69



69

Simbolismo, identidades y diferencias

Nueva Antropología

• Luis Reygadas, Distinción y reciprocidad. Notas para una antropología de la equidad • Rodrigo Díaz Cruz, La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la *performance* • Claudia Ytuarte-Núñez, Cultura, ideología y género en Tlaxcala • Rosío Córdova Plaza, Identidades sexuales y prácticas corporales entre trabajadores del sexo de las ciudades de Xalapa y Veracruz • Ángel Acuña Delgado, Bailar matachín entre los rarámuri de la Sierra Tarahumara. Seña de identidad y distinción intracultural • Patricia I. Thompson Gutiérrez, Impacto social de una organización de la sociedad civil: Centro de Desarrollo Alternativo Indígena, A.C.

Nueva Antropología

nA

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

ISSN 0185-0636

Nueva Antropología 69

Simbolismo, identidades y diferencias

BAILAR MATACHÍN ENTRE LOS RARÁMURI DE LA SIERRA TARAHUMARA. SEÑA DE IDENTIDAD Y DISTINCIÓN INTRACULTURAL

Ángel Acuña Delgado

El grupo étnico rarámuri actualmente habita al suroeste del estado de Chihuahua (México), en un territorio abrupto que adopta el nombre de Sierra Tarahumara dentro de la Sierra Madre Occidental.

Desde un punto de vista histórico, las danzas rarámuris se pueden clasificar en una doble categoría: 1. danzas autóctonas, en donde se incluirían el *jícuri*, el *bacánowa*, el *yúmari* o *tutuburi* y el pascol; y 2. danzas de influencia colonial, donde se inscriben los pintos y fariseos y los matachines. En cualquier caso, independientemente del origen histórico de las danzas, todas ellas son hoy por hoy parte del acervo cultural rarámuri, de la tradición viva que se siente como tal y afianza los vínculos como pueblo.

En su diversidad, las danzas rarámuris constituyen todo un sistema de comunicación, cada danza está inscrita dentro de un ritual o de un acontecimiento festivo, siendo un medio para transmitir ideas y emociones. Cada modalidad de danza responde a una motivación diferente, se desarrolla en contextos familiares y/o comunitarios, es practicada exclusivamente por hombres o también por mujeres, posee calendarios que ocupan todo el año o sólo alguna época, posee un modelo único y fijo o es variable en su ejecución, y, sobre todo, muestran en mayor o menor grado una enorme diversidad en su desarrollo.

El presente texto, apoyado en los datos obtenidos durante los once meses de trabajo de campo desarrollados por

distintos puntos de la Tarahumara, especialmente de la Alta, entre los años 2001-2003, pretende ofrecer una visión panorámica sobre la diversidad de formas dancísticas en una de sus más destacadas modalidades como son los matachines. Sin entrar aquí en las funciones que desempeña y en los significados que se desprenden de su puesta en escena, trataremos de responder a preguntas tales como: ¿cuáles son sus antecedentes históricos y cómo se ha adaptado a la idiosincrasia popular? ¿En qué contexto festivo se halla implicado y cómo encaja en su proceso? ¿Cómo se encuentran distribuidos y diferenciados por el territorio?, y ¿qué rasgos coreográficos generales los distinguen según se trate de la Alta o la Baja Tarahumara? Todo ello induce a reflexionar sobre el papel que juega una tradición reinventada como vehículo expresivo de la pluralidad cultural.

ORÍGENES Y ADAPTACIÓN

Resulta difícil reconstruir la historia de los matachines en la Tarahumara y de los significados originarios que se le atribuyen, debido a la ausencia de documentos escritos en torno a esa época. Los incendios que sufrieron las iglesias y los archivos en tiempos de la Revolución mexicana acabaron con tal posibilidad.

Tratándose de una danza de origen europeo, cosa de la que no cabe ninguna duda, lo que constituye una incógnita es conocer su procedencia concreta dentro de ese continente. Las versiones más comunes hablan de un origen español: "matachín" es sinónimo de "matamoros" y con tal danza se trataría de representar la lucha entre moros y cristianos presentes en las morismas, fiestas llevadas por los españoles a México[1]. Sin embargo, también hay indicios que hacen pensar en un posible origen italiano, habida cuenta de los datos históricos encontrados y las analogías existentes, aun en la actualidad, con ciertas manifestaciones dancísticas del norte de ese país.

Como presenta Bonfiglioli (1991: 38-39), Sebastián de Cobarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611), dice que los matachines danzaban armados y "por este estrago aparente de matarse unos a otros, los podemos llamar matachines". Aurelio Campany, en *Folklore y costumbres de España* (1942), cuenta que en la primera mitad del siglo XVII "los matachines eran una especie de asalto armado que bailaban por el carnaval gente enmascarada y disfrazada en modo ridículo, mientras que al son de un tañido alegre se daban golpes con espadas de madera o vejigas llenas de aire". El *Diccionario de la Lengua Castellana* (1734) ofrece la siguiente definición de matachín: "hombre disfrazado ridículamente con carátula y vestido ajustado al cuerpo desde la cabeza a los pies, hecho de varios colores, y alternando las piezas de que se compone como un cuarto amarillo y otro colorado: Formase de estas figuras

[1] En algunas regiones de la sierra utilizan el término "morogápuli" (capitán de los moros) para referirse a quien abandera al grupo de pintos y fariseos en la Semana Santa ("morogápitane", como señalan Bennett y Zingg, [1935] 1978: 483).

una danza entre quatro, sei u ocho, que llaman de Matachines, y al son de un tañido alegre hacen diferentes muecas, y se dan golpes con espadas de palo y vexigas de vaca llenas de aire". Definición que coincide básicamente con la ofrecida en la actualidad por el Diccionario Enciclopédico Espasa Calpe (1985: 637).

A mediados del siglo XVI en la literatura italiana aparece repetidamente un personaje entretenedor en fiestas, a modo de loquito con máscara que hace payasadas, son los "mattaccini". Giovanni Cecchi, en 1550, describe el *mattaccini* como un "loco chico" o loquito, diminutivo de *matto* o loco. Bernal Díaz del Castillo, en su *Verdadera Historia* …, escribía de ciertas danzas que vio en Tenochititlan en 1521: "[…] y algunos danzaban como los que hay en Italia y que nosotros llamamos matachines" (Bonfiglioli, 1991: 38-39).

Situándonos en la época contemporánea, también tenemos testimonios y, más aún, manifestaciones que nos acercan a las posibles fuentes en donde se inspiraron los matachines rarámuri. De manera muy destacada, Ianniello (1988: 77-135) describe *Il Carnavale a Comelico Superiore*, comarca situada al noreste de Italia, haciendo frontera con el sur de Austria, y compuesta por cuatro municipios: Candide, Casamazzagno, Dosoledo y Padola, como un lugar en donde aparece la figura del "matazìn" y la "matazèra", apuntando también que il Comelico ha sido siempre tierra de emigración a América del Norte y del Sur (*ibidem*: 80).

Si examinamos las posibles analogías entre los matazìns de Comelico Superiore y los matachines rarámuri, encontramos numerosos elementos que así lo indican. Por una parte está la figura de la matazìna como contrapunto femenino del matazìn; y la matazèra como contrapunto negativo, encarnando el mal, al igual que la malinche que, como informaba un rarámuri de Norogachi, él mismo vio de chico hace 60 años, siendo una especie de *monarco* vestido de mujer. La figura del laké, personaje prestigioso que lleva la iniciativa del cortejo carnavalesco, tiene parecido con el *monarco*, director de la danza entre los rarámuri, identificado en algunos lugares (como Norogachi) por los espejos de la corona. La máscara de la vieja en el carnaval es semejante a la rarámuri de ciertas comunidades. La figura del "encuentro de saltos" con sus tres saltos, y del encuentro entre comunidades de Comelico es parecido al "encuentro" de los matachines en la Alta Tarahumara. El carácter distinguido y serio del matazìn; la correspondencia casi terminológica y hasta cierto punto funcional del *paiàzo* o *pagliaccio* (payaso) con el *chapeyó* rarámuri;[2] la serie de tres bailes y vueltas de los matazìns, semejantes a las tres piezas de matachines que invariablemente se baila en la Tarahumara; los objetos que portan las matazìns entre sus manos con cierto parecido a la sonaja y palmilla de los matachines; el baile por pareja de las máscaras enca-

[2] El término *chapeyó* puede ser una tergiversación lingüística de payacho (payaso): paya-cho = cha-pe-yó, dándole así una sonoridad más rarámuri.

bezadas por el matazín o la matazèra, al igual que la estructura paralela y emparejada de los matachines dirigidos por el *monarco*; son todas ellas un conjunto de coincidencias formales —y en algunos casos funcionales— en personajes, vestuario, implementos, figuras coreográficas, etc., que nos hacen pensar en la más que probable vinculación entre matachines rarámuri y los matazins de Comelico Superiore. De hecho, muchos son los misioneros italianos llegados en los primeros momentos de evangelización de la Tarahumara que aparecen registrados en la literatura.[3]

Al margen de la procedencia en su origen, los matachines posiblemente se introdujeran en la Tarahumara a fines del siglo XVII, estando ya presentes en el XVIII. Lorenzo Gera, misionero de Norogachi, escribió el 16 de septiembre de 1736: "Hice sus vestidos para cuatro matachines para el día de Corpus; esto es amadenes (sic) de lienzo con sus encajes, calzones, medias y naguecitas de razo pitiflor o de varios colores como sus turbantes y plumeros" (González *et al.*, 1985: 66).

Todo parece indicar que los jesuitas introdujeron los matachines en la región como una forma de acercamiento a los indígenas, con miras a su evangelización. A partir de ahí, el éxito de su implantación y continuidad en el tiempo pudieran deberse, como afirma Velasco (1987: 153) a la desaparición progresiva de las danzas guerreras propias realizadas antes o después de la batalla,[4] como consecuencia de la pacificación y evangelización del territorio. Cabe pensar que el espacio vacío dejado por un tipo tradicional de danza al ir perdiendo función sería cubierto por otro tipo de danza con carácter festivo y comunitario, y que aun viniendo de

[3] Nicolas Grissoni, napolitano, entró de jesuita el 7 de septiembre de 1661; Benito Reinaldi, en 1724 fue a Nabógame como primer misionero (González Rodríguez, 1993: 553, 557).

Giacomo Basile murió en Papajichi en 1652; Giulio Pasquale entró en Chinipas el 6 de marzo de 1626 y lo mataron en 1632; Ferdinando Pecoro, siciliano, trabajó en la región de Chinipas desde 1676 hasta 1684; Incola de Prato, napolitano, llegó a Chinipas el 17 de junio de 1676; Francesco Maria Piccolo, siciliano, llegó a Carichí el 20 de abril de 1684, acompañado de los padres Orazio Pollisi y Giuseppe Stassi; Domenico Crescoli, destinado a la Tarahumara en 1688, estuvo en Papigochi; Pietro Proto, siciliano residió en Cocomórachi a partir de 1697, tras recorrer varios pueblos de la Tarahumara, Natale Lombardo y Luigi Maria Pinelli estuvieron en Yécora en 1698; Luigi Mancuso en la Misión de la Natividad en 1708; Alessandro Romano fue provincial desde el 7 de enero de 1719 hasta 1722 (recogido de José Neumann. *Historia de las rebeliones en la Sierra Tarahumara (1626-1724)*; véase González Rodríguez (1991: 23, 25, 26, 29, 40, 44, 76, 153, 160).

Gian Maria Salvatierra, milanés, sentó las bases de la fundación de San Francisco Javier en Cerocahui el 23 de noviembre de 1680; Pier Gian Castini, de Parma, llegó a Nueva España en 1616 (González Rodríguez, 1992: 46, 108).

[4] Luis González Rodríguez señala que danzaban alrededor de los cráneos o cabelleras de los enemigos, clavadas a un poste, al tiempo que se emborrachaban en señal de victoria (Neumann, p. 15, nota 18, en González Rodríguez, 1991).

fuera eran reflejo de un nuevo tiempo y del proceso de cambio en el que se hallaban inmersos.

Los matachines, no obstante, se implantaron en todo México desde el Sur hasta el Norte, y aunque respondan al mismo nombre poseen actualmente manifestaciones muy diferentes como fruto de una evolución diversificada, adaptada, claro está, a la diversidad cultural que encierra el país.

El aislamiento de la Sierra Tarahumara y la ausencia de jesuitas, por su expulsión durante 130 años, son quizá los principales factores que hicieron evolucionar la danza de matachines de manera distinta a como lo hiciera en otros lugares de la República mexicana. Los matachines rarámuri nada tienen que ver hoy día con la lucha entre moros y cristianos, ni con la exaltación del carnaval. Revitalizados con el retorno de los jesuitas en 1900 (después de que se fueran en 1767), los matachines vienen siendo usados para dar solemnidad a los actos religiosos y comunitarios, vinculados siempre al tiempo y al ciclo festivo de invierno.

La poderosa implantación y relevancia que los matachines tienen en la cultura rarámuri se debe a la adaptación experimentada por la danza a lo largo del tiempo, hasta ser reconocida como una importante expresión de la tradición popular en función social. Los rarámuri han sabido ajustar la danza de matachines a su esquema festivo general como un importante sistema de comunicación y de vinculación social.

Mientras los matachines del sur del país están ligados al carnaval y carecen de carácter religioso, los de la Tarahumara le ponen un aire de solemnidad, siempre dedicados a *Onorúame*, el Dios que es Padre y Madre a la vez, no a otras imágenes sagradas (santos o vírgenes) con los que se danza —pero no para quienes se danza, como ellos mismos manifiestan— dentro de las fiestas de invierno.

Por la identidad de sus impulsores, es lógico pensar que los matachines se introdujeron en la Tarahumara como un medio activo y persuasivo para catequizar a los rarámuri, pima, yaqui, warojío y otras etnias del lugar, imponiéndoseles al modo de la fe, según afirman etnógrafos como Lumholtz ([1902] 1994), Bennett y Zingg ([1935] 1978: 484) y Kennedy (1970). Sin embargo, es compatible pensar también, como señala Velasco (1987: 180), que en el proceso histórico los rarámuri se hayan apropiado de los matachines, transformándolos más en el fondo que en las formas hasta hacerlos significativos para su propia experiencia.

No cabe duda de la enorme influencia misionera en la población rarámuri, reconocida masivamente en más de 90% como *pagótuame* (bautizada). En parte esa influencia se puede apreciar en la adopción de la danza de matachines con la que se vinculan más aún al templo; sin embargo, incluso siendo una danza refuncionalizada por los primeros misioneros llegados al lugar para alcanzar sus objetivos evangélicos, los rarámuri la han refuncionalizado de nuevo, han reinventado la tradición en el sentido práctico y simbólico para hacerla compatible con su manera de pensar y actuar, lo cual es fundamental para que tenga vigencia.

El pueblo rarámuri ha demostrado a la largo de su historia poseer un claro sentido práctico de la vida, y no tienen muchos reparos para quedarse con todo lo que consideren útil, transformándolo en parte para hacerlo significativo e incorporarlo a su propio acervo cultural. Es esa estrategia de resistencia pacífica la que nos puede dar la clave para explicar el aumento demográfico de la población, el mantenimiento de su identidad étnica y la adopción del bailar matachín como parte de su propia tradición.

Por lo estudiado hasta el momento, los datos nos llevan a pensar que los matachines rarámuri poseen formas muy parecidas a los matazìns italianos en cuanto a vestuario, personajes e implementos, siempre con las transformaciones debidas. El fondo o contenido temático de las morismas, donde se representaban la lucha entre moros y cristianos con sus evoluciones coreográficas, siendo posiblemente adoptadas en su origen como fruto de la transfusión intercultural (al fundirse dos contextos en un tercero), en una suerte de refuncionalización de elementos, hoy carece de sentido. Es probable que, bien por azar o premeditadamente, los jesuitas italianos y españoles idearan los matachines en la Tarahumara, extrayéndolos del ámbito carnavalesco (italiano) y de la dramatización festiva (española) para reproducirlos en el ámbito religioso-festivo que les interesaba, y así atraerse a la población nativa a su terreno. El producto dio resultado, ya que los rarámuri parece que vieron con buenos ojos el préstamo cultural que los vinculaba más aún al templo, al servir éste de lugar de reunión y encuentro social, a una población muy dispersa por el territorio y muy independiente en su manera de obrar. La prueba de tal aceptación, y que por sorprendente ni los propios misioneros de la actualidad alcanzan a explicar hoy día, está en el mantenimiento o continuidad de los matachines y su presencia en el templo durante los 130 años de ausencia jesuita en la región.

Una nueva forma de danzar apareció, se adoptó y se tradujo al propio estilo, al extremo de hacerse tradicional con el paso del tiempo, sintiéndose como una de las más importantes señas de identidad que el pueblo rarámuri asume en la actualidad. Todo ello apoyado en la nueva refuncionalización, fruto del mestizaje cultural. Bailar matachín es una práctica útil en muchos sentidos para los rarámuri, práctica fruto de una permanente reinterpretación funcional y simbólica que les hace ser consecuentes con su costumbre, sintiendo así que se trata de algo propio, algo que involucra a todos. La cruz de matachín que acompaña generalmente a los danzantes, colocándose junto al lugar donde se vaya a desarrollar la danza, aunque sea en el interior del templo, no representa una cruz católica, es una cruz de origen supuestamente prehispánico, pero en cualquier caso evoca en sus distintas acepciones la idea del hombre, del árbol de la vida, de *Onorúame*, y ello nos hace ver que, incluso en el terreno que el otro les presta, el templo, por condicionante que sea, la mirada siempre está puesta en la propia costumbre.

Los matachines rarámuri son, pues, un ejemplo de cómo se construye la tradición a partir de préstamos culturales y cómo ésta no permanece por siempre de un modo estático. Bailar matachín, como toda tradición, independientemente de su origen y de la fuerte marca que deje en sus practicantes, está sujeto a cambios dentro de un permanente proceso de reinvención, que tiene como finalidad hacerlo significativo y útil a la gente que le da vida.

CONTEXTO FESTIVO

Los matachines rarámuri se realizan fundamentalmente para darle solemnidad a las fiestas que entran dentro del ciclo de invierno,[5] fiestas que por lo general se ajustan al calendario cristiano y mariano. En Norogachi, por ejemplificar un caso de pueblo serrano, las fiestas religiosas oficiales, con participación de matachines en la madrugada de la víspera, son el 12 de octubre por la Virgen del Pilar; el 12 de diciembre por la Virgen de Guadalupe; el 24 de diciembre por Nochebuena; el 6 de enero, por el día de Reyes; y el 2 de febrero por la Candelaria, cerrándose ahí el ciclo. Durante todo ese tiempo los matachines se pueden llevar también a otros contextos rituales y festivos, tales como un *yúmari* de curación o de confraternización, una boda, o cualquier otro acontecimiento al que se le quiera dar importancia o boato.

[5] Aunque excepcionalmente, en algún lugar, como ocurre en Cerocahui, también se baila matachín en Semana Santa y en cualquier época del año, al igual que el pascol.

Generalmente, el día previo a la fiesta el fiestero o fiesteros encargados de su organización y sus ayudantes comienzan los preparativos por la mañana, hacen acopio de leña, sacrifican alguna(s) res(es) junto a la cruz rarámuri para ofrecer su espíritu (*iwigá*) a *Onorúame*, trocean la carne, limpian las vísceras, y ya por la tarde, a la caída del sol o antes, encienden las fogatas para poner a hervir la carne y grasa por un lado, y la sangre y vísceras por otro, en sendas ollas o tambos hechos de bidones de petróleo cortados por la mitad. Cada comunidad tiene un lugar específico para preparar la comida (*tónari* y *oríbusi*), que bien puede ser el *comerachi* (patio o lugar cubierto dedicado a reuniones) u otro espacio próximo al templo.

La víspera de la fiesta, la gente que acude a ella mantiene una actitud bastante contemplativa buena parte del día, observando la lejanía del paisaje desde lo alto de grandes piedras, o conversando con los demás; es día de asueto, de preparación para el evento. Ya por la tarde, los que van llegando comienzan a reunirse en el *comerachi*, en el atrio de la iglesia o dentro de ella. Los *chapeyones* u organizadores de los matachines reúnen a los danzantes, que, ya vestidos con el atuendo clásico, se juntan para iniciar el baile. El número de participantes es siempre variable, un grupo de matachines puede hacerse con tan sólo dos personas o con más de cien, dispuestas siempre en doble fila. No importa la edad, pueden intervenir desde los 10 u 11 años en adelante hasta que las fuerzas lo permitan (D. Bernardino de 93 años, residente

en Norogachi y Basigochi, aún baila matachín). Tradicionalmente masculinos, en la actualidad se consiente en algunos lugares, sobre todo de la barranca, la participación de mujeres junto a los hombres, e incluso la formación exclusiva de mujeres y niñas para la danza.

Dispuestos en una doble hilera de danzantes, de manera habitual los matachines comienzan a bailar al ocaso, normalmente en algún lugar fuera de la iglesia, para luego introducirse en su interior y permanecer dentro toda la noche. En Norogachi los grupos de matachines que pasan por allí están comprometidos a bailar a lo largo de todo el año festivo en seis lugares emblemáticos: el *comerachi*, el atrio, el cementerio, la casa de los padres (sacerdotes), el patio exterior del internado y una lomita que sirve de lugar habitual de reunión (frente a la tienda de Tonino). En el transcurso de las fiestas que tienen lugar en el ciclo de invierno, cada grupo danzará seis piezas en cada uno de estos puntos, además de en el interior de la iglesia.

Los *monarcos* o directores de la danza, colocados por parejas en la cabecera de las filas, ejecutarán con los matachines series de tres piezas, cambiando sus puestos cada dos series con otros que lo quieran desempeñar. Así, cada dos *monarcos* llevan la iniciativa en seis matachines, cuya duración variable puede oscilar entre 10 y 30 minutos por matachín. De ese modo permanecerán toda la noche en vela: los hombres y niños danzando al son de los violines y guitarras en el interior de la iglesia y el *comerachi* o el atrio exterior, y las mujeres y niñas sentadas y arropadas en el suelo observando todo lo que ocurre. La noche transcurre bajo la constante de danza-música alternada con momentos de silencio, descanso y contemplación. Al mismo tiempo, en algún lugar próximo un grupo de mujeres mantienen el fuego para que las ollas con comida no dejen de hervir. Otras fogatas se mantendrán encendidas para dar calor a los congregados en el exterior del templo.

Al amanecer, el *siríame* o gobernador de la comunidad pronuncia su *nawésari* (discurso breve de unos cinco minutos con mensaje ético) en el exterior del templo, reuniéndose todas las mujeres en el centro y los hombres en la periferia. Terminado el acto, pasan a comer el *tónari* y a tomar el *tesgüino* (cerveza de maíz) que tienen preparado. Reunidos por grupos se reparten la comida, consistente por un lado en sopa con carne guisada y deshebrada (*tónari*), y por otro en sopa de vísceras o menudo con maíz nixtamal tipo pozole (*oríbusi*), todo ello acompañado con tortillas de maíz. En un ambiente distendido irá pasando la mañana hasta que se proceda a la ceremonia de cambio de *tenanche* o fiestero, persona encargada de pagar la fiesta al proporcionar los animales sacrificados para los comensales. En presencia del *siríame*, el nuevo *tenanche* se arrodillará ante la cruz de madera rarámuri y recibirá una de las patas traseras del animal sacrificado (vaca, chiva), luego se la llevará a su casa, quedando así comprometido con la comunidad para sacrificar un animal similar la próxima vez y continuar con la tradición. Si se tratara de varios

tenanches se procedería del mismo modo, recibiendo cada uno de los entrantes una pata de cada uno de los salientes.

Acabado el acto seguirá la ceremonia de despedida en la que todos los asistentes dispuestos en fila o círculo avanzan lentamente tocándose las palmas de las manos, al tiempo que se transmiten buenos deseos y terminan diciéndose: "*matétara-ba*" (gracias). El *tesgüino*, no obstante, retendrá a los asistentes en el lugar hasta que se acabe por completo, momento en el que todos regresarán a sus casas.

De manera sintética y simplificada ese sería el esquema general en que se desarrolla una fiesta religiosa y/o comunitaria con participación de matachines; sin embargo, las generalizaciones —como casi siempre y sobre todo en el caso rarámuri— no hacen más que reducir la realidad haciendo que ésta pierda matices y detalles importantes para entender su dinámica. Cada comunidad rarámuri tiene su forma peculiar de organizar y hacer la fiesta, incluso podríamos decir que cada fiestero y gobernador pone su sello personal a la celebración, por lo que difícilmente encontraremos dos fiestas de matachines idénticas. La diversidad marca el contexto festivo de los matachines.

DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA Y DIVERSIDAD ESTRUCTURAL

Sería erróneo pensar en un modelo único de matachines ajustado a toda la Tarahumara. Cada zona de la sierra y la barranca, cada comunidad rarámuri, como consecuencia de su modo de vida independiente, no sujeto a demasiadas ataduras sociales, ha hecho evolucionar el bailar matachín de un modo peculiar, y aunque existe un esquema parecido en la estructura y dinámica de esta danza, también podemos apreciar notables diferencias, mediante las cuales resulta posible identificar su lugar de procedencia. En función de la lejanía o cercanía entre comunidades y del contacto que éstas mantengan entre sí, las diferencias y semejanzas de la danza se hacen más o menos acusadas.

Ordinariamente los rarámuri distinguen y separan a los matachines en dos clases marcadamente diferentes: los de la Alta y los de la Baja Tarahumara; sin embargo, insistiendo en la búsqueda de diferencias ellos mismos las reconocen al hacer un análisis comparativo más estrecho entre comunidades. De ese modo, y de acuerdo con la opinión ofrecida por C. Palma, rarámuri de Guachochi, detectamos al menos cuatro zonas en la Baja Tarahumara y siete en la Alta Tarahumara en las que pueden apreciarse diferencias destacadas en el modo de hacer los matachines. Sin embargo, reconocemos que en las comunidades que integran cada zona existen también matices diferenciadores que hacen del matachín un elemento cultural sujeto a una enorme diversidad, la cual refleja o recrea la variedad de formas de ser que tienen sus protagonistas.

Dicho esto, en un intento por entender y agrupar en la medida de lo posible la heterogeneidad de los matachines rarámuri, tras las numerosas conversaciones mantenidas con los del lugar

y haber podido observar la danza de unas 30 comunidades distintas de la Tarahumara, de manera tentativa apreciamos actualmente la siguiente *distribución geográfica*:[6]

Alta Tarahumara

Zona 1. Guachochi, Cieneguita, Rocheachi, … (al inicio el centro era Tónachi).

Zona 2. Norogachi, Choquita, Pahuichique, Tatahuichi, Papajichi, …

Zona 3. Sisoguichi, Panalachi, Sojáhuachi, Bocoyna, Cusarare, Creel, San Juanito, …

Zona 4. Balleza, Tecorichi, Cuzárare, El Cuervo, Boquireachi, Huachawóachi, ...

Zona 5. Humarisa, …

Zona 6. Tehuerichi, Narárachi, Huahuacherare, …

Zona 7. Chineachi, Baqueachi, Bacabureachi, Carichí, …

Baja Tarahumara

Zona 1. Chinipas, Guazápares, Urique, Cerocahui, Wapalaina, Guadalupe Coronado, …

Zona 2. Batopilas, Munérachi, Mesa de la Hierbabuena, …

Zona 3. Morelos, Santa Cruz, San Andrés, …

Zona 4. Chinatú, Guadalupe y Calvo, Coloradas de la Virgen, …

En cuanto a los *participantes*, cuatro son los papeles esenciales desempeñados en la danza de matachines, a saber:

1) El *chapeyón* o *chapeyoco* es el encargado de la organización de los matachines. En cada grupo de danza puede haber un número variable de *chapeyones* (1, 2, 4, 5), quienes se mantienen en el cargo varios años si ejercen bien su función, esto es: avisar y convocar a los matachines; negociar con el fiestero o familias concretas cuándo han de intervenir y cuánto *tesgüino* o comida se les va a ofrecer a cambio y en qué momento; preparar *tesgüino* para invitar al final de las fiestas;[7] dirigir la danza desde fuera indicando el número de piezas, su duración, así como el tiempo de descanso; revisar la indumentaria; vigilar las coronas, sonajas y palmillas de los danzantes en el tiempo de descanso; y asegurarse de que los danzantes no se despisten y estén preparados después de los descansos.

Este personaje viste normalmente como a diario, sin ningún atuendo especial, y porta un látigo o chicote de cuero con mango de madera recogido en la mano, como símbolo de autoridad, pero que en la actualidad sólo utiliza

[6] En esta distribución geográfica sólo se citan algunos de los pueblos y comunidades características de cada zona, las cuales poseen formas de matachín muy similares al resto de comunidades (no citadas) cercanas a ellas.

[7] En Norogachi, durante tres años consecutivos el *chapeyón* paga la comida y bebida a todo el grupo de matachines y demás acompañantes eventuales en Nochebuena y Reyes. El día de El Pilar y el de Guadalupe el *tesgüino* corre por cuenta de los que tienen ese nombre; mientras en La Candelaria son los músicos, *monarcos* y gobernadores los encargados de la invitación. Cada lugar tiene su costumbre y su manera de que el desempeño del cargo de *chapeyón* no sea excesivamente gravoso en lo económico.

para ahuyentar a los perros que merodean en las proximidades del lugar de danza. En el pasado cuentan que se usaba para hacer que los matachines no se durmieran por la noche y fueran diligentes en la danza, dándoles sus buenos chicotazos a los que no cumplían.[8] En ciertos lugares como Norogachi puede llevar una cornamenta de venado, o ir disfrazado con máscara como en la zona de Carichí.

Aunque no acompaña generalmente a la danza con su movimiento, permaneciendo a un lado de la doble fila de danzantes, su presencia se hace notar de manera destacada por los gritos estridentes que emite para indicar cambios en las evoluciones de la danza.

Sin embargo, su papel en la danza es notablemente distinto si comparamos unas y otras comunidades. En Norogachi, por ejemplo, además de cumplir con su clásico papel de reunir a los matachines, proporcionarles comida, cuidar de las coronas y de las cobijas, en la danza se coloca a un lado y sigue el ritmo con movimientos de ligera flexión-extensión de rodillas, sin levantar los pies o sólo ligeramente. En Tehuerichi, en cambio, juegan un papel más activo en la danza, a veces acompañando al *monarco* o los *monarcos*, colocándose detrás o delante de ellos, llevando en muchos casos la iniciativa en las ejecuciones.

2) El *monarco* es quien dirige la danza desde dentro, interviniendo activamente en ella. Este papel se ejerce de por vida, retirándose cuando ya no puede bailar. Generalmente cada grupo de matachines es encabezado por uno o dos *monarcos* que se colocan en la parte interior, al principio o al final de la doble fila de danzantes, pero en una posición visible para todos porque llevará la iniciativa de los movimientos coreográficos. Para ser *monarco* hay que destacar por la habilidad propia para bailar matachín y ser reconocido así por los integrantes del grupo. Además del atuendo de matachín, el *monarco* se distingue de éste por su peculiar corona (*mokoyora*) de la que cuelgan cintas de colores por detrás, hecha por un conjunto de espejos encajados en una base de hojalata, o con finas maderas adornadas con flores de papel.[9] En sus manos llevará agarrada una sonaja con la derecha —hecha con madera ligera y pequeñas piedras en su interior— y una palma o palmilla (cetro con forma de corazón o de tridente) en la izquierda, hecha de madera liviana y adornada con papel crepé o cintas de colores.

En los momentos más solemnes, como sería la salida de la iglesia o hacer ciertos honores, son los *monarcos* principales quienes ejercen como tal, pero

[8] En Norogachi, el rito de toma de posesión del *chapeyón* mantiene aún los latigazos. Un matachín envuelto en una manta simula estar dormido junto a la cruz, mientras el *chapeyón* lo rodea con tres vueltas seguidas, en cada una de las cuales asesta un latigazo a quien dormita y da un grito entrecortado que invita al baile, expresando así una de sus funciones principales.

[9] En Norogachi la corona es de espejos, en Sisoguichi es de caña de maíz adornada con flores de papel. Cada región tiene su singularidad.

cuando se quedan bailando toda la noche el puesto es renovado por *monarcos* secundarios. Todo el que porta corona se supone que sabe hacer de *monarco*, y debe estar preparado para ello si es necesario. Por cada grupo de matachines suelen actuar uno o dos *monarcos* al mismo tiempo, y hasta tres en algunas ocasiones, como ocurre con motivo del *Encuentro* de dos grupos de matachines o cuando se quiere hacer el honor a alguien.

Cada pareja de *monarcos* suele presentar seis piezas seguidas (o al menos tres): tres guiadas por uno y tres por el otro (normalmente uno es el principal y otro el secundario). Entre pieza y pieza se produce un descanso, durante el cual los músicos afinan sus instrumentos y se preparan para la siguiente, mientras los matachines se relajan sin perder la ordenación en doble fila y siempre atentos las indicaciones del *monarco*.

3) El *matachín*. Tradicionalmente eran varones quienes practicaban la danza que cobra tal nombre pero, en la actualidad ya no es exactamente así;[10] en cualquier caso, matachín es todo aquél que danza como tal, y para ser matachín sólo hay que aprender a bailar, participando en las fiestas que tienen lugar como parte del ciclo de invierno, e imitando a los que saben. No hay un número máximo de matachines para integrar un grupo de danzantes, necesitándose un mínimo de dos para realizar los giros y cruces, pero pueden llegar a superar el centenar.[11] La vestimenta resulta muy vistosa por su colorido, variando según la zona; el atuendo consta habitualmente de botas, zapatos o huaraches (en lugares como Cerocahui se baila con huaraches, pero en Norogachi está contraindicado); calcetines largos, a veces con cascabeles colgando; dos pañuelos grandes de color atados a la cintura con la *púraka* o faja, que cubre la cadera y muslos (encima de la *zapeta* tradicional o pantalón que lleven puesto), tanto por delante como por detrás a modo de faldones terminados en punta;[12] una tela larga en forma de capa o túnica[13] que cuelga de los hombros y llega hasta los tobillos, algunos emplean también un rebozo; una pañoleta en la cabeza que cae hacia atrás sujeta por la *collera*; y un pañuelo por delante que tapa parte de la cara, o una cortina de chaquira que cae desde la frente hasta la barbilla. Todas las telas empleadas son casi siempre estampadas con variados colores y motivos.

[10] La participación femenina en los matachines es más común en comunidades de la barranca, caso de Cerocahui, donde hay grupos de mujeres que bailan. En la sierra, aunque no es normal, a veces se incorporan las mujeres esporádicamente a modo de demostración, en momentos especiales por la celebración de una boda, o en el transcurso de una *tesgüinada*.

[11] En Norogachi se han llegado a reunir más de 250 matachines en varios grupos durante las fiestas principales.

[12] En algunos lugares la cintura se cubre con siete u ocho pañuelos entrelazados formando un rombo; en otros con una sola tela envolvente.

[13] En Chinatú se colocan la túnica al estilo romano, y en Norogachi, Tehuerichi o Sisoguichi a modo de capa.

En algunas fotos antiguas parece que se usaba un pantalón corto hasta la rodilla y de ahí para abajo unas medias rojas, todavía algunos viejos bailan así en la región de Norogachi. Son recuerdos que han quedado y evolucionan en el tiempo con continuas reinterpretaciones. Muchachos jóvenes venidos de la ciudad se pueden poner a bailar de repente trayendo alguna innovación en el vestuario, y si gusta con el tiempo será adoptado por otros.

4) Los *músicos*. En esta danza son generalmente violinista[14] y guitarrista los que acompañan, aunque en número variable. En las grandes fiestas es común ver una o dos guitarras junto con cinco o seis violines tocando todos al tiempo, casi siempre uno de los músicos es el principal y dice al resto lo que hay que hacer y tocar. De manera más austera, también se da el caso de contar tan sólo con un violín, siendo éste el instrumento esencial para tocar los sones de matachín. De forma extraordinaria, como fruto de la influencia mestiza, pudimos observar en Wapalaina, un matachín tocado por un acordeón y una guitarra.

Los ritmos que se tocan son muy variados, unas piezas son muy antiguas y otras más modernas. Algunas melodías que vienen de fuera se tarahumarizan haciéndose bailables, tal como ocurre con "El cóndor pasa" o "Las huaraches", que algunos del lugar dicen haber escuchado y bailado. El músico escucha una melodía, grabada o en la radio, y la saca a su manera con el violín para hacerla bailable como matachín, experimentándose así continuas readaptaciones musicales. No obstante, en el panorama musical existen sones clásicos reconocidos, incluso desde fuera, como típicamente tarahumaras. La barranca en especial posee sones fijos con denominación propia: el conejo, la liebre, el venado, el zopilote, el tecolote, la ardilla, el tejón, el borrego, la vaca, la cabra, el coyote, el gallo, etc., que se acompaña con movimientos coreográficos y pasos especiales para cada caso. Al decir de algunos entendidos, los ritmos y pasos de la Baja Tarahumara son más alegres y vistosos que los de la Alta, asemejándose a las formas de bailar de grupos étnicos de la costa como mayos y yaquis, por donde posiblemente les llegue la influencia.

Aun cuando no participan activamente en la danza de matachines hay otros personajes que tienen una función importante en las fiestas donde la danza tiene lugar son el *siríame* o gobernador, encargado de ofrecer el *nawésari* (discurso ético) y velar por el buen funcionamiento de la convivencia junto con sus colaboradores (generales, capitanes, mayora, etc.); el *tenanche* o fiestero se encarga, en número variable, de preparar el *tesgüino* y la comida (*tónari* y *aríbusi*) para todos los asistentes, aportando altruistamente uno o varios

[14] Los violines rarámuri, reelaborados con base en aquéllos que llevaron los primeros misioneros jesuitas a la región, son de manufactura propia, utilizando en su fabricación varias maderas y, como nos informaba un interlocutor de Norogachi, recordando las palabras de M. Cruz, violinista profesional de la orquesta de Guadalajara, "le dan ahora la misma afinación que existía hace 200 años".

animales para el sacrificio, sufragando así los gastos de la fiesta.

Cada comunidad tiene su costumbre a la hora de elegir sus fiesteros: en Tehuerichi, el día de San Martín, patrón titular, se matan cuatro vacas, una por fiestero. En Norogachi el día de Guadalupe se matan 12, también una por fiestero, aunque, por distintos motivos, no siempre se cumple con las expectativas y pueden ser menos las vacas sacrificadas y los fiesteros que cumplan. Si bien en Norogachi el día de Guadalupe todos los fiesteros son rarámuri, el día de El Pilar y el de La Candelaria, que abren y cierran resectivamente el ciclo festivo, los fiesteros son gente de fuera de la comunidad que adquiere el compromiso. Son pues, costumbres que cambian y se forman con los tiempos.

También cabría incluir el grupo reducido de mujeres (de dos a cuatro o cinco) que acompañan a las imágenes sagradas (en cuyo honor se hace en ese caso la fiesta) durante el oficio religioso, y las transportan detrás de los matachines hasta el lugar de celebración donde se produzca la velada.

Con todos los personajes que componen la danza presentes, llegado el momento oportuno ésta se pone en escena de acuerdo con un esquema de ejecución sujeto a gran diversidad de formas, aun cuando posee una serie de constantes que nos hacen distinguir al menos entre dos estilos marcadamente distintos: el de la Alta y el de la Baja Tarahumara. En lo que respecta a la *Alta Tarahumara* podemos reconocer los siguientes movimientos o figuras como *estructura principal*:

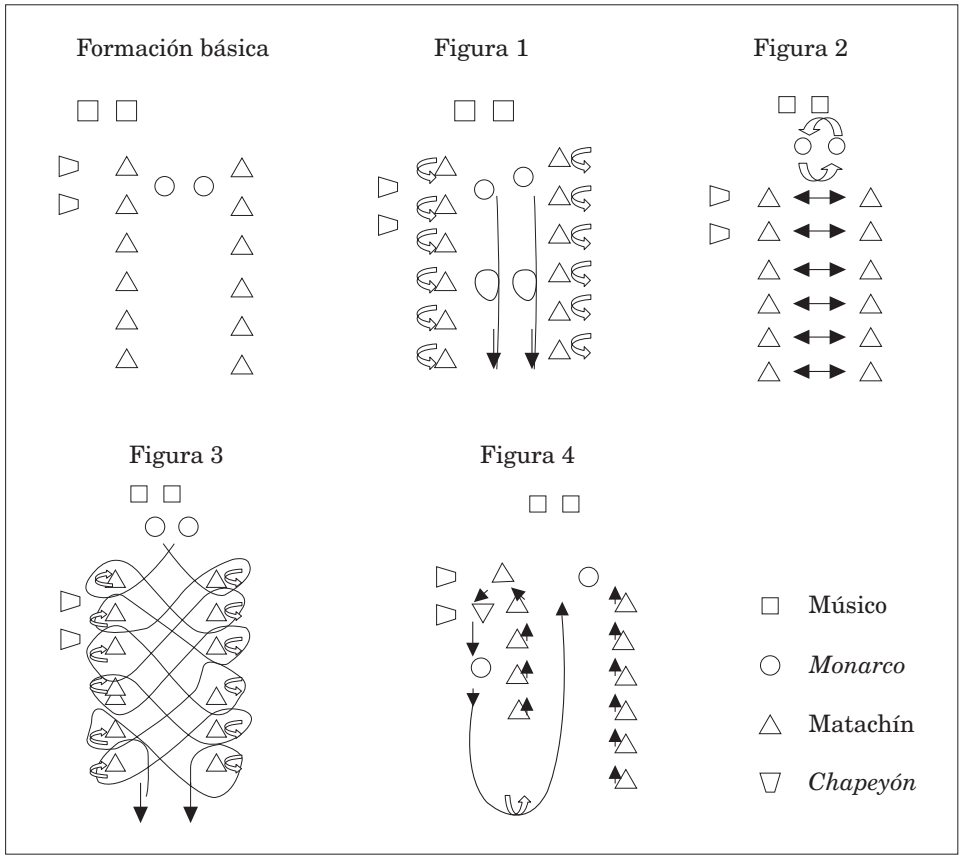
Figura 1) Paso sobre el sitio y giro de 360º de los matachines, al mismo tiempo que los desplazamientos lineales de ida y vuelta de los *monarcos* por dentro de las filas, con giros de 360º igualmente a la mitad del pasillo de matachines y en los extremos de estos: cabeza y cola, donde se detienen unos momentos bailando.

Figura 2) Cruce de *monarcos* en ambos sentidos para dar una vuelta completa de uno sobre otro, seguido de cruce de filas en los matachines en uno y otro sentido hasta quedar en la misma posición.

Figura 3) Desplazamiento de los *monarcos* para formar bucles entre las dos filas de matachines, rodeándolos uno a uno, mientras éstos marcan el paso y giran 180º con el *monarco* al paso por su posición, para quedar mirando en el sentido del desplazamiento del *monarco*. Variante: Bucle para rodear a una pareja de matachines que hacen una rueda entre sí.

Figura 4) Desplazamiento en onda o látigo de toda una fila de matachines para seguir al *monarco* en su trayectoria, por dentro o por fuera de la fila, hasta acabar en la misma posición. Primero una fila y luego la otra. En los extremos del recorrido cada danzante a su paso gira 180º en retroceso de espalda, para cambiar el sentido del desplazamiento. Hay tres variantes: 1) rodear el espacio de las dos filas; 2) hacer recorrido en ocho, y 3) otros recorridos alternativos.

Además de esta serie de evoluciones, que se repiten regularmente en mayor o menor grado en casi todos los casos observados, podemos añadir una



Figuras coreográficas características

serie de constantes que ayudan a dibujar el esquema básico de esta danza entre descanso y descanso: suelen bailarse casi invariablemente sones de tres piezas de duración variable el paso en desplazamiento realiza un ligero deslizamiento de la planta de los pies sobre el suelo; sobre el lugar, el paso alterna pisar dos veces seguidas con cada pie, en un vaivén adelante y atrás, de otro modo, en desplazamiento es normal dar un paso con más fuerza que otro; el cuerpo se mantiene erguido, con la mirada al frente y con frecuencia hacia abajo; giros y contragiros de matachines y *monarcos* se producen continuamente; el *chapeyón* dirige gritos agudos al grupo de matachines y a su vez éstos contestan; los repetidos golpes de sonaja, generalmente de dos en dos, llevados por los *monarcos*, marcan el ritmo de la danza; la danza marca una relación jerárquica; se acompaña musicalmente con instrumentos de cuerda;

por lo general no se toma *tesgüino* dentro del templo; en caso de existir más de dos *monarcos* por grupo, éstos ocupan los primeros puestos en las dos hileras de matachines como monarcos secundarios. En las fiestas religiosas el baile se prolonga durante toda la noche, dentro y/o fuera del templo,[15] se trata de una danza colectiva y solemne que normalmente tiene en el templo el eje del encuentro.[16]

Una figura coreográfica muy singular, que sólo se da en dos comunidades de la Alta Tarahumara como Norogachi y Papajichi, toma el nombre de "encuentro". Según opiniones de los lugareños, el sentido del encuentro se debe a que en el pasado había menos centros de reunión que en la actualidad, y por ello se elegían ciertos lugares para encontrarse. Norogachi ha sido y es cabecera de cinco pueblos: Tatahuichi, Pahuichique, Papajichi, Choguita y el propio Norogachi. A decir de los mayores, aunque cada uno contaba con sus fiestas tenían la obligación de acudir al menos una vez al año a la cabecera municipal, institucionalizándose así el encuentro, y donde el anfitrión asignaba días concretos a los visitantes para ser recibidos. Con el paso del tiempo las circunstancias en el transporte y las comunicaciones han cambiado y sólo Papajichi —el poblado más próximo, situado a dos horas de camino a pie— acude cada año a ese encuentro (eventualmente también acude Tatahuichi que está a tres horas) y también recibe el encuentro en su propia comunidad. Casi siempre dicho evento tiene lugar el 24 de diciembre, día de Nochebuena, o en su defecto (por nevada o algún otro contratiempo) el 6 de enero, día de Reyes, y despierta gran interés entre indígenas y mestizos de la zona por la rivalidad que genera.

Momentos antes de llegar los matachines del pueblo invitado, los matachines del pueblo anfitrión —en número aproximadamente igual[17] a los que vienen de fuera, para que no haya ventajas de ningún tipo— se reúnen en el lugar indicado y allí esperan a verlos llegar, una vez ha terminado la procesión. Al llegar se colocan en dos hileras de matachines frente por frente con los *monarcos* y *chapeyones* a la cabeza, y allí mismo se aproximan para chocar o cruzar los látigos y palmas entre sí. A partir de ahí toman unos pocos metros de distancia, y aproximándose de nuevo lentamente proceden al *ronorá* o entrelazamiento de pies los primeros de las filas, *monarcos* con *monarcos*, giran varias veces entre sí, apoyan cada

[15] La exigencia de resistencia en el bailar matachín ha sido una constante en el pasado y el presente. Bennett y Zingg ([1935] 1978: 476), al relatar la fiesta de la Virgen de Guadalupe en Samachique, dicen: "los *matachines* están obligados a actuar durante dos noches y un día, y la danza misma es agotadora".

[16] No obstante, también se puede bailar matachín al margen del templo, tal como ocurre en bodas, funerales, *tesgüinadas* familiares y comunitarias, etc.

[17] Los generales encargados de organizar el encuentro, antes de producirse preguntan a los invitados cuántos matachines, *chapeyones, monarcos* y músicos vendrán, para formar un grupo igual en número.

uno un solo pie en el suelo y procuran mantener el equilibrio en los saltos, pues quien caiga al suelo habrá "perdido" el encuentro. Luego de tres o cuatro giros seguidos se cruzan las filas de matachines de ambos pueblos hasta intercambiar las posiciones, para seguidamente, con los *monarcos* a la cabeza, repetir la maniobra de pies entrelazados. Así proceden tres veces, y si nadie cae se declara el empate. A continuación los dos grupos bailarán juntos tres piezas de matachín, y todo concluye con un saludo solemne formando un gran círculo donde todos se despiden de todos.

De otra manera, en Tehuerichi, el mismo 6 de enero concluye el ciclo de invierno con una "danza saludo" descrita del siguiente modo: "los danzantes se forman en el atrio, en dos hileras que bailan una frente a la otra. Éstas se intercambian toques con la palmilla y luego con los pies. Hacen rotaciones brincando sobre el mismo pie y manteniendo el otro enlazado al del compañero de enfrente. Ejecutan muchas vueltecitas y se intercambian de lugar. Repiten lo mismo en la iglesia. [...]" (Bonfiglioli, 1995: 167).

Al margen del encuentro, en el caso de que sean dos los *monarcos* que actúan al mismo tiempo en la danza de matachín, y seis las piezas de matachines que se realicen en serie, se bailarán sucesivamente 6, 12, 18, 24 piezas, con descansos prolongados entre serie y serie, de tal forma que dé tiempo a orinar, tomar agua, reposar; mientras tanto, las sonajas, palmillas y coronas se habrán dejado en algún punto (altar, cruz, banco, u otro lugar) bajo la responsabilidad de los *chapeyones*.

Es normal que después de la misa de media noche en una celebración religiosa, y luego de una serie de matachines, los danzantes vayan a alguna casa a tomar unas *güeja*s de *tesgüino* y vuelvan de nuevo al templo para seguir bailando. La duración de cada pieza depende especialmente de lo que quiera alargarla el *monarco*; así, bajo el mismo esquema de movimientos pueden estar desde cinco o diez minutos hasta más de una hora por pieza, sin que exista una media precisa. Lo cierto es que en las evoluciones coreográficas el *monarco* debe prestar mucha atención a las vueltas, giros y desplazamientos hacia un lado, para repetirlos de modo idéntico en sentido contrario. La semejanza en la repetición inversa de los movimientos es característica de los matachines.

Aunque es durante el ciclo festivo de invierno cuando se baile matachín en la Alta Tarahumara, de manera extraordinaria también puede verse bailar con motivo de un *yúmari* en cualquier otra época, al que se le quiera dar especial solemnidad. En tal caso, dentro del patio de danza, a la misma altura que la cruz o cruces del *yúmari* pero al margen de ella, en un lugar más esquinado se coloca la cruz de matachines, y ambas danzas se realizan dentro del mismo espacio, ya sea junto, frente o alrededor de sus respectivas cruces, así como una suerte de juego de intercambio en el que matachines y *yúmari* se unen para bailar en torno a los dos tipos de cruces, intercambiando sus danzas para bailar unos momentos en el espacio del otro. Esto sucede en la región de Norogachi, donde se apalabra

de antemano con el fiestero el número de piezas y series que van a realizarse por una y otra parte. En Cerocahui (comunidad de la Baja Tarahumara), sin embargo, podemos ver bailar matachín, *yúmari* y pascol en el mismo patio y ante la misma cruz, turnando la puesta en escena cada tres piezas.

Por otro lado, en lo que respecta a la *estructura principal* observada en la *Baja Tarahumara*, lo más característico se aprecia en la diversidad de pasos efectuados, muchos de ellos asociados a animales domésticos y salvajes, a los que se imita. Las figuras coreográficas, aun siendo más constantes y repetidas en el desarrollo de las piezas, no dejan de ser variadas en su ejecución. A continuación ofrecemos las figuras coreográficas y pasos más significativos y recurrentes en los matachines de la Baja Tarahumara.

Figuras coreográficas características

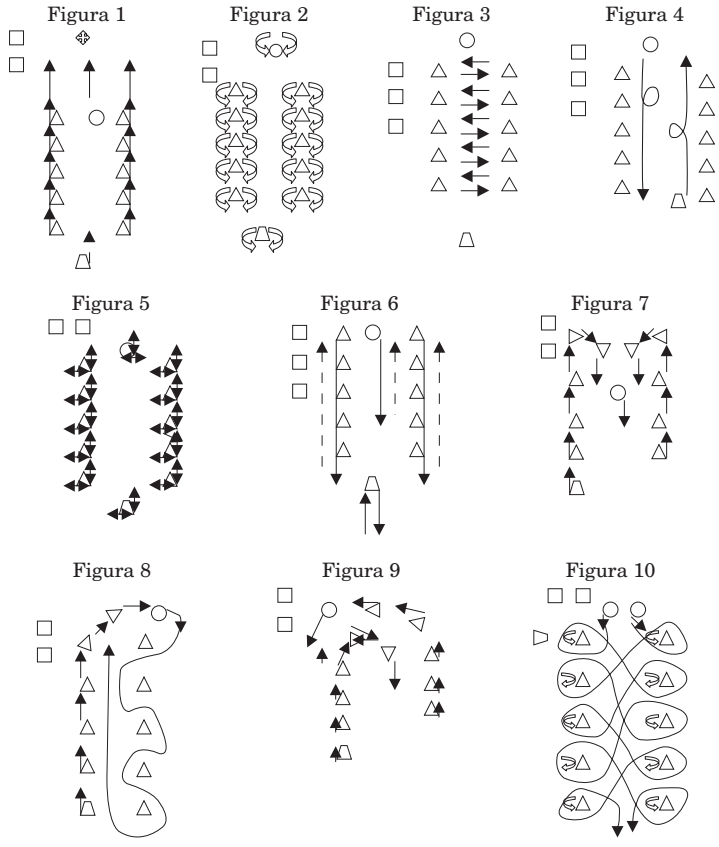


Figura 1) El inicio de toda pieza de matachín comienza viniendo el grupo de danzantes de atrás hacia adelante. Hecho el preceptivo saludo de genuflexión y persignación ante el altar, la cruz o motivo solemne en torno al cual se ejecute la danza, el *monarco*, los matachines y el *chapeyón* se alejan seis o siete metros de ese punto, se ordenan en doble fila con el *monarco* a la cabeza y el *chapeyón* a la cola, y cuando comience el son los danzantes iniciarán también su función, acercándose a ritmo de danza hacia esa posición para efectuar sus evoluciones frente a la cruz u otro motivo.

Cada pieza de matachín se inicia del mismo modo. Al concluir las tres piezas el *monarco*, los matachines y el *chapeyón* pasarán en fila uno a uno arrodillándose y persignándose frente a la cruz, para dejar a su lado la corona, la sonaja y la palmilla e irse a descansar un rato antes de reiniciar otra serie de tres piezas con la misma estructura.

Figura 2) Giro al unísono de 360º de todos los danzantes a iniciativa del *monarco*. Primero en un sentido y luego en el contrario.

Figura 3) Doble cruce de filas de matachines hasta ocupar la posición de partida. El *monarco* y el *chapeyón* marcan el paso sobre el lugar.

Figura 4) *Monarco* y *chapeyón* realizan un recorrido lineal e inverso por el interior de la doble fila de matachines, de un extremo a otro y con un giro de 360º en su transcurso, mientras los matachines siguen marcando el paso sobre el lugar.

Figura 5) Los matachines mantienen la estructura de doble fila, al igual que el *monarco* y el *chapeyón*, se desplazan ligeramente al unísono adelante, atrás a un lado y al otro con vaivenes de un solo paso.

Figura 6) Con la iniciativa del *monarco*, todos los danzantes retroceden de espaldas de cinco a diez metros, sin perder de vista la cruz. Llegado al final del recorrido, mantienen el paso en ese lugar por unos momentos y avanzan de frente a la cruz los mismos metros retrocedidos hasta colocarse en la posición inicial. Al final del recorrido de retroceso se pueden realizar algunas figuras, como el cruce de filas o giros de 360º. Como variante de esta figura de avance y retroceso de filas, el *monarco* se gira para dar la cara al grupo en todo momento, tanto al retroceder como al avanzar, o bien le da la cara al grupo cuando éste retrocede y la espalda cuando avanza. Pueden alternarse varias posibilidades al gusto del *monarco*.

Figura 7) El *monarco* se vuelve hacia las dos filas y se desplaza entre ambas al extremo opuesto seguido por la doble fila, de modo que al final quedan todos(as) con la misma posición relativa respecto al compañero(a). Después se volverá a realizar el desplazamiento inverso, de manera que todos quedan como al principio. El *chapeyón* se coloca en la cola de una de las dos filas y se desplaza con ella.

Figura 8) El *monarco*, seguido por todos los matachines de una fila, inicia un recorrido en zig-zag que pasa de manera intercalada a uno y otro lado de la fila, que permanece estática sobre el lugar marcando el paso. Llegado al final vuelve a ocupar su posición, al igual que la fila de matachines

en desplazamiento. A continuación realiza de nuevo el mismo recorrido, esta vez acompañados de los de la otra fila. El *chapeyón* se coloca a la cola de la fila que se desplaza y realiza todo el recorrido.

Figura 9) Una de las filas de matachines con el *monarco* a la cabeza rodea por el exterior la posición ocupada por la otra fila, mientras esa otra fila realiza igualmente un recorrido ondulado rodeando su propia posición en sentido contrario. El efecto que se produce es el de dos filas que se desplazan en onda una por dentro y otra por fuera en sentido inverso. Terminado el recorrido completo, el *monarco* cambiará de fila y repetirán el mismo desplazamiento pero invirtiendo los papeles de modo que la que iba por dentro ahora va por fuera y viceversa. El *chapeyón* se coloca al final de la fila de matachines donde no va el *monarco* y realiza el recorrido con ella.

Figura 10) Recorrido en bucle al unísono de los *monarcos* rodeando de manera alternativa a los matachines de una y otra fila. El matachín así rodeado da una vuelta completa en su posición siguiendo al *monarco* y finalmente quedan mirando hacia la trayectoria seguida por éste. El *chapeyón* puede quedar en un lateral al margen, alinearse con una de las filas o realizar el papel de uno de los *monarcos* —en caso de que sólo hubiera uno.

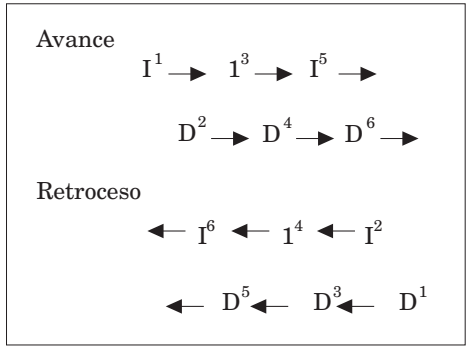
Pasos característicos

D. Apoyo de pie derecho.

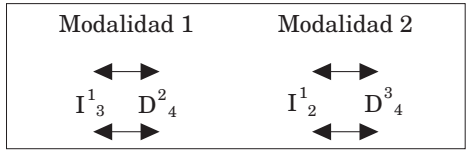
I. Apoyo de pie izquierdo.

2. Orden o secuencia en que se producen los apoyos.

Paso básico. Apoyo suave y alterno de ambos pies levantándolos notablemente del suelo. El paso puede ser más o menos acentuado en función de la sonoridad que produzca el apoyo. Los desplazamientos se producen adelante y atrás.

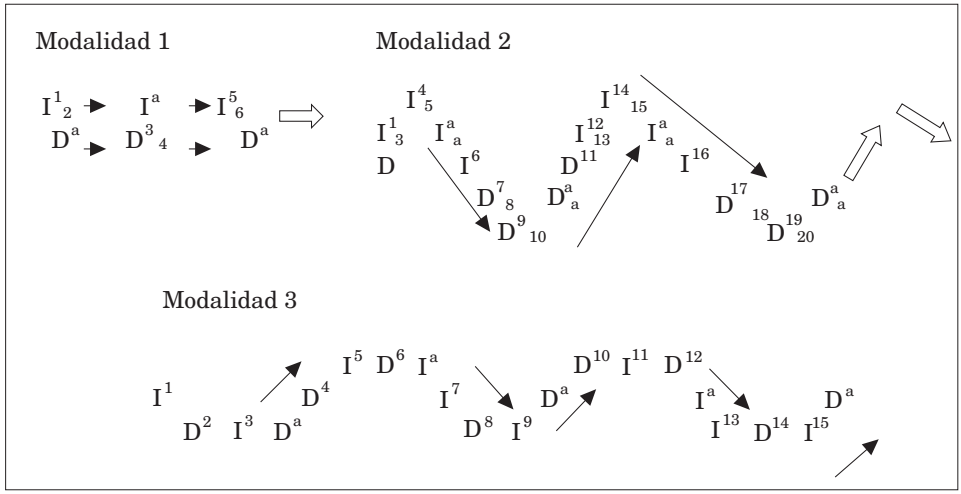


Paso sobre el lugar. Apoyos alternativos de uno y otro pie adelante y atrás marcando el ritmo (modalidad 1). Los apoyos de avance y retroceso también pueden ser dobles con cada pie de manera consecutiva (modalidad 2).

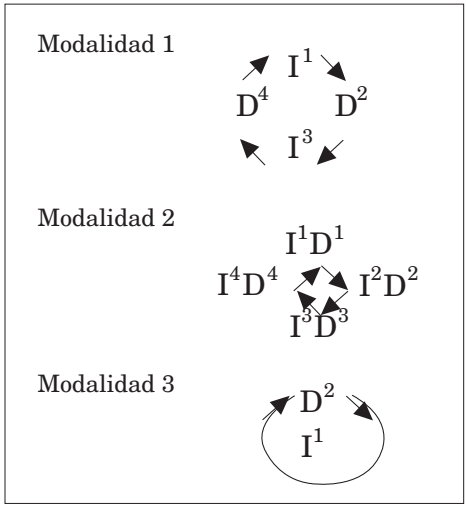


Pasos al aire. En la modalidad más elemental se produce pequeños saltitos con el pie de apoyo, que toca el suelo dos veces seguidas, mientras el otro pie da una patadita al aire (D^{a} I^{a}) que coincide con el segundo apoyo; la cadencia del paso alterna uno y otro pie en el apoyo (modalidad 1). En la segunda modalidad el mismo pie realiza cuatro

contactos seguidos con el suelo y dos pataditas al aire ($I^{a}_{a}\ D^{a}_{a}$), siguiendo la cadencia semiapoyo-apoyo (en un punto), semiapoyo-apoyo (lateralmente a unos 10 cm del anterior), seguido de dos pataditas al aire (la primera hacia adelante y la segunda al lado donde está el pie de apoyo); a continuación el pie pisa de nuevo el suelo, con una ligera rotación del cuerpo al lado del otro pie (I^{6}, D^{11}, I^{16}) y cambia el paso, tocándole ahora al pie contrario realizar cuatro contactos seguidos con las correspondientes pataditas al aire, siguiendo la misma cadencia (modalidad 2). Los desplazamientos se producen adelante y atrás, siendo este tipo de pasos muy repetidos. En la segunda modalidad, además de desplazarse hacia adelante o hacia atrás, el cuerpo se mueve lateralmente para generar un desplazamiento en ziz-zag o un movimimiento en *V* sobre el mismo lugar. Con ese tipo de paso las dos filas de matachines oscilan continuamente a izquierda y derecha, al tiempo que avanzan y retroceden. La tercera modalidad es la más común y consiste en apoyos alternos de uno y otro pie, lanzando al aire uno de ellos en patadita después del tercer apoyo (modalidad 3), pie al aire que apoya en su caída haciendo cambiar el paso en ese momento cada vez. En los desplazamientos se marca también una inclinación hacia un lado y otro que produce un recorrido diagonal en zig-zag, tanto al avanzar como al retroceder.



Paso de giro. Con cuatro apoyos alternos de uno y otro pie sobre el mismo lugar se da un giro de 360º (modalidad 1). Otra forma de giro puede realizarse en cuclillas, dando pequeños saltos en círculo hasta completar la vuelta (modalidad 2). También se puede realizar un giro completo del cuerpo, pivotando con fuerza sobre un pie y un solo apoyo del otro (modalidad 3).



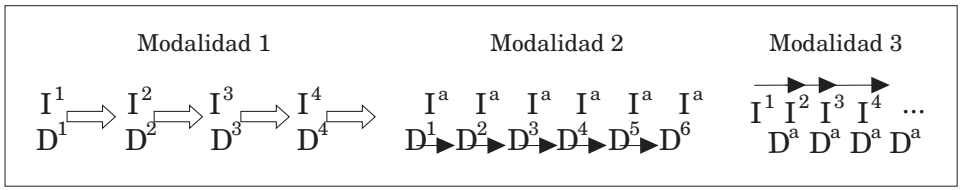
Paso saltado. En la primera modalidad los danzantes juntan los pies y se desplazan hacia adelante o hacia atrás a saltos, flexionando ligeramente las piernas o incluso manteniendo la posición de cuclillas (modalidad 1). De otro modo, con el apoyo de un solo pie se salta sucesivamente seis veces hacia adelante o hacia atrás, dando ligeras pataditas al aire con el pie libre, luego se cambia el pie de apoyo para repetir la operación de avance o retroceso a pie cojito (modalidad 2).

Paso del borrego. *A)* Comienza caminando de prisa hacia delante, como arrancando, haciendo el gesto de trompar con la cabeza manteniendo una ligera inclinación del cuerpo adelante y la cabeza abajo. También se acompaña el gesto de trompar con la cabeza moviendo ésta a los lados y emitiendo sonidos guturales: "aurmmm" como envistiendo. *B)* Pequeños saltos hacia adelante con los pies juntos, las piernas ligeramente flexionadas unas veces y totalmente flexionadas otras, para adoptar una posición inclinada, si bien las mujeres no llegan a agacharse totalmente y flexionan las piernas en menor grado que los hombres. Todos(as) marcan el paso al unísono mediante sonoros pisotones.

Paso del conejo. En cuclillas, realizar saltos hacia adelante levantando el cuerpo, para caer y volver a la posición de cuclillas y seguir saltando cuatro o cinco veces, con flexión-extensión profunda de piernas.

Estos pasos se intercalan entre la cadencia normal de movimiento que permanece fija, siguiendo el paso básico. De estos pasos relativos a animales existe una gran cantidad, tales como el venado, el gallo, el guajolote, etc.

En líneas generales, y tras la detenida observación de los matachines realizados en 30 comunidades rarámuris, tales serían las características más relevantes de la danza entre la Alta y Baja Tarahumara en lo que respecta a la estructura coreográfica, al margen de otra serie de consideraciones relativas a vestuario, adornos, contextos festivos,



etc. Sin embargo, la experiencia etnográfica nos lleva a afirmar que, aun siendo una forma de expresión propuesta o impuesta en tiempo de conquista por un agente exterior, el paso del tiempo y el grado de aislamiento en que se encuentra la población rarámuri en la Tarahumara —sujeta a un patrón de asentamiento sumamente disperso por la sierra y la barranca— han hecho que adopte múltiples formas de ejecución, las cuales ponen de manifiesto la complejidad, variabilidad y creatividad que se desprende en todo el territorio. Bailar matachín entre los rarámuris de la Sierra Tarahumara no supone en estos momentos reproducir sin más un modelo inducido por la Colonia, o la sumisión a la acción misionera; su diversidad expresiva constituye una prueba de cómo cada ranchería y cada comunidad lo entiende e interpreta a su modo, de cómo cada cual muestra en sus ejecuciones rítmicas su singularidad, su manera peculiar de ser rarámuri. Sin entrar en la refuncionalización que ha experimentado con el paso del tiempo y los sentidos que adquiere, bailar matachín entre los rarámuris no sólo es una seña de identidad a través de la cual se reconocen como un solo pueblo, sino además expresa su pluralidad cultural, su localismo en el sentido más estrecho.

BIBLIOGRAFÍA

Bennett, Wendell C. y Robert M. Zingg ([1935] 1978), *Los tarahumaras, una tribu india del Norte de México*, México, ini.

Bonfiglioli, Carlo (1991), "¿Quiénes son los matachines?", *México Indígena*, núm. 18, pp. 33-39.

—— (1995), *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara. Entre la pasión de Cristo, la transgresión cómico-sexual y las danzas de conquista,* México, ini.

Champe Waters, Flavio (1983), *The Matachines Dance of Upper Rio Grande. History, Music and Choreography*, Lincoln, University of Nebraska Press.

Espasa Calpe (1985), *Diccionario enciclopédico Espasa*, Madrid, Espasa Calpe, t. VIII.

González Rodríguez, Luis (1992), *Crónicas de la Sierra Tarahumara*, Chihuahua, El Camino.

—— (1993), *El noroeste novohispano época colonial*, México, iia-unam.

González Rodríguez, Luis, Bob Schalkwijk y Don Burgess (1985), *Tarahumara*, México, Chrysler, S.A.

Ianniello, Cristina (1988), "Il Carnavale a Comelico Superiore", *Mondo Ladino*, vol. XII, núm. 1-4, pp. 77-135.

inegi, (1995), *Chihuahua. Conteo de población y vivienda, 1995. Resultados definitivos. Tabulados básicos*, Aguascalientes, inegi.

Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (coords.) (1996), *Las danzas de conquista en el México contemporáneo,* México, Conaculta/fce.

Kennedy, John G. (1970), *Inapuchi. Una comunidad tarahumara gentil*, México, iie.

Kurath, Gertrude P. (1949), "Mexican Moriscas: A Problem in Dance Aculturation", *Journal of American Folklore*, vol. 62, núm. 244, pp. 87-106.

Lumholtz, Karl (1894), "Tarahumari Dances and Plant-Worship", *Scribner's Magazine*, vol. 16, núm. 4, pp. 438-456.

—— ([1902] 1994), *El México desconocido,* Chihuahua, Ayuntamiento de Chihuahua.

NEUMANN, Joseph (1991), *Historia de las rebeliones de la Sierra Tarahumara, (1626-1724)*, ed. de Luis GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Chihuahua, El Camino.

VELASCO, Pedro de (1987), *Danzar o morir. Religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumara*, México, Centro de Reflexión Teológica/INI.

WARMAN, Arturo (1972), *La danza de moros y cristianos*, México, SEP Setentas.