso no lo describe Bartlett.

— Entonces vamos a otro momento de la danza: cuando parece que ya están todos anonadados, los tigres dejan a los cojós, y se suben a las vigas de las casas, y a las partes elevadas. Los cojós vuelven a la realidad y dan caza a los tigres usando escopetas viejas que portan. Previamente arrojan todas las cuerdas a las vigas, y las unen, formando un grueso cable por donde descienden los tigres en la medida que son cazados. Los reciben en sus brazos, y los colocan uno a lado del otro con la cara vuelta al suelo.

— Y entonces ahí hay un elemento ya españolizado, porque ya está la escopeta.

— Y no es escopeta, es shiquish.

— Se refiere al shiquish.

— Eso sí, pero escopeta no.

— Es lo que tú dices: él trata que lo entiendan porque no es para tabasqueños sino gente de fuera.

— Yo haría una interpretación personal; si vamos a los rituales mayas de cacería, una de las estrategias para cazar el tigre era acorralándolo, y hacían ruidos, entonces por eso es el shiquish. Todos van acorralando al tigre hasta que lo suben a un árbol, y lo apresan.

— Perdón. Estaba viendo un programa en televisión de la India, donde un tigre que estaba molestando en la zona. Y se organizan todos los pobladores, con ollas. Y lo cercan para cazarlo.

— Por eso digo, hago una interpretación personal. Y creo que eso es lo que pasa en la danza. Con el shiquish acorralan al tigre.

— El sonido del sojol, y el grito: “cógelo, cógelo, cógelo”.

— Entonces sigo. Luego dice: cuando ya están todos en esta posición bocabajo, los soplan con sus sombreros

— Ahora se hace con la bandera.

— Al indicarlo el cambio de música, marca el paso para que se levanten. Los tigres resucitan. Pero entonces ya son amigos con los cojós, con quienes forman parejas y persiguen a los espectadores, y toman parte de esta manera en la escena final. Cada tigre con un cojó, procura dar caza a los hombres entre la concurrencia. Y cuando cogen a uno lo levantan, metiéndole la cabeza entre las piernas y lo llevan a una tienda donde la víctima tiene que pagar algo para sus perseguidores.

— Eso ya no se ve.

— Se hacía antes, pero ya no.

— Eso tiene que ser al final, cuando la parte de la danza ya terminó. Pasa esto: antes o después que termine, se hace esta actividad.

— Es un extra, digamos. Ahora, una pregunta: hay un momento que los cojós les entra una temblorina.

— El éxtasis.

— Cuando están brincando.

— Con el cambio de ritmo.

— Con las otras interpretaciones que se han dado sobre la danza. Una de esas es del arqueólogo Tomás Pérez Suárez, de aquí de Tenosique. Él dice que cuando el jaguar emerge del inframundo, la representación que se hace de la vía [...] hacia la tierra [...]

— En el momento en que el jaguar caza al cojón, el cojón luego luego quiere derrotar [...]

— Pero lo somete también el tigre [...]

— Lo están sometiendo en el inframundo. Forma parte del inframundo, pero se resiste, y esa es la temblorina que se puede representar ahí.

— Eso todavía se ve. Cuando los jaguares comienzan a atrapar a los cojones, ya todos están escondidos levantando el cuerpo moviendo el shiquish, y es lo que dices, una temblorina. Se hace un movimiento, hasta que llega el tigre y lo atrapa.

— El éxtasis del momento [...]

— No, nosotros, digamos tú: ¿eso qué es para ti ese momento de la temblorina?

— Tú como tigre cuando vas a buscar al cojón, ¿cómo lo percibes al cojón?

— Una resistencia. Que se está resistiendo.

— Una barrera, algo que no quiere él salirse o no quiere [...]

— Y que va entrar a [...] Y que lo vas a someter a final de cuentas.

— Sí, es una resistencia real pues. Algo que no quiere salirse de los pasos. Estamos en una situación y no quiere salir de ahí, estamos aferrados.

— Es un “amachamiento”.

— Se aferra a no querer al círculo donde están sometidos.

— Es resistirse a la transición.

— A ver, los dos últimos momentos: el martes de carnaval, en las primeras horas de la tarde, después de la jornada ordinaria de la mañana, vuelven a tomar el traje de paisanos, y salen todos precedidos por las pochoveras. Y acompañados sólo por el tambor

a recoger sus pasos. Acto que consiste en recorrer rápidamente todos los lugares en los que han actuado toda la temporada.

— ¿O sea que ya no salen vestidos?

— No, ya sin la máscara.

— Ahora lo que se ve es que se camina todo el día con la vestimenta y se baila, y se empieza a ver una agonía a mitad del recorrido...

— ¿Pero te quitas la [...]?

— No, todavía no.

— No, no, a recoger los pasos [...]

— Eso es hasta el mero final.

— ¿Eso no es el martes?

— Sí, es el martes de carnaval.

— Es el último día, y hay un cambio de música.

— ¿Pero entonces no se quitan los trajes?

— Todavía no, se inicia normal. Sólo se quitan la máscara.

— Sí, te la vas quitando ya.

— Ah, sí, algunos ya llegan sin careta.

— Yo sí me acuerdo que ya no llevan máscara.

— La traen aquí.

— Sí, pero no puesta.

— Desde antes que se recojan los pasos se quitaban todo, y se quemaba.

— No, no, pero se quemaba al final.

— Eso digo, el martes de carnaval. Después se recogían los pasos.

— Y se fue degradando que se hacía todo en el parque. Y luego a correr, y ya cuando llegaban con [...] ya no había nada que quemar.

— Ya no.

— Antes la gente, empezaba a romper las caretas, lo rompían. Pero ahora ya no.

— Se rompía o se regalaba.

— Pero ya no porque cuesta.

— Luego dice: el capitán tiene la misión de conservar el fuego

sagrado. Debe organizar los festejos procurando que se lleven a cabo con todos los ritos. Aquí ya al final habla sobre la muerte del Pochó... Por fin, al entrar la noche, se instalan en la casa del capitán saliente, con objeto de asistir a la muerte del Pochó, que desde ese momento cae gravemente enfermo. La escena se desarrolla como si la concurrencia asistiera al velorio de una persona. Se recuerdan los incidentes de la temporada, lamentando que haya concluido. Se comen tamales y dulces, café y aguardiente. El tambor debe de tocar durante toda la noche, sin cesar.

— Años que no se hace ya.

— Y al despuntar los primeros rayos de la aurora, el miércoles de ceniza. El toque se hace cada vez más lento, indicando que ha empezado la agonía que dura unos momentos. Cuando el tambor calla, el Pochó ha muerto. Las circunstancias dan muestra de una grande pena. Se abrazan efusivamente, lloran, algo por sentimiento y algo por efecto del alcohol, y terminan despidiéndose como para emprender un viaje que durará un año.

— Es correcto. Y ahí tigres, cojós y pochoveras están igualmente enervados.

— Cosa que se volvió anárquica desde que cayó en manos de Corso. Porque don Carlitos Magaña lo tuvo como tres años, de lo que recuerdo yo [...]

— Y hay muchas cosas que se han modificado.

— Ya cambió todo.

— [...] la llamada del tambor.

— Ya no se hace.

[...]

— Lo que Vidaura dice es una gran verdad: es tanto el conjunto ya, y sobre todo que muchos no llegan realmente a bailar, llegan a hacer la maldad. Eso es lo que hoy podemos ver.

— Sí.

— Pero va a ser muy difícil depurar ahora la danza.

— Me hubiera gustado que me preguntaran qué siento yo como cojó.

— Estamos oyendo. Dinos.

— Enamoraba yo a las más riquillas del pueblo. El anonimato te permitía tirarles rollo. Tú sabías quién era ella, y le tirabas el rollo. Ya cuando me veían la cara decían “con este no quiero”. La incógnita te daba la oportunidad de explayarte. Te liberas. Te entra un éxtasis que a las mujeres más guapas de Tenosique las podías enamorar.

— Sí, exacto. Pero dices, no más uno se quita la máscara y dicen: “no, éste no”.

— Pierde el encanto.

— Yo nomás tengo una última pregunta. Y esto está fuera de lo que dice Bartlett. ¿Qué significa la bandera y por qué cambia de mano? Vi que en un momento aparecen muchas banderas blancas. Pero hay un momento en el que la capitana le pasa la bandera roja a un cojó. ¿Qué significa eso?

— Es la transición.

— El compromiso de la capitana es dar tres vueltas.

— Pero ¿en qué momento es ése?

— Al final del martes del carnaval.

— No. Vamos a dejar que hable ella porque es la capitana.

— Dondequiera que uno baile son tres vueltas y ya se la pasa al cojó.

— O sea, usted entra al principio, da tres vueltas y se lo pasa a un cojó. ¿Y luego qué pasa con la bandera?

— Vuelve a regresar.

— La termina de bailar.

— Y la vuelve a regresar.

— ¿En qué momento?

— Al final del baile.

— No, cuando entran los tigres, usted recoge la bandera.

— Por eso.

— Cuando entran los tigres, las pochoveras tienen la bandera de nueva cuenta.

— A ver, eso es importante.

— La primera, cuando salen las pochoveras, se le pasa a un cojó. De ahí empiezan a bailar los cojós, entran los tigres, y cuando empieza la cacería del tigre, el cojó le devuelve la bandera a la

pochovera. En la cacería, cuando los tigres jalan a los cojós al centro donde se está bailando, ya que están hincados, a las pochoveras se les regresa la bandera.

— O sea, cuando los tigres mandan, en ese momento el cojó le devuelve la bandera [...]

— No, la pochovera le da a un cojó.

— No, usted dijo que dan tres vueltas y se la entrega a un cojó. Entran los tigres, cuando están mandando el panorama, entonces el cojó le devuelve la bandera roja a las pochoveras, a la capitana. Y ese es el momento cuando el tigre domina. Y luego, cuándo regresa el cojó [...]

— Cuando es cazado el cojó y están en el centro, ahí la pochovera se acerca y le entrega la bandera.

— Es que pasa algo. Estás diciendo que “cuando están dominando los tigres”. Y es que en la primera entrada de los tigres, no hay dominio de los tigres. Al contrario, hay una cacería del tigre, cuando se le está poniendo la lía. En ese momento se recoge la bandera. Después, cuando los tigres ahora sí tienen el poder y van tras los cojós y los ponen en el centro, y le quita la bandera, le dice: “levántate”.

— ¿Tú coincides con eso?

— Es que así es.

— El cambio de música, hay una recuperación del cojó con la bandera. Y ahí es donde se vuelve a hacer el círculo, y es donde los cojó nuevamente van por los tigres, y ahora sí los traen al centro.

— ¿Eso es cuando los cojós cazan a los tigres?

— Correcto.

— Y los cojós pasan la bandera sobre los tigres para que resuciten.

— Pero además, es importante para que se vuelvan aliados.

— Y ya después con la bandera roja se domestica al tigre. Y algo que se ha modificado, en relación a Bartlett, es que después de que fueron aireados o sopladados, como él dice, ahora un cojó, después de que se levantan los tigres, lo saca de la rueda, y ya luego los tigres entran solos. Y ya es cuando está la alianza.

- ¿Al final?
- Al final.
- Por eso yo decía: el sometimiento.
- Eso, las banderas que están viendo ahí [...]
- Aquí hay muchas banderas blancas.
- Eso es hasta el último, el martes de carnaval.
- Podría ser en la mañana porque están todos vestidos [...]
- Porque se procura llegar temprano para que esté despejado todo el día [...]

[Miran una foto].

- ¿Tú no estás aquí, Oceany?
- Sí, como no.
- Está llena de tigres esta escena.
- Ahí está.
- Es que esto está hermoso. Es linda la danza.
- Y la verdad es que no se le ha honrado como debe de ser. Las autoridades han contribuido para degradar la danza.
- Pues hay que decirles a estos [...]
- Doctor, si me permite decirle algo que no se ha tomado en cuenta es la agresión con harina.
- Antes era talco.
- Se le tiraba a las damas. Pero esto es una agresión. Incluso ahora hay espuma. Es una agresión que no está en el concepto de la danza.
- Es una transformación que ha tenido.
- Es una evolución negativa.
- Porque ahorita la guerra, por así llamar [...]
- Entre bandas.
- Eso se tiene que erradicar.
- Pero aparte entre bandas es en el espectador con los danzantes, porque si le echas harina, te avientan espuma en la cara.
- Hay otra cosa. Se tiraba agua de rosas. Se tiraba agua de colonia. No aguas puercas, se tiraba talco. Y a las damas. Y aquí

había algo, que habían damas que eran cojó. Ésas le tiraban a los hombres. Quien tenía intuición [...]

— ¿Siempre ha habido mujeres?

— Eso sería otra controversia. No lo menciona Bartlett. Pero era exclusivo de los cojós y tigres de ser varones. Sin embargo es algo que ha evolucionado, y no ha habido ningún problema.

— ¿Pero ustedes se acuerdan que hubiera mujeres?

— Sí.

— La bruja blanca.

— Se menciona que había una tigre, pero era hombre.

— Pero era exclusivo de los hombres, ahora ya no.

— Y este año nos tocó que un travesti quería ser pochovera, y eso sí no se permitió.

— Es degradarla ya de plano.

— Pero sí se dio el caso. Fue una polémica impresionante.

— Fue el año antepasado.

— El pasado. Este año no, el pasado. Estuvo cañón eso.

— Pero sí han existido mujeres como cojó, por la incógnita.

Está doña Sarita Gómez, Miriam Gómez,

— Que ya murieron.

— María *la Vaquera*.

— Incluso una prima de Miguel Díaz dice que se viste de cojó.

— Es correcto, Oceany. Hoy iba a venir Carlos Pérez, un amigo que su hija se viste de cojó. Un amigo, el maestro Fernando Gómez, su hija siempre se ha vestido de cojó. Pero ya que están señoritas ya quieren ser pochoveras.

— Una anécdota: ¿sabe cómo descubriría que eran mujeres las que se disfrazaban de cojó? Las abrazaba, y tocarlas, y uy, inmediatamente. Porque es una alegoría.

— Puerco, puerco.

— No, pero para descubrir porque se visten muy varoniles.

— Cuando descubrías que eran mujer, las chiveabas.

— Son cuestiones que se viven dentro de la danza pues.

— Hay una cuestión que va a ser tema de la tarde, pero adelantando un poquito. Nosotros como grupo hemos hecho un trabajo.

Pero obviamente la autoridad juega un papel muy importante porque tiene que dar la pauta y respaldar por la conservación de la danza. Cosa que hasta ahora no se ha visto. El atractivo del carnaval de Tenosique, la identidad de los tenosiquenses, es la Danza del Pochó. El carnaval de Tenosique lo hace la Danza del Pochó. Se procura un buen recurso por parte de la cervecera con la que estoy trabajando, tanto Superior como Corona. Indiscutiblemente.

— La que tiene la concesión en ese momento.

— Y hemos visto con tristeza este año que, lo sabe gente que está en la administración del ayuntamiento, no se vale, que dejen al último la danza, que es la que da vida.

— Desde hace algunos años hay un decreto, se propuso primero como ley, pero por no reunir los requisitos [...] Ese decreto menciona que se tiene que formar un comité de la Danza del Pochó, paralelamente a lo que comenté del carnaval. Ese comité nos serviría mucho porque nos da pauta, para organizarnos de manera oficial. Y se puede exigir que ese decreto se convierta en ley. Como ley se da la pauta para que digas cuáles son las características del cojío, las pochoveras, el tigre, la música. Y si por ejemplo se lanza la convocatoria. No se requiere convocatoria, pero se hace de conocimiento público de que a partir de este año se hace con estas características. Y entonces ahí ya vamos a tener respaldo de la autoridad [...]

— ¿No sería bueno conseguir ese apoyo que ustedes dicen para que en algún momento del año quienes tienen la tradición viva les enseñen a los que no saben bailar y que les marquen el orden? Como unas clases o [...]

— Afortunadamente nosotros que tenemos un grupo, el caso del doctor, un servidor, el que se acaba de ir ahorita, hemos hecho trabajo de años, que ha permeado mucho. Porque anteriormente salían, por ejemplo tú Marcos, traes una careta de colores y [...] Los muchachos empezaron a usar como moda las sogas cortitas, el sojol hasta arriba, desfigurando la vestimenta...

— Mascadas que no tienen nada que ver.

— El trabajo que hemos hecho ha ido impactando. Y mucha

gente que sale hoy se quiere disfrazar como los cojós de Miguel, de Lisandro. Entonces sí ha servido.

— Hemos levantado conciencia.

— Sí ha causado impacto, pero se requiere de más esfuerzo, respaldo. Porque uno está en la mejor condición de colaborar, se ha hecho de manera desorganizada, pero porque no estamos constituidos en asociación. Roger tiene su grupo, yo tengo el mío. Pero así nada más. No estamos notarialmente registrados. Es la parte que nosotros tenemos resentimiento porque no tenemos respaldo de la autoridad. Se ha intentado por años [...]

— Sí.

— Podiéramos armar una propuesta que comprenda estas cosas que dices, llevarlas al presidente municipal: que se convierta en ley.

— Ahorita está en decreto. Primero se menciona que hay que integrar un comité de la Danza del Pochó. Una vez integrado, ahí son cuestiones que pasan que para hacerlo decreto, al municipio no le conviene, se coló ahí. Porque al convertirlo en decreto, no le conviene hacerlo ley porque al hacerlo ley pasa a cuestiones de la danza.

— ¿Al gobierno no le conviene, pero a la danza? Porque estamos por la danza.

— Por eso, siempre la autoridad te va a bloquear.

— Esa es la barrera que hay. Porque de este lado le conviene a la danza, se va a legalizar. Va a estar mejor. Pero acá de este lado están los intereses económicos [...]

— El comité del carnaval ya no tendría injerencia sobre la danza.

— Exactamente. Entonces esa es la parte que no conviene al municipio.

— ¿Y ustedes están de acuerdo que sean separados el carnaval de la danza?

— Claro. Por eso luchamos.

— Eso es lo importante.

— Eso hemos estado trabajando. De hecho este año se tomó el

acuerdo de empezar a manejar como grupos, si no al final todos éramos la danza.

— La danza somos todos.

— Y hemos hecho un trabajo en conjunto aunque cada quien hace su trabajo; cuando es necesario hacer una demostración de lo que hemos trabajado, ahí estamos todos.

— Unidos.

— Y quisiera mencionar algo, qué pena que se fue Lisandro. Porque en la administración pasada se logró hacer el trámite para que Conaculta donara un autobús para la Danza del Pochó. Y de hecho el autobús dice: exclusivo para la Danza del Pochó.

— Y agarran para cualquier otra cosa

— Pero ahora agarran el autobús para todo.

— Es que esto tiene que salirse de fuera del municipio, sino por una cosa ciudadana. Que además sea independiente, mientras sea independiente esto va a funcionar. Porque luego se corrompe.

SEGUNDA SESIÓN: GRUPOS FOCALES. EXPERTOS

Estoy haciendo una investigación sobre la Danza del Pochó. Como no tenemos mucha información, y la información más neutral que tenemos y que describe la danza es la de Bartlett de 1926, entonces me estoy valiendo de esa información que da Bartlett para ver los cambios durante el tiempo, pero también como motivo para provocar un diálogo. Y entonces, como no hay mucha información, una de las formas para tener información documental es esta técnica de los grupos focales; lo que me interesa es lo que ustedes entienden o interpretan, porque ustedes conocen la danza y han pensado la danza. A veces uno se viste de cojío, tigre o pochovera, pero no reflexiona sobre la danza, sólo la ejecuta. Por ejemplo, aquí, Marco y Rogelio, son ambas cosas, pero no siempre se puede ser actor y pensar sobre lo que ocurre. Entonces, lo que quiero es captar lo que ustedes piensan, independientemente de si es falso o verdadero. Aquí yo quiero los testimonios de ustedes, tal

como los viven, como los interpretan, como los sienten, lo que significan.

Entonces, para ello voy a iniciar con unas preguntas, para iniciar el tema. Y después, como lo comentaba el maestro, voy a valerme del texto de Bartlett para irlo conversando. Uno, el texto donde describe los personajes, y la segunda parte, donde divide la danza en varias partes. Entonces, para ver cómo la divide él y qué significa lo que ocurre en cada parte, según lo que ustedes piensan. A mí lo que me importa es lo que ustedes piensan. Uno, yo parto, como la mayoría de ustedes, y en eso creo que coincidimos, de que es una danza maya. Y aunque se haya ido mestizando en algunos aspectos, su mensaje y esencia son mayas. Entonces, me parecería que tendríamos que interpretarla, si queremos situarla o dar alguna señal de su relación con la cosmogonía maya. Éste era un mundo maya. ¿Quién estaba diciendo que esto era el centro?

— El corazón.

— Y si vemos este triángulo entre Tikal, Calakmul y Palenque, pues aquí estamos. Entonces, los ríos que conectaban con Guatemala toda la zona maya, por ahí se iba. Desde los altos de Guatemala hasta el Petén, llegaba la influencia maya quiché. Y aquí estamos pegaditos al Petén. Hay una unidad, entonces creo que algo podemos sacar de esa cosmogonía maya. Es un diálogo a veces provocativo, pero la finalidad es que salga lo que se genere aquí. Justamente una de las cosas significativas de esto, y el maestro lo sabe, es que de lo espontáneo a veces salen cosas muy interesantes, no de lo que ya tenemos establecido. Tengo apuntados a los participantes.

— A ti no te conozco.

— Soy R.C.

— ¿Y vas a participar?

— Pero lo puede hacer porque también tiene conocimientos sobre la danza. Ya llegó Miguel.

— Entonces, los que estuvimos en la mañana ya saben parte de la dinámica.

— ¿Ya tiene un cuestionario, o cada quien va a dar su punto de vista?

— Sí, y se vale interrumpir y decir, hacer un diálogo. Todos somos respetuosos.

— Bueno, mi escrito está basado precisamente en [...] Bartlett Bautista. La primera parte donde están los elementos y los personajes está basada precisamente en él. Y la segunda parte sería el cambio y la continuidad que tuvo al adaptarse con base en la modernidad...

— Ahorita lo expones. Alguien ha dicho que Bartlett no se atrevió a interpretar nada. Pero este otro piensa que Bartlett no dijo cosas porque no se atrevió.

— Lo vamos a ver en el texto de Bartlett. Dice: “Yo no voy a interpretar. Voy a escribir lo que vi tal cual. Ustedes saquen la interpretación”.

— Entonces, ¿qué significa la danza? ¿un primer acercamiento?

— Para mí, como se dice, en la cosmogonía maya estaba todo relacionado, las estrellas, venus, el Sol, la Tierra, todo estaba relacionado con el mismo modo de vivir de ellos. Pero entonces llegó el momento en que pasaron unos sucesos, y con base en su cosmogonía ellos hacían esa danza para protegerse de los animales de la selva. Y tenían animales domésticos, y entonces el animal bajaba, la onca en Veracruz, bajaba y acababa esos sus alimentos perecederos que tenían ellos ya domesticados. Y para mí ahí nace uno de los principios para que los mismos dioses los protegieran a ellos para salir a la caza del animal. Así es como interpreto la danza, como un recurso de ayuda para salir a cazar al animal. Ahí es donde nace, porque como se encomendaban a sus dioses para que no les pasara nada, tenían con base en eso una costumbre de cada año dos veces vestirse de lo mismo que les rodeaban en la naturaleza, tanto la máscara como las flores, las hojas para protegerse para ir a la caza del jaguar o el ocelote. Para que no les pasara nada a ellos, y al regresar de la cacería, volvían a bailar la danza, dándole gracias a los dioses de que no les había pasado nada. Y en ese contorno es que se va creando y va agarrando fuerza esa danza a través del tiempo. Y va pasando el tiempo y se va conjuntando más, y empiezan a ver ... para precisamente

hacer eso, ir a la cacería del animal. De los animales que acababan con su [...]

— Dice que dos veces al año. ¿Y en qué época era?

— Según lo que yo investigué con los viejitos anteriormente, cuando hay el primer contacto con los españoles en 1560, cuando vienen a catolizar a la región de Acalán, que es la frontera hasta Tenosique, toda la región, entonces los conquistadores se dieron cuenta de que no podían erradicar esa costumbre de que dos veces al año se vestían para ir a la caza de los animales de presa. Entonces llegó el momento que dijeron los conquistadores, si ya no podemos erradicarlo, vamos a adaptarlo al calendario civil de la época. Entonces lo adaptaron en el tiempo de la carne, el carnaval: algo pagano, porque después del carnaval viene la Pascua, viene el recogimiento, la serenidad. Y ahí es como ellos empiezan a transformar la danza, porque en el primer contacto que tienen con los españoles, deja de ser una danza sagrada y se convierte, para mí, en un juego carnestolendo. Para ustedes, una danza maya, prehispánica. Ahora bien, hay que tener en cuenta, como dicen los viejos, que esta danza, en el pueblo del hilandero, no se bailaba, sino que venían de río arriba; como el faisán, se venían a bailar aquí. Pero eso ya fue con el tiempo, cuando el pueblo empezó a crecer, las compañías madereras empezaron a ver movimiento, y ya lo vieron como algo comercial. Aunque para entonces ya habían quitado varios pasajes del bailable, desde el contacto con los españoles, varios pasajes que para ellos, para los españoles, eran paganos. No iba de acuerdo con la religión que ellos traían, que era la católica. Y otro que también venían ribera abajo, que son los llamados Usamacinta; esos también estaban vestidos de sojol, de hoja de plátano seca, pero en todo el cuerpo. Y venían a bailar así, pero ya con un fin comercial porque ya era un centro de trasiego. Y ahí sale esa leyenda del Hombre de Madera, porque se asemeja. Si tú ves a un personaje vestido desde lejos con sojol, con hojas secas de plátano, si lo ves de lejos parece que es de madera. Y de ahí puede que haya salido la leyenda de que existe [...] en el Hombre de Madera. Ahora, también en la danza antigua, que cuando era niño vi que existía

un ídolo de madera. Le hacían reverencia a ese ídolo de madera. Que por cierto yo sé que ahí está pero no sé quién lo tiene. Existe. Un viejito me dijo que lo había visto, pero no me quiso decir dónde está.

— Emmanuel Sánchez lo tenía. Cuando vino Amalia Hernández lo presentaron.

— Ah, bueno, puede ser. Y era un ídolo de madera [...]

— Hace como 40 años, era como un tótem.

— Sí, en los setenta.

— Hace como 40 que vino Amalia Hernández. Era como un tótem, yo lo vi.

— Se le llama ídolo porque el tótem sería para los pueblos indios de allá del norte. Es diferente porque el tótem se va haciendo de piezas y éste era de una sola pieza de madera. Y se le hacía reverencia antes de salir a bailar. Esas son las dos versiones que yo digo sobre el origen de la leyenda del hombre de madera. Ahora la danza avanza respecto a esto, y se van quitando pasajes. Y se va tergiversando, porque actualmente se bailan unas partes que se bailan antes, y ahorita que se bailan después. O sea que se está asociando. Está bien porque su esencia no se ha perdido. Se han perdido pasajes del bailable.

— ¿Alguien quiere decir más de qué significa?

— Sí. Igual sin tanta descripción de la danza como tal, quisiera compartir una experiencia que viví cuando empiezo a trabajar en la danza hace siete años, en relación con lo que significa. En una ocasión, las televisoras que vienen me preguntan: “¿Qué tipo de danza es?” Es pagana, y dice: “ya nos habían dicho que era pagana porque estaba en el marco del carnaval”. Porque ciertamente la Iglesia católica, por las características de la danza, no las incluye en las celebraciones religiosas, y la manda a la fiesta de la carne, como bien señalas. Pero al final sí, según mi apreciación personal, algo que le da sentido a la danza es la lucha entre el bien y el mal. A fin de cuentas, la danza es un ritual. Si partimos de que la danza es maya, tenemos que hablar de rituales. Y la danza está compuesta de rituales, que ya mencionaban con las tradiciones de la cacería

para domesticar al tigre y usarlo como un animal de presa para luego cazar otros animales, y para su sustento. Y hoy, mi apreciación personal es que la danza tiene una connotación ecológica, por esa parte romántica de la danza de que el pueblo cojó asentado en la espesura de la selva de Tenosique, cercano al Petén guatemalteco, vivían en armonía dioses, naturaleza y hombres [...]

— Licenciado, perdón, y hay que tener en cuenta también que la naturaleza les proporcionaba todo a los mayas.

— Claro, es ecológica; entonces es un ritual.

— Está bien lo que dices que es una lucha entre el bien y el mal, pero en el fondo, porque realmente está implícito lo que estaba yo diciendo: como toda la selva los proveía de todo a los mayas [...]

— Finalmente sí salió una lucha entre el bien y el mal [...]

— Y ahora, si me permiten, yo voy a algo que tú decías, del traslape que le ha pasado con el paso de los tiempos. La intromisión de la Iglesia. ¿Por qué se efectúa después de una cuestión religiosa, como san Sebastián y tiene una santa patrona? [...]

— Dicen que no, pero al final sí.

— Es una intromisión de la Iglesia, pero pagana.

— Sí, es lo que dije. Fue conveniencia.

— Pero eso ya sería otra cosa, que no es lo que está preguntando el doctor. En este caso, lo que significa la danza. Serán detalles que a lo mejor podríamos hablarlo después, pero centrémonos en lo que cada quién tiene que decir. Vale la pena escuchar a Miguel.

— Yo estoy de acuerdo con lo que dice el psicólogo, con lo que nos platicaba el doctor José Felipe Ramírez, investigador de danza, que en paz descanse, y él decía que la danza era un ritual que simboliza la lucha entre el bien y el mal. También con lo que dice Rubicel, pero al final de cuentas [...]

— Es que está implícito.

— Aquí lo que yo sí comentaría es que en las nuevas generaciones se ve la danza como una representación de la lucha entre el bien y el mal. Pero nos vamos por la cuestión de que finalmente es una lucha entre el bien y el mal, porque en la lucha entre el cojó y el jaguar, hay un afán de no ser capturado por el

jaguar, se aferra a lo que encuentra y él pelea y lucha por que no se lo lleven [...]

— Yo diría que en la parte antigua del escrito, donde habla Manuel Bartlett, precisamente es eso. Vamos a cazar al tigre. Además en el bailable está cambiado, como decía, no es que el tigre va a cazar al cojón; al revés, el cojón va a cazar al tigre. Entonces, antes en Tenosique existían las casas de cuatro aguas, y había una mam-postería o vigas y el tigre se subía y el cojón cruzaba las lianas o mecates, para cazar a los tigres con viejas escopetas. Y ahora el bailable es al revés.

— Sí, ya no se entra por la derecha sino por la izquierda. El tigre es el que iba a ser cazado, no al revés como se juega ahorita. Ahora hay que ver lo que tú decías también. La danza se ha mantenido porque se ha adaptado al cambio, a la modernidad, tanto por la introducción del sombrero por los españoles, el cambio de huaraches, las botas que eran mayas, y ahora se asemejan [...]

— Creo que te interrumpimos, tú estabas diciendo algo.

— Sí. Era la cuestión ésa de que finalmente hay una lucha entre conservar y [...] Para mí es una representación de lucha entre el bien y el mal. Desde el ángulo que se lo quiera ver, ya sea que el tigre caza al cojón, o el cojón al tigre, hay una lucha, es una representación de una lucha. Para mí eso es la danza.

— Aunque no sé si más adelante se va a hablar sobre eso, porque a veces hay discrepancia sobre la razón de ser del jaguar en la danza, porque unos dicen el dios manda a los jaguares para acabar con los cojones, y por otro lado la creencia de que los cojones aprovechan al jaguar por las cualidades de deidad que tiene, para ir en contra el dios maligno. Que no sé si eso lo vamos a aclarar.

— Eso ya es una interpretación que cada quién le va a dar a la danza.

— También entre los dioses hay buenos y malos.

— Por ejemplo, los mayas tenían dos tipos de dioses, los mandados por Itzamná y los del inframundo.

— Ahora vamos a pasar al texto de Bartlett por etapas. Primero, cómo describe a los personajes, y después, cómo divide cada

momento de la danza. A ver qué nos dice eso. ¿Significa lo mismo?, y no nada más si significa lo mismo, también qué significa cada momento; sobre todo eso. Por ejemplo, lo que acabas de decir, hay versiones encontradas. Entonces, vamos a ver, ahora nada más es la descripción de los personajes. Dice: “Las pochoveras son mujeres generalmente de avanzada edad, llevan un traje pintoresco, camisa bordada a la usanza maya, falda amplia y larga de color chillante, un gran paliacate rojo a modo de capa, y por tocado: sombrero de palma ancho, adornado con tulipanes naturales; hermosas flores de trópico parecidas a las amapolas pero más grandes”. Eso dice.

— Es cierto. Es de las cosas que más se conservan, se ha estilizado pero se ha conservado.

— Sí, el cambio que ha habido ahí ha sido la introducción del sombrero, las sandalias que cambiaron, y la bugambilia, que es flor exótica. Pero los tulipanes y las amapolas sí son de la región.

— Ya en aquel entonces había sombrero, en 1926.

— La bugambilia se cambia a tulipán, pero no en todos los casos, porque es lo que hay, y porque aguanta bastante.

— Tiene propiedades que le permiten aguantar más.

— Y lo que tú me decías también de las castañas. Las castañas con la hoja de pan y la [...]

— Ahora puede ser eso que decías, que eran mujeres de edad avanzada. Porque en ese entonces la población no era tan grande y las muchachitas no querían participar. Las señoras ya tenían una tradición de vestirse cada año, y eran las que siempre estaban dispuestas, bien pintaditas, bien arregladitas para salir a bailar.

— Ahora vamos a los cojós: “son hombres disfrazados de un modo extraño. Las prendas principales del disfraz son una tosca careta de madera con facciones regulares o grotescas, se le ponen bigotes, barba, y cejas de cerda, túnica formada con un costal y otro saco construido con fibra ordinaria, y polainas de sojol, o sea fragmentos secos de tallos de plátano. Generalmente llevan en la mano una caña de jimba, nombre con el que se conoce la especie de bambú que se produce en Tabasco. La caña mide 1.50 metros, y

dentro de su cavidad cerrada por los extremos ponen gran cantidad de piedrecitas, con lo que se forma un instrumento para acompañar la música. El cojón es el personaje más importante, es el alma de la fiesta, además de la participación que toma en el conjunto. Al desarrollarse la farsa, está encargado de dirigir ironías al público, ridiculizar los hechos y cosas de actualidad. Es una caricatura en movimiento. De ahí que complete su disfraz con sombreros caprichosos, esqueletos de paraguas, jaulas dentro de las que hay gatos u otro animal simulando un pajarillo, etc. Y de ahí también que los cojones deban ser hombres de buen humor e ingenio. ¿Esto sigue así actualmente? ¿Qué significa el personaje del cojón?

— ¿Para mí es la pregunta?

— Para todos, sé que tienen una idea del personaje principal.

— Bueno, él se disfraza de tigre. El que defendió la idea del personaje principal es [...]

— El jaguar es un personaje que está muy relacionado con las pinturas que se han encontrado en [...]

— ¿Y en relación con el cojón?

— En relación con el cojón, no le quita mérito al jaguar. Tiene su razón de ser como cada uno de los tres personajes. Pero aquí la cuestión es lo de la incógnita: que alguien puede ser una persona muy seria, que no hago relajo o bromas, pero al momento de ponerse la máscara, cambia la personalidad y da pauta para que se le puedan gastar bromas a un doctor o a una dama. Entonces, el hecho de que se tome al personaje, a uno lo transforma. Soy cojón y voy a hacer esto y lo otro, y sin remordimientos de que me va a dar pena porque me van a descubrir mis suegros. Ahí el punto es que te caracterices bien, así como te vistas es lo que te va a dar la incógnita. Porque hay personajes que se pueden vestir y los encuentran, que ese es fulano de tal porque se reconoce en su modo de caminar. Hay que tener la actitud de un auténtico cojón para que puedas hacer esas bromas.

— Déjame decir un par de cosas sobre lo que nos cuentas. Yo creo que podemos dividir el cojón: una cosa es el personaje antes de vestirse y otra el personaje vestido, que ya es cojón. Creo que estás

hablando de dos cosas: del personaje que no es cojón porque éste tiene miedo de que lo identifiquen, está preocupado; ese no es el cojón. Pero yo pregunto por el cojón, qué hace que tenga esta característica. Es una caricatura que ridiculiza todo.

— Ahora que comentas lo de Bartlett, estoy entendiendo que desde esa época ya empezaba a haber una marcada evolución en lo que era el personaje, en su vestimenta. Desde que te maneja la sombrilla y la jaula. Creo que eso se puede someter a juicio. Ha sido la figura más transformada, y tal vez la más degenerada. Es el personaje que en su indumentaria se ha modificado lo mismo que en su actitud. Porque hoy el cojón, por un lado, al que ya no le importa tanto el anonimato como antes y se ha vuelto más descarado por ser grosero, malcriado. Ya no es el jocosito, el travieso, el relajista, ahora puede ser el grosero.

— Eso desvirtúa.

— Claro.

— Y la agresión con harina [...]

— Y ahí es donde se han metido elementos que antes no se observaban, pero que ahora están presentes, como la harina, los gorilas extintos, el diablo porque éste no es personaje [...]

— Yo pienso que el cojón es el personaje principal de toda la trama porque es el que entra en interacción con el público. Entonces hay una conexión, porque en ese momento que el cojón interactúa ya hace al público un personaje de la misma trama. Lo hace que sea parte de la representación. Ahora, el cojón, como se decía, es uno de los personajes cuya vestimenta casi no ha cambiado, a excepción de las polainas. Pero en sí, el personaje sigue en esencia.

— ¿Pero qué significa ese personaje?

— Por la interacción que hay con el público, es un personaje chusco. El que le da vida a toda la trama [...]

— Pero te hago la misma pregunta. A ver, una cosa es la relación del personaje con el público, pero la danza no es sólo para hacer bromas, es una danza para los dioses. Entonces ¿qué tiene que ver una danza de los dioses con hacerle bromas al público? Una cosa es la relación con el público, y otra cosa es lo que quiere decir la danza.

— Pero desde el principio pierde ese sentido sagrado, porque desde el momento que hay un contacto con los conquistadores deja de ser sagrado. En ese momento ya no es lo mismo. Se representa ahora algo carnestolendo, fuera de contexto de lo que era originalmente.

— Si estamos hablando de que es un ritual maya, ¿qué significa el cojón? ¿Quién es el cojón?

— Es que yo no comparto la idea de que es una representación del bien o el mal. Yo lo hago más sutil. Como que para mí no concuerda que es el bien contra el mal; es algo más místico, más oscuro. El cojón representa toda la danza, porque es el elemento principal. Ahora cada cojón es distinto porque a la vez los diferentes personajes cojones actúan diferente en la misma trama; entonces no se puede comparar en un conjunto, hay que agarrar al personaje solo. Por eso no comparto eso del bien contra el mal.

— Quien populariza lo de la lucha entre el bien y el mal no fue Bartlett, se llama José Felipe. Ahí empieza la lucha del bien y el mal.

— ¿Pero entonces el cojón es el bueno o el malo?

— Es que yo no comparto ese punto de vista.

— Esto es Bartlett describiendo lo que vio. Él dice: “veo que los cojones entran haciendo ruido, como descocados [...]”.

— Pero hay que tomar en cuenta que eso fue en 1926, ya habían pasado muchos años, y entonces la danza ya estaba transformada.

— Pero no tenemos otra anterior.

— Oral, hay muchas versiones.

— Pero aquí hay que poner mucha atención porque la gran mayoría de los participantes en la danza son los cojones, y al final no sabemos cómo vamos a defender ese personaje.

— En el texto que leyó usted, ni el bambú tiene la acústica y menos con piedras. El bambú es asiático, no es propio de la región; el guarumo sí.

— Quien no conoce la danza y le dijeran que es una representación del bien y el mal, pues por el comportamiento del danzante el cojón es el malo y el tigre el bueno. El tigre siempre anda pasivo.

— El cojó tampoco es malo. No hay un personaje malo.

— Si le preguntas en Tenosique a mucha gente te va a decir que es una representación del bien y el mal, y eso sí ya lo estableció [...]

— Eso puede ser mejor que la frase del “carnaval más raro del mundo” [...]

— También lo inventó José Felipe. Otra burrada.

— Vamos a pasar a los tigres. Los tigres son hombres disfrazados simulando a esa clase de felinos. Por toda ropa llevan taparrabo, cubren la desnudez del resto de su cuerpo con una capa de barro amarillo líquido que se seca sobre la piel, en la cual de trecho en trecho se plantan manchas negras. Y por último cubren la espalda con una piel de jaguar (tigre americano) que ha sido cuidadosamente obtenida conservando la cabeza, la cola y las uñas. La cabeza de la piel debe cubrir la cabeza del tigre, y los pies y manos se cruzan sobre el pecho y la cintura de éste, procurando dejar libertad de movimiento para los brazos y piernas. Como complemento, llevan una provisión de pequeños silbatos de carrizo pendiendo de un hilo, y uno de ellos constantemente en la boca para utilizarlo a la hora de la función. Los tigres deben ser ágiles y fuertes, por eso generalmente son muchachos y hombres maduros. Hay entre ellos una tigra; aquellas gentes forman lo femenino, con su tigrito, un niño de 6 a 10 años con la misma indumentaria, y el cual desempeña un papel importante. ¿Qué pueden comentar de esto para pasar a la danza?

— Lo más breve que te puedo comentar es que se trata de lo que mejor se conserva de la danza. Y se puede observar al jaguar [...]

— Yo siento que hay una gran relación aquí con Tenosique, recordemos que nuestro apodo es el de *comepaslún*. Paslún es el lodo con el que se hace el adobe. Sí hay una relación en cuanto se ha usado para darle color al jaguar.

— Yo difiero ahí, el paslún [...]

— Pero ahí nos vamos a meter en otro rollo cultural [...]

— El paslún es un lodo que se comía por los minerales

— Pero se comía como algo medicinal no alimenticio.

— ¿Pero, es similar?

— No, es diferente.

— Es parecido.

Marco. — El zascá tiene que ver.

— El tigre es uno de los personajes que se ha conservado.

— Conserva todos sus elementos. Con excepción de que en un tiempo se usaba la piel de venado y la de tigrillo, y de onca, que es el tigrillo que está allá.

— No estoy seguro de si en otra parte dice que también se podía usar piel de venado.

— Y no menciona que se robaban el tigrillo.

— Sí lo menciona.

— A ver si podemos responder unas preguntas concretas. Sobre esto: va a describir cómo empieza, y yo quiero preguntarle qué significa eso. Además de si ha cambiado o no, dice: “Al compás de la música hacen su entrada las pochoveras. La que encabeza trae en sus manos una bandera roja, adornada con tulipanes, la bandera del Pochó. Tomando su derecha, bailan alrededor de la pieza, seguidas una de la otra, ejecutando movimientos rítmicos de lado a lado contorneándose, más o menos como se bailan las mazurcas. Las pochoveras son silenciosas, durante el baile no pronuncian una sola palabra”. Pregunto tres cosas: ¿qué significa en primer lugar que las pochoveras entren con una capitana cargando una bandera roja? Entran por la derecha y se sitúan en la parte central. ¿Y qué significa que entren silenciosas, que sean lo contrario de los cojós? Primero, ¿qué significa la bandera?

— Mira, cuando se va a efectuar la danza, hay un capitán que se llamaba el heraldo y siempre lleva la bandera roja. Antes, un día antes, ese heraldo iba de casa en casa, para pedir permiso donde iba a ir bailando. Y llevaba un bastón de mando. Eso significa que esa bandera se la entregaban a las pochoveras para abrir la danza.

— ¿Pero la bandera como tal qué significa?

— Es de mando.

— Ah, Ok. Es de capitanía.

— Pero ¿el mando de qué?

— De poder abrir la danza.

— Me imagino que antiguamente debía ser como pedirle permiso a los dioses. Como “vamos a empezar, ¿no?” Ahora, ¿por qué en silencio? Porque antes ¿quién mandaba? El hombre. Y empieza el patriarcado. Entonces la mujer entra en silencio y sumisa. ¿Quién manda? El hombre. Y la bandera, para pedir permiso, para abrir la danza.

— Ahora, déjame introducir un punto. Una forma de interpretar es esa, como para pedir permiso. ¿No podría ser lo que representa el poder del pochó? Porque son pochoveras, son esclavas, son sus representantes en la Tierra.

— Me agrada la interpretación que yo di: es el poder en la selva, está rodeado de monte, y el animal está afuera; entonces el poder está ahí.

— A mí me gustaría hacer una interpretación personal. Porque ahorita se está hablando de la bandera roja, pero luego va a aparecer una bandera blanca, lo que significa que eso tiene un sentido en la danza. Las banderas deben significar algo.

— Exacto, todo en la danza debe tener un significado.

Roger. A mí lo que me queda claro es que la bandera blanca es al final un periodo de purificación donde se ha vencido al mal, en este caso al Pochó, y hay un triunfo, hay una situación de paz, si universalmente lo blanco significa paz [...]

— En el mundo occidental, pero esto es prehispánico [...]

— Sí, aunque no sé si haya antecedentes prehispánicos donde se usaran heraldos, o banderas en este caso. Podría ser un elemento europeo que se introdujera. Y en este caso [...]

— Para mí sería una persecución, como marcar el inicio de una persecución. El rojo es agresivo, incita a algo.

— Sí, pero eso no es algo prehispánico.

— Si nos vamos a lo prehispánico, yo entiendo que los mayas no manejaban [...]

— Ni las escopetas.

— Por eso le decía yo a él, cuánto tiempo pasó de los mayas a 1926. Más de 500 años. Entonces, ¿crees que no hubo introducción? porque es un elemento europeo.

— Era una introducción [...]

— Es lo que dije al principio: cambió, dejó de ser sagrada.

— -Y hablando de por qué son serias, y que llevan el nombre de pochoveras. Entonces son sacerdotisas o sumisas al dios Pochó.

— Espérame. Tú estabas diciendo algo distinto: decías que la bandera significa el comando de la capitana para dar inicio al baile. Yo te hice la observación de si no se podía interpretar como la representación del poder del dios Pochó. Son cosas distintas. ¿Cuál es tu posición?

— Si me permiten seguir. Entonces ya luego viene una interpretación colectiva, compartida por otras personas. Las pochoveras, al haber sido seducidas por el dios Pochó, es cuando entran en conflicto los cojós, porque las mujeres habían abandonado sus deberes con sus hombres y hogares. Estaban cumpliendo una misión particular, que es con el dios maligno. Hay una evolución ahí, ya no entran por el lado derecho, sino por el lado izquierdo. Aunque hoy en la mañana no sé si se fijaron que Lisandro defendió mucho la postura que ellos siguen: que están muy apegados con el trabajo de Bartlett, y los de casa de cultura, siguen entrando por la derecha las mujeres. Pero ya tradicionalmente, desde hace muchísimos años, entran por la izquierda.

— Ahora, voy a hacerles una interpretación alternativa, a ver qué les parece. ¿No será que las pochoveras son así, que lanzan miradas ajenas, porque no tienen voluntad, sólo expresan la voluntad del dios Pochó? Ellas sólo personifican al dios. No son un personaje que tomara iniciativas en la vida de la tribu. Ellas encarnan el poder del dios, no su propia voluntad, de ser, de pensar. Porque son esclavas.

— Eso puede estar implícito, que son sumisas o gente de la casa [...]

— No, no. Hay una diferencia entre ser sumisa y ser amas de casa, o entre ser representantes del Pochó y no tener su propia

voluntad o la del marido. Sometidas al dios. Y por eso van calladitas, no se expresan ellas mismas. Son pochoveras y son controladas.

— Hay una variante ahí, porque ahí solo habla de un solo son, pero ahorita escuchamos dos sonos de entrada. Primero es el llamado, cuando entran caminando las pochoveras, y una vez que están todas dentro del escenario, hay un cambio de música, que es el son de la pochovera. Y ellas empiezan a contornearse como aquí lo maneja, pausadamente, seriamente, adustamente [...] el famoso llamado que se hacía antes de la madrugada para avisar que la danza iniciaba.

— Vamos a la segunda parte. Yo no leo más que lo que dice Bartlett. Llegado el momento, el pito varía la música, indicando que deben entrar los cojós, quienes irrumpen armando una gran algazara con sus instrumentos de jimba y con gritos, pero siempre al compás de la música exclamando a intervalos “cógelo, cógelo, cógelo”. Rodeando a las pochoveras, bailan lo mismo que éstas pero llevando la dirección contraria. Ellos irían, según Bartlett, hacia la izquierda. La escena tarda unos quince minutos. En este tiempo, los cojós hacen pasar el rato regocijando a la concurrencia con sus chistes y dichos adecuados a las circunstancias.

— Vamos al tercer momento. Inesperadamente el pito anuncia la proximidad de los tigres, las pochoveras se retiran, y los cojós, dando muestras de pánico, se apresuran a cazar a los tigres. Para lo cual atraviesan en la puerta unas cuerdas, que al efecto caen sostenidas en sus extremos por dos cojós. Los tigres sortean el peligro con su agilidad, dando un salto, de esta manera entran todos. Y ya en la estancia, bailan lo mismo que las pochoveras y los cojós, pero siempre inclinados, conservando una actitud de gran flexión de la cintura, mueven las manos de arriba abajo, llevando el compás de la música. Suena el silbato, y en ese momento el pito y el tambor tocan la primera parte de la música y bailan todos. Los tigres en medio, alrededor de ellos los cojós, y luego las pochoveras, formando el círculo exterior. De pronto huyen los cojós, ocultándose entre los espectadores, y en los rincones de la casa, pero los tigres los encuentran y los traen por la

fuerza arrojándolos en medio de la pieza. Continúan bailando sentándose sobre ellos.

Unas preguntas: ¿qué significa la entrada de los tigres? ¿por qué los cojós entran en pánico? y ¿qué significa esta última parte cuando forman círculos para bailar y luego huyen los cojós? Las pochoveras se retiran, y los tigres persiguen a los cojós.

— Aquí puede ser que Bartlett haya usado la palabra “pánico”, cuando era apropiada otra cosa. Quizás sería más bien una situación de alerta. Viene el tigre y lo vamos a cazar. Al menos no describe bien lo que hoy vemos: cómo el tigre va sorteando la liana que se puede interpretar como trampas que los cojós les ponen. Y hay una genuflexión profunda que hacen los tigres en el cambio de la música. Bartlett habla de un solo son donde entran los tigres, pero no habla de una variante de música en ese momento y que hace la diferencia, que es cuando salen en pánico los tigres.

— Pero yo voy a otra cosa también. Él habla de puertas de casa, porque se bailaba en casa, pero eso ya desapareció.

— Sí, pero en este momento los cojós son los que están siendo atacados, no los tigres.

— No, en el primer momento son los cojós [los que persiguen] a los tigres.

— Pero aquí está al revés.

— Así se interpreta porque, como dices, entran en pánico.

— Al principio.

— Ese es otro tiempo, que entra después [...] las trampas sirvieron para que los cojós pudieran atrapar a los cachorros que luego domesticarían como animales de presa. Claro que las tigras después, embravecidas porque les robaron a sus hijos, se vuelcan en contra de los cojós buscando a sus hijos. Aquí es donde los jaguares agarran a los cojós.

— Pero hay una serie de cambios en la música que sólo escuchándola se entiende.

— A ver, la entrada que causa pánico, ¿cuál es?

— Miguel y yo hacemos lo mismo, que es una situación como de alerta.

[Suenan tambores y un silbato. Se explican los tiempos de salida y cambios del baile de acuerdo con la música.]

— Luego viene la cacería del tigre otra vez.

— Esto es lo que uno tiene que aprender si se quiere entender la danza, estos detallitos.

— Estos detalles son los que se adaptaron cuando se fueron cambiando los pasajes de la danza. Esa parte que se quitó de la casa, se introdujo pero representando casi lo mismo [...]

— Pero le quiero hacer una pregunta al doctor. ¿Tú crees que Bartlett te describió la música como lo acabas de vivenciar?

— No. Por eso estoy aquí. Pero quiero hacer otra pregunta. Bartlett fue una persona que ve algo, pero hay cosas que no ve. A todos nos pasa eso. Y es más, hay cosas que no se pueden describir; hay que meditarlas, por ejemplo ese pasaje.

— Porque es nuevo.

— No porque sea nuevo, sino porque es sutil y profundo.

— ¿Y en qué ha subsistido? Cuando está allá el cojío sometido por el tigre, el tigre lo está cuidando; eso no lo describe Bartlett. El tigre lo va cuidando que no se levante. Es una descripción de sometimiento.

— Pero yo vuelvo a lo mismo: que es un pasaje nuevo, que sustituyó a los antiguos pasajes cuando hubo contacto con los conquistadores. Quitaron muchos pasajes porque eran paganos. Y con el tiempo se sustituyó eso que describe Bartlett, la cacería en las casas. Con eso que acaba de describir Roger, eso no lo describe porque es un pasaje nuevo.

— Yo lo que quise hacer es representar eso porque el doctor en un principio creía que los tigres estaban en contra de los cojós, y de inicio no. De inicio son los cojós quienes trampean al tigre. Sí están sorprendidos, tensos porque ahí viene el tigre y lo tenemos que cazar.

— O nos tenemos que defender de ellos.

— Pero el tigre finalmente no venía en contra de los cojós.

— Entonces lo que pasa es que el tigre reacciona al ataque de

los cojós para defenderse. No es que viniera con un comando para controlarlos.

— No, esa fue posterior a las trampas que los cojós le pusieron a los tigres.

— Llegó sustituyendo, porque sutilmente o como quiera, esos pasajes los transformaron.

— Y esto que yo acabo de explicar ha estado presente por muchos años.

— Relativamente nuevo.

— No, no, no. Porque Bartlett no lo describe.

— Eso significa que no lo percibió. No porque no existiera.

— Yo difiero contigo.

— Bartlett no estuvo en un grupo focal aquí, y no le significaron estos detalles. ¿Entonces por qué va a percibir cosas tan delicadas?

— Yo dije que sustituyó.

— No se ha sustituido nada.

— Se sustituyó por pasajes parecidos.

— Él dice que no, que persiste.

— La castaña, eso sí es sustitución.

— Espérame. La representación que está haciendo es de otro pasaje diferente, pero tiene la misma esencia.

— Lo que aquí no tenemos que perder de vista es que hablamos del proceso de la danza, de los cambios de la música y la ejecución. No nos vayamos por otro lado ahorita. Tú tendrías algunas inquietudes [...]

— Yo les quiero compartir otra interpretación, o una hipótesis, al igual que las otras, como el de las pochoveras que no tienen carácter. A ver, todavía no estoy convencido, a ver qué piensan ustedes: de que la entrada de los jaguares, esa primera entrada de pánico o alerta, donde las pochoveras se retiran, sea la entrada del poder del dios a través de los tigres por el terror. Porque las pochoveras dominaban tranquilas, amigablemente, eran pacíficas. Y luego se retiran cuando entran éstos. Yo digo: ¿no será que es un proceso? Los tigres entran y los cojós al igual que los cazadores tienen trampas. Hay que

protegerse. Por si viene un animal y los quiere atrapar. ¿No será que es parte de un proceso y no que los tigres sean amigables, primero, sino que entran y encuentran trampas, pero el desenlace es que los tigres someten a los cojós? Después hay otra escena donde los cojós someten a los tigres, pero en esta primera los tigres someten. Aunque ustedes digan que fue una reacción para defenderse de los cojós, pero, bueno, eso es lo mínimo que puede pasar para defenderse de un ataque. Pero la intención original de sustituir a las pochoveras, ¿no es otra forma que el dios domina a través de sus perros de caza?

— Yo no comparto esa visión. Yo me inclino por el ritual. Si estamos partiendo de la idea de que es un ritual, los cojós más bien quieren aliarse con el jaguar.

— Pero eso viene después.

— Más que el jaguar venga mandado por el dios Pochó, yo no comparto esa teoría.

— La danza se llama del Pochó, y las pochoveras sirven al dios Pochó, y aunque los cojós sean el personaje principal, todos están actuando en función del dios Pochó para resistir los mandatos, si ustedes dicen que es un dios maligno que maltrata a los hombres, todos los personajes actúan en función del dios Pochó. Y nadie actúa por sí mismo, sino en ese contexto de un dios del que se quieren liberar. Pero está el dios ahí. Aquí dominan los tigres, aunque como dices puede ser que entren amigablemente. Pero los tigres traen a los cojós al centro de la pieza para someterlos. Pero, ¿estarían de acuerdo que los tigres dominan al final de este momento?

— Claro.

— Estamos dividiendo en momentos porque, así como tú me mostraste esa diferencia de momentos pequeños, acá también cada momento tiene un significado, y tiene un significado en el contexto de un dios que está dictando [...]

— En este caso si también nos vamos con el dios de la modernidad y del mundo occidental, en el Génesis, si nos vamos en esta concepción del dios que creó todo, estoy totalmente de acuerdo contigo.

— Pero estamos hablando de una danza prehispánica...

— Sí, exacto.

— Los tigres tienen a los cojós sometidos; después, cuando ya están anonadados, los tigres dejan a los cojós y se suben a las vigas de las casas. Los cojós vuelven a la realidad y se aprestan a dar caza a los tigres. Previamente arrojan cuerdas a las vigas y las unen, y forman un cable por el que descenden los tigres, y con el que son cazados. Los cojós los reciben en sus brazos y los colocan con la cara vuelta en el centro. O sea, los cojós le hacen lo mismo a los tigres. ¿Qué significa?

— Un sometimiento de los tigres al cojó, en proceso de domesticación. Te atrapo, te domestico [...] Y ahora, para explicarle a Rubicel. Durante mucho tiempo se dejó de observar que los tigres se bajaran de las vigas. Y se sustituye donde en un lugar preciso los jaguares se reúnen y los cojós van por ellos, los cargan y los llevan al centro del círculo...

— Lo que yo decía, es que esto ya no se hace al pie de la letra [...]

— Miren, esto lo estamos tomando como motivo para poder dialogar, como él tiene esta manera de sistematizarlo, ayuda un poquito [...]

— Es una guía nada más [...]

— No, yo no estoy en contra de eso, que se hacía de otra manera pero sí ha habido cambio.

— Bueno, él se sorprendió ahorita porque él venía con la idea de lo que Manuel Bartlett decía. Y yo le digo: por principio Bartlett no describe los cambios de la música en el primer tiempo. Por eso me atrevo a pedirle al músico que nos toque y yo represente lo que ocurre. Porque Bartlett sí habla de la entrada de los tigres, del sorteo de los lías, pero no del cambio preciso de la música. Y él interpreta que los tigres entran a atacar a los cojós, cuando no es así, sino que los cojós están atrapando a los tigres, y al final terminan domesticándolos. No importa quién tenga el poder en este caso.

— Cuando sacó la danza, lo hacía más acertadamente.

— A ver, otro momento de la danza. Ya quedamos en que los cojós dominan a los tigres y los someten. Cuando ya están todos

bocabajo, los soplan con sus sombreros, y al indicarlo el cambio de música, los tigres resucitan. Pero entonces en amigable compañía con los cojós, se unen formando parejas y persiguen a los espectadores, quienes de esta manera forman parte del espectáculo.

— Así el público forma parte de la trama.

— También se puede ver cuando los tigres persiguen a los cojós, los cojós en su desesperación pueden agarrar a alguien del público. Pero esa parte que está mencionando ya no. Después que se domesticó [...]

— Ya no se representa.

— [...] que se van en parejas, eso ya no.

— Él lo vio en su momento. Vio lo del sombrero [...]

— [...] que les daba vida a los tigres,

— Que yo lo interpreto como finalmente someterlos o domesticarlos [...]

— De que ha habido cambios, ha habido.

— Una preguntita: esta mañana me quedó una duda. Yo pregunté de que no hay un momento, cuando los tigres dominan la los cojós y los ponen vocabajo, antes de que tomen conciencia, porque aquí dice que como despiertan. Pero antes de que despierten no es como que les entra una temblorina.

— La temblorina no la vas a ver ahí, sino antes de que los atrapen.

— El tigre comienza a hacer la cacería. No me voy a dejar agarrar.

— Pero cuando está dormido el cojó y despierta. No, pero ¿exactamente qué hace el cojó?

— Ahí el cojó está sometido.

— Es un momento muy pequeñito en que está sometido y luego toma conciencia. ¿Pasa algo en la música?

— Hay cambio de música.

[Suena el tambor y se explica lo que ocurre en la danza con el cambio de música.]

- Los tigres se van al centro y los cojós [...]
- Se ponen a bailar juntos [...]
- No, ese es el final [...]
- Es el final, por eso.

[Vuelve a sonar la música y una explicación apenas audible.]

— Ahí hay una variante que mencionabas en la mañana. En este momento lo vamos a observar. Donde decías que los cojós quedaban en medio y las pochoveras bailaban en círculos alrededor. Eso ya no lo vemos.

— Eso ya cambió.

— Miren, la danza seguirá viva y en buenas manos si ustedes siguen viviéndola de esta manera. Es la única forma, porque esto es maravilloso.

— Porque mira lo que has generado, como se fue Miguel, tuve que perder el miedo para tocar el pinche tambor. Porque resulta que sí lo sé tocar y me he resistido en querer hacerlo. Lo que dices es cierto, en manos de quién está la danza.

— Lo que dices es una buena idea. Ahora que estamos reunidos hay que decirlo, no sé si tú o el maestro, o yo o Érica, hacemos un foro para conservar los elementos de la danza.

— Luego que el doctor se fue en la mañana con el ejercicio de los danzantes, llegamos a una reflexión en corto. Que este ejercicio ya lo debimos haber hecho nosotros hace muchos años.

— Porque yo lo bailé de joven.

— Nos has traído una motivación especial. Lo que sí quisiera mencionar, porque estamos hablando de los tiempos de ejecución y los cambios de música. Aquí en el documento de Bartlett dice que en ese momento, cuando se recuperan los cojós, los cojós hacen un círculo en medio, los tigres en el centro y las pochoveras afuera. Y eso ya no se ve.

— ¡Hay que rescatarlo!

— Lo que se ve es que las pochoveras están sólo replegadas.

— ¿El pitero se fue? Perdón por el abuso, ¿podemos repetir esa

diferencia cuando los tigres entran? Déjame leerlo: “Como si fuera inesperadamente, el pito anuncia la proximidad de los tigres, las pochoveras se retiran, y los cojós, dando muestra de pánico, se apresuran a cazar a los tigres, para lo que atraviesan en las puertas unas cuerdas que al efecto caen sostenidas en sus extremos por dos de ellos. Los tigres sortean el peligro con su habilidad dando un salto, de esta manera entran todos a la estancia y bailan lo mismo que las pochoveras y los cojós, pero siempre inclinados”. Eso es lo que tú dices que es un momento, pero que éste es otro: dice, “en este momento el pito y el tambor tocan la primera parte de la música y bailan todos. Los tigres en medio, alrededor de ellos los cojós y las pochoveras formando el círculo exterior”.

— Eso ya no lo vemos.

— Ahora viene esa segunda parte que dices que es distinta. “De pronto huyen los cojós escondiéndose entre los espectadores, pero los tigres los traen por la fuerza en medio de la pieza”. Entonces son dos momentos: dices que uno es pacífico y amigable de los tigres, que no entran con mala onda [...]

— Sí, en lugar de espanto, es alerta.

— Ese es un momento que dices que los tigres no entran agresivos, sino los cojós son los agresivos que los quieren cazar. La segunda es cuando los jaguares reaccionan.

— Son tres tiempos.

— ¿Podrían representar esos tres tiempos?

— A ver, uno es el son de los tigres, el segundo es el caos, y luego la recuperación.

— Entonces el primero es el son de los tigres [...]

— Así es como lo llamamos nosotros.

— Claro, ustedes son los que saben.

— El segundo es el caos, que es cuando los tigres se van en contra de los cojós. Cuando huyen.

— En el caos es el pánico.

— Y luego ya viene la cacería del tigre nuevamente.

— Y luego viene la cacería, la conclusión.

— ¿Pero esta cacería es de parte de los cojós?

- Pero ese ya es otro tiempo.
- Ya es otro tiempo.
- El tercero es la recuperación del cojó, y la cacería es otro.
- Y luego viene la cacería del tigre por los cojós.
- Eso ya es cuando los cojós se recuperaron.
- ¿Qué elementos tienes tú para decir que esa primera entrada es pacífica y amigable?
- Más que pacífica y amigable es una cacería.
- -No, no. Los tigres entran a la tribu [...]
- Ahí los sorprendidos son los tigres porque caen en la trampa del cojó.
- O porque entran a la tribu con un propósito [...]
- No, los cojós ya fueron a la selva a poner la trampa [...]
- Pero no está en la [...] ¿Y por qué se representa en una casa originalmente?
- Como si fueran los árboles en este caso, las vigas [...]
- Según Manuel Bartlett.
- Se hace representación dentro de las casas de la misma selva.
- Como dice Roger, o sea, como en aquel tiempo no se bailaba en la selva, entonces se representaba así, como si fueran árboles.
- En la casa se representaba todo, como si fuera la selva.
- Las casas representaban los árboles.
- Exacto, ahora sí nos estamos entendiendo.
- Entonces vamos con estos tres tiempos.

[Suena la música de tambores y el pito.]

- Ahí inicia la cacería del tigre.
- Dentro del caos es como comentamos en la mañana. Se acerca la pochovera con la bandera roja y se la entrega al cojó. Y el cojó se va con la bandera...
- ¿En el caos?
- Para que se levante, y se levantan los cojós. En la recuperación ya está el cojó con la bandera roja.
- ¿Esta es la recuperación final?

— No, sigue la otra.

— La última...

— ¿Por qué le entrega la bandera roja? ¿Qué significa?

— Le está dando el poder: levántate, no te dejes vencer.

— ¿No será que las pochoveras en algún momento les entre un momento y decidan tomar partido por los tigres o por los cojós?

— Y ahí comienza la emancipación.

— Claro, tienes total razón. Se emancipan ellas.

— Ahí dicen: no te dejes someter tú también.

— Y luego los cojós atrapan a los tigres. Y siguen bailando. Unos atrapan a los tigres y otros bailan. Eso no lo describe Bartlett.

— Al Bartlett le estamos pidiendo demasiado. A todos nos pasa que no vemos cosas, aun en nuestro tiempo. Nosotros tenemos un límite. Hay cosas que no podemos ver, uno mismo las bloquea. Se requiere de algo que te haga clic.

— Hizo mucho con dejarnos este documento.

— Sí, aunque estén en desacuerdo en muchos detalles.

— No estamos en desacuerdo. Sólo mencionamos las cosas que han evolucionado, lo que no percibió o donde usó palabras incorrectas. Llamarle bambú al guarumo, o piedras a la chángala.

— Pero la última cosa. Sé que ya es tarde. Sólo dos cositas. El martes de carnaval a las primeras horas de la tarde, después de la jornada ordinaria de la mañana, vuelven a tomar el traje de paisanos, se quitan los trajes, y salen todos precedidos por las pochoveras y acompañados solos por el tambor a recoger sus pasos: acto que consiste en recorrer rápidamente todos los lugares en que actuaron en la temporada. Aquí no dice que es una purificación ni nada [...]

— Es una descripción.

— Para mí cuando termina la representación es como una liberación de ataduras. Es lo que pienso.

— Es tu punto de vista.

— Una liberación de ataduras y complejos. Como una liberación, se quitan la vestimenta, te quedas como hombre. Vuelven a ser paisanos. Porque se supone que la vestidura significa algo.

Entonces se quitan todo. Se quitan sus complejos [...] quedas como hombre.

— Voy a intentar dar una interpretación, a ver qué les parece. Acaba la danza, se quitan la vestimenta. Tú dijiste algo que me parece importante, y coincido, que vuelven a su vida normal. ¿No será que ya se liberaron del dios Pochó, y hay que comenzar una nueva vida?

— Claro, eso es.

— Un hombre nuevo. Con esperanzas nuevas.

— Es que no cabe la palabra purificación. Es como un sinónimo.

— No sé si lo maneja [...] se hacía de que, o no sé si ya lo mencionaron, que al final toda la vestimenta se ponía en el centro y luego se le echaba fuego. Ahorita ya también se dejó de hacer eso, por lo mismo, porque ya una careta está acá, un chiquillo, pero antes se practicaba de esa forma.

— Ya sólo falta un parrafito.

— No te preocupes por nosotros.

— Me gustaría mencionar algo, que habla del vestido del paisano. El paisano es el blanco de manta. Y en la danza ya nadie va vestido de paisano. Camisa manga larga.

— El último párrafo y ya. A ver dice: “Por fin, al entrar la noche se instalan en la casa del capitán saliente, con objeto de ver la muerte del Pochó, que desde ese momento cae gravemente enfermo. La escena se desarrolla como si fuera el velorio de una persona. Se recuerdan los incidentes de la temporada, lamentando que concluyera; se comen tamales y dulces, y café y aguardiente. El tambor debe tocar durante toda la noche sin cesar un momento, y al despuntar los primeros rayos de la aurora, el miércoles de ceniza, el toque se hace más lento, indicando que inició la agonía y durará unos momentos. Cuando el tambor calla, el Pochó ha muerto. Las circunstancias dan muestras de gran pena. La gente se abraza efusivamente, lloran, comparten sentimientos mutuos y por efecto del alcohol. Y se despiden como de un viaje que durará un año”.

— Actualmente eso ya no se hace por falta de costumbre. Des-

de luego es como si dijera vamos a hacer una nueva representación el próximo año, y vamos a la casa del que digamos que es el capitán del Pochó, que se va a hacer cargo de la caja, del pito, y entonces vamos a su casa y tiramos naranja [...]

— Eso ya no se hace [...]

— Entonces se agarraban los personajes y decían bueno ya se hizo el velorio, ya se murió el capitán del Pochó, vamos a cambiarlo. ¿Quién nos gusta? Pues Fulano de tal. Y le tiraban naranjas y piedras. Y decía: no, a mí no me gusta, yo no quiero. Pero la gente decía a nosotros sí nos gusta que tú seas.

— Anualmente lo cambiaban.

— Sí, pero terminando ya el miércoles de ceniza.

— No el martes en la noche.

— Y estaban tercios hasta que el personaje aceptaba, porque si no la concurrencia no se iba. Y ahí estaban tirándole cosas hasta que aceptaba. Y ya era como un fuego nuevo, y se le entrega el bastón, que era el heraldo que se entrega al nuevo capitán, y acepta la representación del año que viene. Y otra cosa que iba a decir: cuando el principio de la primera representación no caía en domingo, se iba a la plaza principal y se tocaba el tambor, como es el llamado. Ese llamado se hacía todo el día si no caía en domingo.

— Eso lo cuenta Bartlett.

— Si no caía en domingo porque se supone que es el 20, y el 19 en la noche se hacía eso, el llamado. Pero si no caía en domingo, se iba a la plaza principal. Si no se hacía en la casa donde estaba el capitán que iba a hacer la invitación. Y entonces tocaba todo el día en la plaza principal. Un llamado melancólico, y se hacía todo el día. Y ya el próximo domingo era normal.

— La danza [...]

— Si te pones a pensar ya no es danza, porque danza era cuando era ritual, cuando era sagrada.

— ¿Y ahora qué es?

— Es un juego maya, porque está adaptado en el juego de la carne, pero lo pusieron los conquistadores.

— No tiene nada que ver con el juego de la carne.

- Pero estamos diciendo.
- Claro, tienes derecho a decirlo.
- Déjame decir que esto tiene relación con esto que hacen ustedes de separar el carnaval de la danza. Esto es importante...
- Que se reconozca que la danza no es el carnaval.
- Lo pusieron porque así lo investigué yo, y así lo dice Bartlett.
- A ver déjame decir lo siguiente. En distintos estudios mayas que se han hecho en la zona quiché, sobre todo en los altos de Guatemala, cuando estudian las tradiciones, danzas, rituales, antes de los españoles, y el destino que tuvieron durante la Colonia, dicen lo siguiente: “las danzas, las costumbres y las prácticas religiosas fueron sometidas a persecución. Y cualquier muestra pagana, la perseguían, castigaban y mataban a los indios”. Pero, dicen, eso no significó la muerte de las danzas o rituales. ¿Qué significó? Que la seguían practicar en clandestinidad. Y esa forma de mantenerla oculta, donde no se enterarán los inquisidores, era mediante la cual los descendientes mayas, muchos eran nobles, trataban de mantener la tradición, y su dominio sobre las comunidades indias que en la superficie estaban dominados por españoles y eran cristianos aparentemente, pero se salían de la Iglesia católica y regresaban a su lugar a practicar lo suyo. Y estos nobles caciques descendientes promovían esto, y seguían practicando sus danzas. Y ellos fueron los que escribieron sobre todas estas danzas. Pero el punto es también que no sería posible pensar por qué ha sobrevivido [...] Ahora, ¿cómo explicar esa autenticidad? Yo propongo una interpretación; si tienen razón estos señores que dicen que las tribus mayas en la zona de los altos, quiché, se juntaban ellos en sus tribus en la selva, a ocultas, ¿no será que Tenosique, por el motivo de estar tan alejado de la codicia de los conquistadores, aunque después vinieran las madereras, mucho después, el hecho de estar aislados de los vigilantes, no permitió que se preservaran las tradiciones? ¿Qué le importaba al rey que vivía en El Escorial, qué le importaba al virrey, que vivía allá en México?
- Además tenían olores que le decían mentiras.
- Y tenían cosas más importantes.

— En todo el mundo mayense existen danzas parecidas a la de Tenosique, y lo que dice él es verdad, es una danza de las más auténticas [...] Porque en todo el mundo mayense existía eso, para venerar a la serpiente y al jaguar. Pero la más auténtica es esta.

— La hipótesis yo la comparto con usted. Está muy equilibrada, muy centrada. Con mucha interpretación.

— Y es un privilegio de Tenosique decir que tenía que resguardarse en Tenosique.

— El hecho de que sea la escopeta en lugar del shiquish, eso no tiene importancia, no es relevante. El punto es que el vestuario en general es un vestuario prehispánico y tiene que ver, como todos ustedes dicen, con la naturaleza. Y si tiene partes no prehispánicas es porque es un híbrido que se ha producido en el tiempo con muchas influencias.

— La cosmogonía de los mayas era [...] Ellos observaron el cosmos por más de mil años, y llegaron a la conclusión de que la Tierra tenía 25 000 años en su día cósmico, y lo dividieron en cinco periodos de 5 000 años. Que precisamente es la cuenta larga que comenzó en 3113 a.C. y terminó en 2012, pero no se va a acabar el mundo. Es un ciclo, un tiempo.

— ¿Ahora cómo nos ves?

— Pues ustedes van a ser los personajes de lo que yo escriba.

— ¿Pero ahí no nos das crédito?

— Al decir que ustedes son mis personajes significa eso y muchas cosas más.

— Espero ver mi nombre en tu bibliografía.

— Muchas gracias a ustedes. No saben todo lo que aprendí con estas representaciones que marcan detalles.

SESIÓN CON LA CAMINADORA.

ALGUNAS DE LAS NOTAS ESCRITAS AL TERMINAR
LAS SESIONES DE JOGGING PARA SU POSTERIOR DESARROLLO

1. [Los cojós entran bailando, retadores, irreverentes, seguros de sí mismos, quizá de su locura porque son irreverentes ante sus creadores, desmemoriados, no los tienen en cuenta, son ellos mismos, tienen de alguna manera cierta independencia; retan a los dioses; no sólo son una obra imperfecta, los retan y salen de control, por eso los dioses los destruyen con saña. Toman la bandera del Pochó, quizás aún no teniendo el poder real, aún bajo el dominio del pochó, pero retándolo. La música que los hace entrar es de algún modo la de los cojós y la de su poder y la de las potencialidades de su poder. Viendo a los cojós actuar, esto queda claro].

Los tigres entran; cambia la música? Entran y los cojós corren aterrados (Bartlett) o empiezan a ser cazados o domesticados por los cojós.

Pero los tigres resuelven los problemas, y la música lo señala, entra el momento del poder total de los tigres, de las pochoveras y del Pochó.

Los cojós son sometidos. Pero en un momento dado las pochoveras los ayudan a tomar conciencia, y se levantan, despiertan y la música que los hace renacer es la de los cojós. Cazan a los tigres, los dominan, después los vuelven a la vida. Ya como aliados, los cojós tienen de nuevo la bandera roja, pero después de una alianza con los tigres y las pochoveras, donde vencen al dios.

2. Los cojós son hombres de instinto, no de razón, de corazón, de sentimientos; seres del deseo, sexuados.
3. Cada uno es una personalidad. Como individuos, en algunos casos hacen cosas distintas que los distinguen de los otros; asumen una forma distinta de ser cojó, de vivir la tribu, de ser Hombres de Madera. Algunas veces rígidos, sin mucho movimiento, como trozos, como muñecos de madera (*el Cariñoso* es

un ejemplo); otras veces con movimientos burdos, toscos, pesados, difíciles; otras aparecen en éxtasis. Se muestran despreocupados, sueltos, bromistas, ligeros, desfachatados, seres de vida, no de razón o reflexión. No obstante, pueden opinar y criticar también los problemas o noticias del momento.

4. Las pochoveras, mujeres se supone de edad avanzada, por lo general no presentan movimientos sensuales. Éstos los introducen las más jóvenes, que en las representaciones más antiguas no aparecían. Las pochoveras sólo eran mujeres de edad avanzada. Son humildes, silenciosas, resignadas, parecen no tener voluntad propia; ellas son las esclavas del dios, están poseídas por el dios. No expresan su voluntad sino la del dios. Pero esto no es del todo cierto; no son objetos de una dominación absoluta; parecen tener un cierto margen, un pequeño margen de libertad.
5. La máscara define al personaje. El personaje es la máscara y el vestuario; pero la máscara, en tanto que representa la cara del cojón, muestra su verdadera esencia, es el alma del cojón, es su verdadero ser, por cuanto entre los mayas la cara, el rostro, es el verdadero ser de los hombres. No importa el portador (éste desaparece), importa la máscara, el ser representado; el rostro de la máscara es el que existe, y éste no es otro sino el de los Hombres de Madera. Los que están actuando; y de hecho no están actuando, no son actores, son los Hombres de Madera, es la Tribu de los Hombres de Madera cuyo propósito es destruir al dios perverso que los oprime, al Pochón, uno de los dioses del Xibalbá; un dios de la muerte. Los cojones son los primeros hombres creados, son el producto, fallido, del segundo intento de los dioses por crear al hombre. Muestran los límites de la obra creadora, la imperfección de los dioses; sus actos fallidos.
6. Los cojones toman la bandera de las pochoveras al principio de la danza como un acto de irreverencia ante el dios; juegan a tener el poder, se ríen con ello del poder; no tienen el poder; hacen bromas con el poder, pero están sometidos. No obstan-

te, esta conducta da cuenta de su actitud, de sus potencialidades para vencer al dios, puesto que éste y el poder que representa no es algo que para ellos sea sagrado, intocable, irremediable. Es esto lo que provocó la ira de los dioses creadores en el Popol Vuh, y por eso los dioses los destruyeron con saña y violencia.

7. Después, en el momento de los jaguares, cuando éstos dominan, las pochoveras ya tienen de nuevo la bandera en sus manos. Es éste el momento del poder pleno del dios Pochó.
8. Cuando los cojós están perdidos, vencidos, dominados, las pochoveras les dan la bandera, los alientan a la vida y a seguir la lucha, que los cojós nunca abandonan, porque aun sometidos se resisten, y con la música que nace del shiquish resisten el dominio y preparan su resurrección, su recuperación y el camino a la victoria. Las pochoveras, pues, los alientan a la lucha, a vencer a los jaguares, y empieza entonces el momento del cojó, de la tribu, marcado por la flauta y el tambor. Inicia una alianza con las pochoveras, los jaguares son vencidos y reviven ya unidos a los cojós y las pochoveras, para así vencer al dios.
9. El shiquish es fuente de poder, el poder de la música para sobrevivir, para mantenerse como grupo, como tribu, como la tribu de los Hombres de Madera; para superar la adversidad y sobreponerse a la derrota. La música los une, y la despliegan, la mantienen, la sostienen durante todo el tiempo de la sumisión a los jaguares; los mantiene con vida y les permite recuperarse, vencer, renacer.
10. Las pochoveras, llegado el momento, tal vez al reencontrar, al percibir de alguna manera su identidad con la tribu, los alientan a vivir y a luchar pasándoles la bandera del poder del dios, cuando los cojós están sometidos y están en poder de los jaguares. Las pochoveras los auxilian proponiendo el inicio de la alianza.
11. No importa quién está dentro del traje y la máscara, lo que cuenta son el traje y la máscara, éstos se independizan de los sujetos que las portan, porque ellos son simplemente los Hom-

bres de Madera. Incluso el público entra en relación con los Hombres de Madera; sienten simpatía o temor ante ellos, se sorprenden ante ellos, ríen de sus locuras, de sus trivialidades, de su forma ligera y desinhibida con la que se presentan en público.

12. Los trajes de los personajes (cojós, pochoveras, jaguares) guardan la estética de la naturaleza, de hecho son una continuidad con la naturaleza. Quizá no sólo se mimetizan, sino que muestran a humanos y no humanos como parte de un orden mayor, de una naturaleza que los contiene a todos. Pueden también expresar búsqueda de comunicación o expresar comunión con la naturaleza.
13. *El Cariñoso* representa de manera elocuente una de las expresiones más acabadas de lo que pudieran ser los Hombres de Madera, una personificación que muestra movimientos en ocasiones casi imperceptibles, a mitad de camino entre el objeto, la madera, el tronco, el árbol, un 'muñeco de madera' y los hombres. Inmóvil, movimiento de la inmovilidad. Hombre de Madera que apenas se mueve, es un tronco, un pedazo de árbol seco, un pedazo de madera que intenta, que pretende, que desea moverse, que desea ser humano.
14. Los de las máscaras de tortuga retrotraen al tiempo primigenio, los tiempos de la creación, el agua que es el origen de la vida. Pero es una tortuga que también puede ser de tierra, por lo que puede hacer referencia a un momento de transición del sistema de la vida que permite el paso del agua a la tierra, Tortugas de dos mundos, de dos medios. Sin duda alude a tiempos remotos, cuando no hay hombres y los dioses reinan entre no humanos, en los preámbulos de la creación de los humanos. Son la metáfora de lo antiguo, lo original, lo primigenio.
15. Momentos de la danza: *a)* Entran las pochoveras; es el momento inicial del dominio del Pochó; *b)* Entran los cojós: retan el dominio con irreverencias, con bromas, con desorden; su entrada estrepitosa rompe un orden, el orden de la dominación, el orden del dios; imponen un desorden, un caos. Le quitan la

bandera a las pochoveras; juegan a tener el poder, que no tienen aún; c) Entran los jaguares de manera desapercibida, en silencio, discretamente; la música aún no cambia. Los cojós los ven y tratan de cazarlos, domesticarlos, encantarlos con la música de sus Shiquish y con la cuerda sostenida y manipulada por dos de ellos. Las pochoveras tienen la bandera; d) Los jaguares vencen los obstáculos, las trampas, se liberan y evaden el intento de los cojós para atraparlos; e) Los jaguares atrapan a los cojós, los someten, los arrodillan, los humillan; las pochoveras tienen aún la bandera en sus manos: es este el momento del dominio absoluto del dios Pochó. Pero es también el momento en que aunque la dominación inicial simbolizada por las pochoveras aún existe, es éste el tiempo del dominio del dios por el terror, por la fuerza: la fuerza bruta del jaguar; f) Las pochoveras en un momento decisivo, tal vez de recapitación y de recuperación de su condición original humana y de miembros de la tribu, deciden ayudar, apoyar a los cojós; les dan la bandera; los cojós se mantienen vivos, alentados por la música del Shiquish, resistiendo; g) Con la bandera y con su decisión de resistir, los cojós se levantan, se sobreponen, resucitan y empiezan a atrapar a los jaguares, a los cuales someten y humillan colocándolos boca abajo en el suelo. Poco después, los jaguares reciben el aliento de vida de los cojós, despiertan, se levantan e inicia la alianza con los cojós, quienes estando ya unidos con la pochoveras se preparan, están listos ya como fuerza, unidos los elementos humanos con los no humanos, hombres y naturaleza, única posibilidad de derrotar al dios.

16. Ellos no son ciudadanos de hoy, no son ciudadanos del Tenosique de hoy, aunque el Tenosique de hoy se deje sentir en lo que el tiempo actual le imprime a la indumentaria, a la conducta, a la representación, a la danza. Pero en realidad, ellos son los Hombres de Madera, y ellos están juntos, danzando porque quieren vencer al dios que los oprime y los condena, los desecha de manera violenta. Ellos están ahí para vencer al dios, y también para vencer a la muerte, para también imponer

el principio de la vida en el mundo. Ellos son la tribu de los cojós, de los Hombres, de las efigies, de Madera. Pero también son individuos, miembros de la tribu, cada uno con un rostro propio; cada uno es un cojó, una persona de la tribu, con la huella digital que les da su rostro, la máscara que es su rostro, el principal atributo humano en el mundo maya. Cada uno tiene individualidad y así actúan, también como individuos.

17. Ellos están personificando un mito, representan el mito de la creación del mundo maya. Ellos han sido creados y después desechados por los dioses. Pero no desechados de forma ingenua, inofensiva, sino desechados con violencia y odio por los dioses y sus criaturas. Son hijos de dioses caprichosos, vanidosos y perversos, egoístas.
18. Algunos no lo saben, muchos lo saben, no es un invento, no es una interpretación del investigador, el pueblo lo sabe y lo ha sabido siempre: los cojós están luchando para vencer a un dios malo, un dios perverso que los maltrata, un dios de la muerte. Los cojós parecen estar en el Xibalbá enfrentando a 1 Muerte y a 7 Muerte en el juego de pelota, para trascender la muerte, para vencerlos y renacer y restaurar o mantener el principio de la vida sobre la muerte.
19. No tienen que haber leído al Popol Vuh; ellos son el Popol Vuh; ellos son la experiencia de vida de un pueblo, de sus ideas del mundo, de la creación del mundo, de las posibilidades y potencialidades de los hombres para vencer la adversidad, la maldad y el poder. El Popol Vuh más bien los leyó a ellos, se inspiró en sus vidas y en sus creencias.
20. Hay diferencias en las expresiones y movimientos de los hombres y mujeres antes y después de vencer al dios. Antes, *el Cariñoso* es como un autómata, hecho de palo; después de vencer al dios adquiere un nuevo movimiento, no un movimiento humano pleno, pero distinto del inicial, aun en su cara. Algunos expresan estados de éxtasis.
21. Los cojós son irreverentes. no respetan ningún dios, ningún poder, ninguna formalidad, ninguna norma. No respetan el

bien, no respetan el mal: pueden rebelarse contra todo. Por ello su lucha no es simplemente una lucha del bien contra el mal; la suya es una lucha por su ser, por su libertad, sea que éstas estén obstruidas o impedidas por el bien o por el mal. Sólo con esta irreverencia que los caracteriza se explica su rebelión contra el dios que los violenta y pueden aspirar a vencerlo y trascender el destino que los dioses les obsequian.

22. Las pochoveras deben ser grandes de edad; no deben tener pasiones; deben parecer asexuadas, sin sentimientos, que no sean los que las unen al dios. Ellas sirven al dios. No pueden correr el riesgo de ser atraídas por los Hombres de Madera, a quienes ellas contribuyen a dominar. De tener sentimientos y pasiones podrían ser atraídas por los Hombres de Madera y poner en peligro el dominio del dios.
23. Pero la entrada en escena de las pochoveras jóvenes, seres de sensualidad, con movimientos sensuales, hermosas, rompe el mandato del dios; puede ser también considerado un acto de rebeldía y de conquista de la condición y naturaleza humana: hombres y mujeres de instinto, de corazón, de sentimientos, de amor, de sensualidad y sexualidad.

Una aclaración: las pochoveras adultas, las ortodoxas, también retan al dios, transgreden al dios de distintas maneras y también en términos de sensualidad. Por ejemplo, hay un cambio sutil, casi imperceptible, cuando ven entrar en escena la primera vez a los cojós, al inicio de la danza, después de que ellas inician. Sus movimientos cambian ligeramente, casi imperceptiblemente, muestran cierta alegría y cierta sutil sensualidad; se muestran humanas, miembros de la tribu y cercana a sus hombres.

También muestran su humanidad y su apego o simpatía a los cojós cuando, una vez que éstos son sometidos por los jaguares, los alientan a resistir y les pasan la bandera del poder, iniciando la alianza. Las pochoveras, a diferencia de los jaguares, son parte humana, y no sólo humana, son en específico miembros de la tribu, enajenadas o esclavizadas por el dios,

sirviéndolo en su no consciencia; pero no obstante llevan la tribu dentro, llevan el contenido humano dentro, como un registro opacado, atenuado, domesticado por el dios pero no desaparecido, por algo parte importante de su traje, de su vestuario, es el mismo sombrero de los cojós, de los Hombres de Madera.

24. La dominación nunca es completa. No es completa con los cojós, Hombres de Madera, por eso pueden rebelarse y vencer al dios. No lo es con las pochoveras, por eso muestran su sensualidad en contra de la regla del dios que las quiere esclavas y asexuadas, y con la ayuda que brindan a los cojós para resistir, rebelarse y vencer al dios, y no lo es con los jaguares, que terminan aliándose a los Hombres de Madera.
25. La máscara, el rostro, tal y como lo define el Popol Vuh, es el alma de la gente, es lo más importante, es lo que define a los humanos.
26. La máscara, los rostros, son no humanos, pre-humanos, y de alguna manera humanos, y algunos insinúan lo humano. No obstante, todos son Hombres de Madera, todos están en el estado previo a lo humano, al movimiento de los humanos, a los movimientos de los rostros humanos, a la plasticidad de los movimientos propios de los humanos, a la expresión humana más elevada que es el rostro según los mayas.
27. Cuando los tigres entran en escena, un tanto sigilosamente, de inmediato los cojós tratan de atraparlos, de cazarlos, de domesticarlos, de encantarlos con la cuerda sostenida por dos cojós; éstos se acercan a ellos con temor, con respeto, con miedo, los tocan con el shiquish, como para guardar distancia, no se quieren acercar demasiado a los tigres, saben de su poder y peligrosidad, están en proceso de cazarlos, intentando cazarlos, pero todavía no lo logran; los tigres de hecho dominan, tienen aún la fuerza, el poder propio de ellos y del dios. Los cojós intentan cazarlos en este primer momento pero no lo logran; los tigres sortearan el peligro e impondrán a continuación su poder y dominio.

28. Los objetos hablan, tienen permitido hablar, expresarse, actuar e interactuar, representar cuando son imbuidos de un aliento inicial, de una motivación, de un movimiento o soplo inicial. Alguien anima al cojón, a la pochovera, al jaguar, a actuar, a representar, a encarnar un papel. Los animan distintos personajes, actores, objetos, mitos, lenguajes, tradiciones, seres humanos y no humanos. Los anima el personaje que representan, el que presta su cuerpo a lo que se representa, a los personajes de la representación; el que les brinda un cuerpo móvil, pensante, capaz de encarnar algo. Éste a su vez, no obstante que es humano y habilitado para actuar por sí mismo, no basta, no basta con su habilidad inicial para actuar como humano, no basta la capacidad física y moral para actuar; se requiere de algo más; todos pueden requerir de algún argumento; múltiples argumentos que se constituyen por lo que está sedimentado y por lo que está en construcción, por lo que está sedimentado y por lo que es contingente. La música retrotrae la historia, está cargada de historia, una historia que siendo un argumento oral o escrito, se personifica o se hace presente en la música mediante la cual los personajes saben qué hacer; para empezar saben que existe un dios malvado, un dios rencoroso y egoísta, un dios de la muerte que los somete y los degrada y al que hay que vencer. Lo saben por la música que les da también movimiento y motivación; pero lo saben también porque el pueblo lo sabe. El pueblo sabe que hay un dios que merece ser enfrentado y vencido; el pueblo lo sabe porque es parte de su historia, de su historia constitutiva como pueblo, como comunidad. Pero lo sabe también el pueblo porque así lo vivieron los ancestros, los fundadores del pueblo que vivieron en un mundo, el mundo maya, en el cual el mundo fue creado de una manera determinada y en el cual los hombres fueron colocados en un cierto orden por la creación y sus ejecutores los dioses, de tal manera que el mito hace vivir, es apropiado, es vivido, es interpretado de una manera común y de muchas maneras individuales y esta combinación lo hace especial, único, pero

también cambiante; original y auténtico pero con una originalidad y autenticidad que no son estables sino que cambian con el tiempo, las contingencias y las representaciones en el tiempo y el espacio. Por ello, es el mito, es el tiempo, es el espacio, son los hombres actuando con todo lo que ocupa el tiempo y el espacio, humano y no humano, lo que los hace hombres, los que les da ser en cualquier combinatoria espacio, temporalidad, sociedad.

Los cojós son reales, o los individuos que les dan el soplo inicial son reales porque son cojó, o son parte de la tribu, y tienen una misión: derrotar al dios, y lo hacen cada año, lo mismo que las mariposas llegan cada año, o los robalos o los salmones llegan cada año a desovar y a imponer el principio de la vida en el mundo; igual los Hombres de Madera, cada año tienen que matar al dios para liberar a los hombres, para demostrar que la vida es lo más importante del mundo.

El ser real, el individuo de la vida real y cotidiana que está detrás de la máscara, detrás del traje, brinda el aliento inicial, puede iniciar el movimiento con todas las circunstancias de las que es portador, pero una vez dado este paso inicial, actúa el cojó, actúa la máscara, el traje, que no son sino parte de los elementos donde encarna el mito, que lo hacen posible y que llegado también el momento, permitirá a los actores desprenderse de él, modificarlo, reinventarlo, hacerlo presente, historia inédita. Es el mito, es la selva con sus seres humanos y no humanos, lo que les permite enfrentar al dios y vencerlo, y es esto también lo que origina, permite al mito *objetificado* en el Popol Vuh, existir. Los Hombres de Madera, la tribu, antecede al Popol Vuh. Éste es creación de aquéllos y no los Hombres de Madera creación del mito.

No obstante lo anterior, el individuo que anima a la máscara y al traje, que es soporte material del cojó, no desaparece del todo, guarda una conexión, o más de una conexión con la tribu y con el pueblo y la gente contemporánea donde ejecuta la representación. La primera es amplia y explícita, trae los temas

de la vida social y política actual, contemporánea, y las representa haciendo mofa, haciendo broma de ello. Se burla y desacraliza a los personajes reales de la vida política y social contemporánea. Por otra parte, aprovecha para desinhibirse amparado en la máscara, dice cosas que de otra manera no diría; puede incluso declararle su amor a una mujer de la vida real que de otra manera no haría por temor al rechazo. Pero también puede mostrar afecto o miedo a la gente, a un amigo; a un niño que llora, lo puede consolar.

BIBLIOGRAFÍA

- Alejo Tépaté, Rubicel (s/f), *Cambio y continuidad en el juego maya del Pochó en el siglo XX (1926-2000)*.
- Alter, Adam (2015), "The spiritual life of the long distance runner" , Nueva York, *The New Yorker*.
- Anaya Hernández, Armando (2004), *El reino de Pomoná y su región interior*. Disponible en <<http://www.famsi.org/reports/00082es/00082esAnayaHernandez01.pdf>>.
- Anónimo (2013), *El Libro de los Libros de Chilam Balam*, México, FCE.
- Artaud, Antonin (2007), *El suicidado por la sociedad*, Buenos Aires, Argonauta.
- Augé, Marc (1998), *Dios como objeto*, Barcelona, Gedisa.
- Bartlett Bautista, Manuel (1926, 1985), *El Pochó, cojós, tigres y pochoveras*, México, Gobierno del Estado de Tabasco.
- Bennett, Jane (2010), *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press.
- Berlin, Heinrich (1989), "Pomoná, un nuevo sitio maya", suplemento de *Antropología Boletín Oficial del INAH*, México.
- Berlin, Heinrich (1955), "Selected pottery from Tabasco", *Notes on Middle America Archaeology and Ethnology*, vol. V, núm. 126, pp. 83-87, Cambridge, Mass., Carnegie Institution of Washington.
- Berlin, Heinrich (1958), "El glifo 'emblema' de las inscripciones mayas", *Journal de la Société des Américanistes*, t. 47, núm. 1, pp. 111-119.
- Bird-David, Nurit (1999), "Animism revisited: Personhood, environment, and relational epistemology", *Current Anthropology*, vol. 40, núm. S1, número especial, Culture: A second chance?, february, pp. S67-S91.
- Braudel, F. (1980), *On history*, Chicago, University of Chicago Press.
- Braudel, F. (1989), "The heroic twins: Myth and image", *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases*, vol. 1, Nueva York, Kerr Associates.

- Cabrera, Ciprián (2011), *Viajeros en Tabasco*, dos tomos, México, Instituto de Cultura de Tabasco.
- Callon, Michel (2002), "Writing and (re) writing devices as tools for managing complexities" en J. Low y A. M. Moll, *Complexities*, Durham, Duke University Press.
- Coe, M. (2010), *El desciframiento de los glifos mayas*, México, FCE.
- Da Matta, Roberto (2002), *Carnavales, malandros y héroes, Hacia una sociología del dilema brasileño*, México, FCE.
- De la Cadena, Marisol (2009), "Política indígena: un análisis más allá de la política", *WAN e-journal* (4), 139-171. Recuperado el 24 de noviembre de 2013. Disponible en <http://www.ram-wan.net/documents/05_e_Journal/journal-4/5_marisol_de_la_cadena.pdf>.
- De la Garza, M. et al. (2012), *Palenque-Lakamha'*, México, El Colegio de México/FCE.
- De la Garza, M. et al. (2012), *Sueño y éxtasis. Visión chamánica de los nahuas y los mayas*, México, FCE/UNAM.
- De la Garza, M. et al. (2012), *El legado escrito de los mayas*, México, FCE.
- De Vos, Jan (2001), *Kibeltik. Nuestra raíz*, México, Clío/CIESAS.
- Descolla, Philippe (2005), *Las lanzas del crepúsculo*, México, FCE.
- Freidel, David et al. (2000), *El cosmos maya*, España, FCE.
- García Moll, Roberto (2005), *Pomoná: un sitio del clásico maya en las colinas tabasqueñas*, México, INAH.
- García Moll, Roberto (2003a), "Tabasco. Una visión general", *Arqueología Mexicana*, vol. XI, núm. 61, mayo-junio, pp. 12-17.
- García Moll, Roberto (2003b), "Pomoná: entre sierras y planicies", *Arqueología Mexicana*, vol. XI, núm. 61, mayo-junio, pp. 24-27.
- González Martínez, Juan José (1998), "Danzas indígenas. Danza del Pochó", *La zona luz*, 18 de julio de 1998.
- Huxley, Aldous (1954), *The doors of perception*, Londres, Chatto & Windus.
- Johnson, Anne (2015), "De raíces y rizomas: el devenir del performance", *Diario de campo*, México, INAH.
- Kohn, Eduardo (2007), "How dogs dream?", *American Ethnologist*, vol. 34, núm. 1, febrero.
- Koski, Tapio (2015), *The Phenomenology and Philosophy of Running*, Londres, primavera.
- Lafaye, Jacques (1983), *Quetzalcóatl y Guadalupe*, México, FCE.
- Latour, B. (2008), *Reensamblar lo social*, Buenos Aires, Manantial.

- Lévi-Strauss, Claude (2010), *Mito y significado*, Barcelona, Alianza Editorial.
- Lizardi Ramos, César (1963), "Inscripciones de Pomoná, Tabasco", *Estudios de Cultura Maya*, vol. III, México, UNAM.
- Low, J. (2004), *After Method*, Introduction, Londres, Routledge.
- Luhmann, Niklas (2005), *El Arte de la sociedad*, México, Herder/UIA.
- Maler, Teobert (1901), "Reseaches in the Central Portion of the Usumacinta Valley", *Memories of the Peabody Museum of Archeology and Ethnology*, II, Cambridge, Harvard University.
- Maturana, H. (2002), *La objetividad*, Santiago, Dolmen Editions.
- Morin, Edgar (1995), *Sociología*, cap. I: "De la reflexión Sociológica", Madrid, Tecnos, pp. 23-57.
- Morley, Sylvanus Grisworld (1946), *The ancient maya*, California, Stanford University Press.
- Neurath, Johannes (2008), *Por los caminos del maíz*, México, FCE/Conaculta.
- Ochoa, Lorenzo (1983), "El medio Usumacinta: un eslabón en los antecedentes olmecas de los mayas", en L. Ochoa, y T. Lee (eds.), *Antropología e historia de los mixe-zoques y mayas*, México, UNAM/Brigham Young University.
- Olán, José del C. (s/f), *La Danza del Pochó en Tenosique. El abuelo de los carnavales*.
- Olán, José del C. (s/f), *Dios Pochó vencido por cojós, pochoveras y tigres*.
- Pérez Suárez Tomás (1994), "El pochó, una danza indígena bailada por ladinos en Tenosique, Tabasco", en C. Navarrete y C. Álvarez (eds.), *Antropología, historia e imaginativa: en homenaje a Eduardo Martínez Espinosa*, México, Gobierno del Estado de Chiapas/Instituto Chiapaneco de Cultura, pp. 237-271.
- Pérez Suárez Tomás (1999), "Los mayas y sus vecinos olmecas", en Peter Schmidt, Mercedes de la Garza y Enrique Nalda, *Los mayas*, México, Conaculta/UNAM.
- Pérez Suárez Tomás (2003), "El Pochó: una danza de carnaval en Tenosique, Tabasco", *Revista Mexicana de Arqueología*, México, vol. XI, núm. 61, mayo-junio, pp. 62-67.
- Pérez Suárez Tomás (2003), "El glifo emblema de Pomoná", *Revista Arqueología Mexicana*, vol. XI, núm. 61, mayo-junio, pp. 28-29.
- Pérez Suárez Tomás (2004), "El descubrimiento de Palenque, la Danza del Pochó y la Recreación de un viejo mito escatológico mesoamericano", en Rafael Cobos (coord.), *Culto funerario en la sociedad maya. Memoria*

- de la Cuarta Mesa Redonda de Palenque*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 485-516.
- Pérez Suárez Tomás (2008), "Un nuevo monumento Olmeca en el oriente de Tabasco", en María Teresa Uriarte y Rebeca B. González Lauck, *Olmeca*, Balance y perspectivas de la Primera Mesa Redonda, México, UNAM, Conaculta, INAH.
- Popol Vuh (2012), "Traducción del quiché al inglés", Allen J. Christenson (trad.), México, Conaculta.
- Popol Vuh (1996), "Translated into English", Dennis Tedlock (trad.), Nueva York, Simon & Schuster.
- Povinelli, Elizabeth (1995), "Do rocks listen?", *American Anthropologist*, vol. 97, núm. 3, septiembre, pp. 505-518.
- Povinelli, Elizabeth (2001), "Radical worlds; The anthropology of incommensurability and inconceivability", *Annual Review Anthropology*, 30, pp. 319-334.
- Ramírez Pavón, Druso (s/f), "'El Pochó', Danza de origen maya", "Tanab. Cite". "Tenosique".
- Ramírez, José Felipe (2003), "Carnaval: Origen y desarrollo, *Picando Piedra*, año 0, núm. 1, 31 de marzo.
- Rands, Robert (1967), "Cerámica de la región de Palenque, México", *Estudios de Cultura Maya*, vol. VI, México, UNAM.
- Richardson, B. Gill (2009), *Las grandes sequías mayas. Agua, vida y muerte*, México, FCE.
- Ruz Lhuillier, A. (2011), *La civilización de los antiguos mayas*, México, FCE.
- Ruz Lhuillier, A. (1948), "The ancient maya de Sylvanus G. Morley", *Acta Americana*, VI: 78-88.
- Sharer, R. (2003), *La civilización maya*, México, FCE.
- Schelle, Linda y D. Freidel (2011), *Una selva de reyes*, México, FCE.
- Schelle, Linda y Mary Ellen Miller (1986), *The Blood of Kings*, Nueva York, George Braziller.
- Sheeham, George (1978), *Running and being: The total experience*, Nueva York, Simon & Schuster.
- Simon, Martin y Nikolai Grube (2008), *Chronicles of the Maya Kings and Queens*, Londres, Thames & Hudson.
- Soustelle, J. (2011), *Los Mayas*, México, FCE.
- Stengers, Isabelle (2010), *Cosmopolitics I*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

- Stratthorn, Marylin (1988), *The Gender of the Gift*, Berkeley, University of California Press.
- Stuart, David (2005), *The Inscriptions from the Temple XIX at Palenque*, Washington D.C., The Pre-Columbian Art Research Institute.
- Thompson, Eric (2010), *Grandeza y decadencia de los mayas*, México, FCE.
- Thompson, Eric (1969), *Arqueología Maya*, México, Diana.
- Valverde, María del Carmen (2004), *El jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*, México, UNAM.
- Viveiros de Castro (2012), *Cosmological Perspectivism in Amazonian and Elsewhere*, Manchester, Masterclass Series I, HAU Network of Ethnographic Theory.
- Wilk, Richard (1985), "The Ancient Maya and the Political Present", *Journal of Anthropological Research*, vol. 41, núm. 3, otoño, pp. 307-326.

*La construcción humana y no humana
del sentido del mundo:
la mítica tribu maya de los cojós
ante el dios Pochó de la muerte*

se terminó de imprimir en noviembre de 2016,
en los talleres de Impresos Almar, S.A. de C.V.,
Netzahualpilli 120, col. Estrella del Sur,
09820, Ciudad de México.

Portada: Pablo Reyna

Tipografía y formación: Manuel O. Brito Alviso.
Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones
de El Colegio de México.

CENTRO DE ESTUDIOS DEMOGRÁFICOS, URBANOS Y AMBIENTALES

Este libro trata sobre las posibilidades de análisis sociológico de la personificación de un mito, el del dios Pochó que se ritualiza anualmente en una danza en Tenosique, una comunidad con influencia maya del estado de Tabasco, en la frontera con Guatemala. La danza del dios Pochó es vista bajo dos perspectivas. Por una parte, bajo la propuesta de su inserción en la cosmogonía maya, en el marco del mito de la creación del mundo del Popol Vuh. Por otra, en un marco analítico que sostiene que los hechos sociales no son autoexplicables: no lo son desde el reino de lo social y tampoco desde las fronteras ontológicas de lo humano. Su explicación demanda la intervención de lo no humano, de la naturaleza, de los objetos, los cuales participan con los humanos en la creación del significado y sentido del mundo.

La investigación desembocó, además, en una propuesta metodológica en la cual se discute la presencia y posibilidad de trascendencia de las barreras cognitivas entre sujeto-objeto, mundo humano-no humano, mismas que obstruyen la comunicación y el conocimiento entre esos mundos. Adicionalmente, en esta obra se plantea la posibilidad de superar los obstáculos cognitivos que derivan del carácter ególatra, autorreferencial, del sujeto en su relación con el objeto, de la negación subjetiva-humana de la otredad, de la independencia cogenerativa del objeto, para tender puentes de comunicación existencial y cognitiva entre distintos seres y mundos de vida.

ISBN: 978-607-628-110-9

