

# El yúmari, clave de acceso a la cosmología rarámuri

Carlo Bonfiglioli

*[...] el caminar de los rarámuri es,  
en el plano celeste, la danza.  
[Montemayor, 1995:57]*

**Resumen:** *¿Qué relación hay entre los códigos gestuales y sonoros de la danza y los relatos verbales que refieren a los tiempos de la creación? Una vez más esta pregunta constituye el eje de nuestras indagaciones sobre ritualidad y “mitología implícita” en la cultura rarámuri (tarahumara). La peculiaridad del complejo yúmari-sacrificio-ofrenda es brindar una síntesis poderosa de aquellas nociones cosmológicas que conciernen a las relaciones de los seres humanos con el mundo celeste. Al refrendar su reciprocidad con la divinidad creadora por medio del “lenguaje vital de los comienzos”—centrado en el código de la alimentación y en la metáfora del camino—, los rarámuri conjuran la muerte del Sol, haciendo posible la regeneración de la vida cósmica. De ahí que se autoconsideren las columnas del cielo.*

**Abstract:** *What is the relationship between the gestural and sonorous codes of dance and the verbal narratives that refer to the times of the creation? Once again, this question is the cornerstone of our inquiry into rituality and “implied mythology” in Raramuri culture. The peculiarity of the yúmari-sacrifice-offering complex is that it offers a powerful synthesis of cosmological notions that concern the relationships of human beings with the celestial world. In renewing their reciprocity with the creator deity through the “vital language of the beginnings”—centered on the code of the nourishment and on the metaphor of the path—the Raramuri avert the death of the Sun, making the regeneration of cosmic life possible. For this reason, they consider themselves the pillars of the sky.*

**Palabras claves:** Tarahumara (Rarámuri), danza, cosmología, mito, ritual

**Key words:** Tarahumara (Raramuri), dance, cosmology, myth, ritual

Al igual que otras cosmologías indígenas americanas —conjunto de normas estructurantes que orientan las concepciones sobre la naturaleza y las relaciones entre distintos tipos de objetos y seres (inmortales y mortales; humanos y no-humanos), en distintas dimensiones temporales y espaciales—, la rarámuri es la síntesis original y permanente de distintas tradiciones, síntesis que deriva de un proceso de reelaboración simbólica en el cual se perciben las huellas intermiten-

tes y borrosas de una historia lejana y otras más claras de turbulencias recientes. El análisis de este proceso es aún incipiente. Las razones estriban en diversos factores: la poca atracción de los arqueólogos para esta parte del continente y tipo de temáticas, la naturaleza efímera o perecedera de la propia materia expresiva, la escasez de fuentes documentales exhaustivas (en comparación con otras regiones) y otras más. En este panorama, hay señales alentadoras de nuevas investigaciones etnohistóricas y arqueológicas. En el frente un poco estancado de nuestra disciplina, algunos etnólogos estamos contribuyendo al conocimiento antropológico de la Sierra Tarahumara, con registros etnográficos y planteamientos nuevos. Al escarbar por debajo de las apariencias, estamos identificando las características de un sistema cosmológico que, por derecho propio, se está abriendo al fértil campo de las comparaciones. En efecto, la pieza del sistema cosmológico rarámuri que analizaremos en las páginas que siguen —la danza del yúmari— bien podría ser pertinente para este tipo de análisis, con el fin de demostrar que el diálogo, planteado, en otras ocasiones, entre las culturas serranas del noroeste indígena mexicano y aquéllas de adscripción mesoamericana u otras más norteñas, es más que una hipótesis de trabajo. Dejaremos esta tarea para otra oportunidad cerniéndonos, por el contrario, a un contexto etnográfico de menor amplitud. Aún así, los sonidos de este diálogo a distancia no pasarán inadvertidos al lector familiarizado con la literatura antropológica de otras tradiciones. A los interesados prometemos otro episodio; mientras tanto, limitémonos a lo rarámuri.

#### LAS FORMAS TRIPARTITAS Y CUATRIPARTITAS DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO<sup>1</sup>

Las nociones que estructuran el sistema cosmológico mencionado se aprecian de manera dispersa en la cotidianidad y de manera privilegiada (o condensada) en las prácticas y creencias religiosas, campo al que se adscribe el presente estudio. En tanto práctica ritual, fuertemente pautada en el tiempo y en el espacio, la danza es parte constitutiva de este sistema, lo mantiene, por así decirlo, en movimiento, enganchando la acción de los seres humanos con la de otros seres que habitan el espacio cósmico. Simplificado en extremo, el primer conjunto de datos que debemos considerar para comprender la relación danza del yúmari-cosmovisión es el siguiente.

Los pocos mitos cosmogónicos a nuestra disposición<sup>2</sup> hablan de la creación como una transición en tres etapas, de un mundo oscuro, frío y húmedo a un mundo luminoso, templado y sólido, donde fue posible la vida como la per-

<sup>1</sup> Isabel Martínez está trabajando este tema como tesis de maestría (2007). Las reflexiones compartidas con ella al respecto han sido sumamente enriquecedoras.

<sup>2</sup> Estos mitos los encontramos sobre todo en la recopilación de Gardea y Chávez [1998], pero también en las obras de Lumholtz [1981], Mondragón *et al.* [1995] y González [1987], entre otros.

cibimos ahora. El principal artífice de esta transición fue *Onorúame*, “el que es padre”, deidad que en el ritual y en los discursos ceremoniales es identificado tanto con *Tata Riosi* como con el Sol.<sup>3</sup> Fue él quien sopló el aliento a los primeros seres humanos, permitiéndoles caminar y pensar; y también fue él quien los castigó con la muerte —por medio de las aguas y del calor— por sus repetidas transgresiones a las normas divinas. Pero en cada etapa, los sobrevivientes de esos castigos recibieron algo nuevo para mejorar su vida: primero las semillas, después los animales y por último las danzas, la música y los conocimientos religiosos para comunicarse con él y cumplir con sus mandatos. Sobre la creación del cosmos no hay, en cambio, relatos igualmente interesantes; sólo unos cuantos [Lumholtz, 1981:292; Bennett y Zingg, 1978:490; Pintado, 2005:170 y s., entre otros] precisan que en una de estas épocas unos pocos rarámuri danzaron para que la tierra húmeda y lodosa se endureciera. Conocemos, sin embargo, a través de nuestros datos y de otros colegas, algunas características de su arquitectura, una combinación bastante simple de formas tripartitas y cuatripartitas [Merrill, 1992:115]. En el plano vertical se habla de tres niveles arriba, tres abajo y uno intermedio: la superficie terrestre, “redonda como un tambor” y rodeada por las aguas [González, 1987:402 y s.]. En sus cuatro extremos —el oriente, asociado con el mundo de arriba y con el movimiento solar ascendente; el poniente, asociado con el mundo de abajo y con el movimiento descendente; el norte, el sur— hay cuatro columnas que sostienen los pisos superiores y comunican la tierra con el cielo. Distintos tipos de “entradas” —cuevas, arroyos y manantiales— permiten, en cambio, la comunicación entre la superficie terrestre y los niveles inferiores.

En la cuarta etapa y en el centro del espacio cósmico, entre el mundo de arriba, asociado también con el cielo diurno y presidido por el poder solar del *Onorúame*, y el mundo de abajo, asociado con el cielo nocturno y dominado por los poderes oscuros del diablo, están los rarámuri actuales. Su tarea cósmica es alimentar el *Onorúame*, hacerle fiesta con ofrendas y danzas; de no hacerlo, el astro con el cual se le asocia dejaría de correr por la bóveda celeste, o bien su luz se apagaría, como en los tiempos primigenios.<sup>4</sup> Es por esto que se consi-

<sup>3</sup> *Tata Riosi* —evidente raramurización del término Padre Dios— puede también aparecer, en ciertos relatos, como el creador de todas las cosas, incluyendo el astro solar. Desde hace décadas hay indígenas que reciben instrucción escolar en internados religiosos, hecho que se refleja en los relatos míticos. No obstante, la identificación de dios con el Sol y de *Eyéríame* (o la virgen) con la Luna es frecuente aun en nuestros días. Como podrá apreciarse en las páginas que siguen, se trata de un dios que tiene todas las características solares y, al mismo tiempo, es dotado también de las pasiones humanas (enojo, compasión, etcétera).

<sup>4</sup> “Si no es así [si no hacemos las fiestas al *Onorúame*] se va a apagar el sol y nos vamos a quedar a oscuras así como vivían los *anayáhuari* (los ancestros)” [Patricio Borja, Tehuerichi, 1-12-2001]. Hay otras fuentes etnográficas que refuerzan lo dicho, comenzando por la compilación de relatos indígenas de Gardea y Chávez [1998] y la obra de Merrill [1992].

deran a sí mismos como los “pilares del cielo” [González, 1987:398-421; Levi, 1993; 1998:309], aforismo que de forma poderosa condensa la centralidad de los rarámuri en el sostentimiento de la vida cósmica. De una u otra manera todas las danzas rarámuri remiten a este concepto; pero la que mejor lo sintetiza es el yúmari y en breve veremos el por qué.

#### EL YÚMARI Y SU LÓGICA SACRIFICIAL<sup>5</sup>

Varios son los autores que nos han precedido en esta tarea, comenzando por las obras clásicas de Lumholtz [1981:324-343] y Bennett y Zingg [1978:417-447], cuyas aportaciones etnográficas son particularmente importantes por la época a la que se refieren. Recientemente, Velasco [1983:132-151], Pintado [2005:167-187] y Garrido [2006:160-194], han avanzado, con logros desiguales en la interpretación de esta fiesta-danza abordando distintos temas: el principio de reciprocidad con lo divino; la propiciación de la lluvia y la renovación de la naturaleza, el mantenimiento de la armonía cósmica. Por razones de espacio reservadas a un artículo de mediana extensión, no podemos detenernos en comentar los avances de cada autor. Sólo precisamos que una parte de nuestras interpretaciones presenta puntos de coincidencia con sus trabajos, pero difiere bastante en el tipo de datos utilizados, en las argumentaciones y en el planteamiento general del texto.

Nuestro punto de partida es el contexto mítico al cual el yúmari hace referencia. En un par de ellos, se dice que al comienzo de los tiempos los rarámuri se comían entre ellos, razón por la que el Onorúame les entregó los animales con el fin de que dejaran estas prácticas abominables. En uno en particular, recopilado en la comunidad donde realizamos nuestras investigaciones, se precisa que esta entrega de animales se hizo “para que bailaran la danza del yúmari y ya no se comieran a sus hermanos” [Felipe Ramiro, de Riwirichi, en Gardea y Chávez 1998:22]. Más allá de plantear el paso de un estado precultural, caracterizado por una transgresión implícita de las normas divinas, a otro cultural marcado por la reprobación de la misma, la relación entre danza y alimentación implicada en esta afirmación es mejor comprendida dentro del contexto dancístico-ritual que nos ocupa. En efecto, todo consumo de carne animal implica un ofrecimiento del mismo al Onorúame —para alimentarlo— en el marco de una celebración festiva atravesada de principio a fin por la danza del yúmari. No hay yúmari sin sacrificio de animales y viceversa. En otra parte de este mito se entiende, además, que el incumplimiento de esta ofrenda-danza desembocó en la muerte temporánea del Sol (un eclipse). Para que éste renaciera

los ancianos se fueron a la cima de un cerro alto con agua caliente y lo ofrecieron a los cuatro puntos cardinales [...] (allí) había un toro muy grande [...] fue a éste el

<sup>5</sup> Con Alejandro Fujigaki, quien prepara su tesis sobre “muerte y sacrificio en la cultura rarámuri”, he compartido las reflexiones sobre el tema.

primero que sacrificaron. Luego cantaron y bailaron el yúmari y ofrecieron la carne de las reses y con el día salió el sol [*ibid.*].

Otro relato, sintetizado por Gómez [1948:58], afirma lo siguiente:

Tanto la Luna como el Sol, su esposo, sufren eclipses. La última vez que se eclipsó este último cada familia mató una chiva para darle de comer al astro para que se aliviara y, además, bailaron yúmare, pues temían que se acabara el mundo. También la Luna se “enferma” con los eclipses pero se alivia echándole agua caliente para que tome.

En plena analogía con su antecesor mítico, el yúmari de hoy es una danza petitoria realizada en cualquier periodo del año tanto en los patios comunitarios (en proximidad de las iglesias) como en los patios domésticos, sobre todo.<sup>6</sup> Algunos autores [Pintado, 2005; Garrido, 2006] han insistido, recientemente, en que su fin más importante es pedir la lluvia. A esto hay que añadir otros fines específicos como agradecer la cosecha, prevenir la enfermedad tanto de seres humanos como de los animales y las plantas domésticas o bien, evitar percances climatológicos. Coincidimos con Velasco [1983] en que el propósito representativo que subyace a todos los demás es, en realidad, refrendar la relación de mutua dependencia que se estableció desde el comienzo de los tiempos entre los rarámuri y el Onorúame. Esta relación, que apela al principio de reciprocidad —asimétrica y jerarquizada— con lo sagrado, y explícitamente asumida por los mismos agentes como una marca identitaria frente a los mestizos y los blancos [*ibid.*], es también explicada, en los discursos ceremoniales y en pláticas de otro tipo, como una manera “para pedir perdón” [Gardea y Chávez, 1998:82, 87; Bennett y Zingg, 1978:430, 439]. Desde luego no se trata de un perdón para “culpas” particulares (aunque éstas puedan existir) sino, como Lumholtz lo señaló [1981:326], de una falta colectiva por no bailar lo suficiente, hecho que refleja su sentimiento de deuda permanente con el dador de la vida.

El mismo Padre que nos cuida desde arriba es que enseñó a los que vivieron primero, como debíamos hacer para que viviéramos compartiendo nuestra alegría todos los años. [...] Hace mucho tiempo, cuando apenas comenzaba la vida aquí en la tierra, que así vivía haciendo fiesta la gente. Si no vivimos así ahora, haciendo *tutuguri*,<sup>7</sup> no va a tener fuerza el mundo<sup>8</sup> [Mauricio Batista, de Tatawichi, en Gardea y Chávez, 1998:100].

<sup>6</sup> Los únicos yúmari que se realizan en los espacios comunitarios son, en Tehuerichi y en la mayor parte de las comunidades cercanas, aquéllos de petición de lluvia (en correspondencia aproximada con el solsticio de verano) y de agradecimiento por la cosecha (11 noviembre, fiesta patronal de san Martín).

<sup>7</sup> En muchas partes de la Sierra Tarahumara yúmari y tutuguri son usados como sinónimos; sin embargo, ciertos autores que los consideran como danzas diferentes aunque relacionadas, entre ellos, Lumholtz [1981:324-348]. Un recuento de este aspecto puede acotarse en el artículo de Pintado [2005].

<sup>8</sup> “No va a tener fuerza el mundo” /“*ke tasi jwéríma je’nali kawí*.

La exégesis indígena es importante para aclarar estos aspectos del ritual. Sabemos que en el pensamiento rarámuri, la “alegría” es salud, inversamente a la tristeza que es portadora de enfermedad. Asociado con esto y, en particular, con el contexto festivo al cual hacemos referencia, el término “fuerza” —cuya raíz rarámuri, *iwé*, se asocia a todo lo que tenga que ver con vigor, ánimo, energía, sustento [Brambila, 1976:210-212], comenzando por la componente anímica, *arewá*, también denominada *ivigá*—, debe entenderse como circulación de sustancias vitales que regenera la vida a través de la muerte, cuestión que, sin lugar a dudas, comienza con el despunte en las cuatro direcciones cardinales de la sangre de la res recién sacrificada.

La primera clave que el yúmari nos brinda para acceder a la cosmología rarámuri estriba, por tanto, en una lógica sacrificial. No obstante, hay cuestiones que aún quedan sin respuesta. ¿Por qué recurrir a la danza para ofrendar los alimentos al Onorúame? Si la ofrenda sería más que suficiente para cumplir este mandato, entonces ¿por qué danzar? ¿Cuál es, dentro del rito, la función representativa de los códigos no verbales y, en particular, del código gestual y coreográfico?

Enseguida brindaremos una etnografía condensada de los códigos dancísticos —espacio y actores ceremoniales, acciones coreográficas— para proceder a su análisis. Los datos son de nuestras observaciones en la microrregión del Alto Río Concho, en los años 1987-1988 y 2000-2007, cuya etnografía extensa será presentada en otra ocasión. Estamos enterados de otras variantes regionales. Una de ellas es la variante barranqueña descrita por Bennett y Zingg [1978], Pintado [2005] y Garrido [2006]. Aquella aquí considerada es, en cambio, representativa de la región oriental de la Sierra Tarahumara.

### EL MITO DANZADO

El patio donde se realiza el yúmari —en rarámuri, *awírachi*— es un espacio que, por la combinación de formas cuadrada y circular,<sup>9</sup> su orientación sobre el eje este-oeste, las características y ubicación del altar [Bennett y Zingg, 1978:419; Levi, 1998:308], y las acciones rituales que ahí se realizan, debe ser considerado un modelo del cosmos que permite reducir las dimensiones de lo sagrado en escala humana. De acuerdo con este mismo principio, el Onorúame es representado por una o más cruces —según los indígenas, representación de un cuerpo humano— “vestidas” de tela blanca y con algunos collares. En los pies de la misma se tiende una cobija sobre la cual se disponen, en distintos momentos de la ceremonia, los alimentos-ofrenda, ciertas medicinas ceremoniales, la cornamenta de la res sacrificada y, cuando se trata de un yúmari comunitario, las efigies católicas custodiadas en el templo.

<sup>9</sup> Más que ser señalados en el piso, como sucede con las danzas de curación, los límites del patio del yúmari son marcados por las coreografías adoptadas por los danzantes.

La figura central de la danza, que por lo general comienza de noche y termina después del amanecer, es el cantador (*wikaráame*), persona a quien el Onorúaime ha provisto de los conocimientos necesarios para conducir el rito en cuestión. Sus principales herramientas comunicativas son la sonaja y el canto, un estribillo sonoro combinado, a veces, con palabras indescifrables que constituyen una suerte de dotación secreta de cada cantador. Al igual que otros cantos y otros conocimientos religiosos, se dice que es el Onorúaime quien le enseña este estribillo a través de los sueños. En su tarea, el cantador es acompañado por algunos hombres y mujeres que entran y salen del escenario de acuerdo a su voluntad o de manera obligatoria, dependiendo del tipo de coreografías realizadas.

Al igual que otras danzas, ningún yúmari es igual a los demás. En la coreografía, puede haber variaciones respecto al momento del día en que comienza, a la duración, la combinación de las trayectorias de los danzantes e incluso, el número de cantadores. En ciertos casos se introduce, por breves momentos, un “paso retrocedido” que encontramos también en ciertas danzas de curación. Pese a esto, la comparación de distintos casos observados permite encontrar patrones coreográficos relativamente estables en el *continuum* dancístico. En particular, hay cinco segmentos mayores: 1) el saludo inicial al Onorúaime en los cuatro puntos cardinales; 2) una serie prolongada de trayectorias lineales; 3) una serie prolongada de trayectorias circulares; 4) una serie menor de trayectorias lineales; 5) el saludo final. La descripción de cada segmento es la siguiente.

1. Sonaja en la mano, el cantador se desplaza, caminando, hasta el altar para saludar al Onorúaime. Mirando hacia la cruz (y el oriente), eleva y sacude su instrumento tres veces, por algunos segundos, ejecutando tres giros del cuerpo sobre el propio eje en sentido antihorario-horario-antihorario. A cada giro se realiza una sacudida. La misma acción es repetida en cada uno de los puntos cardinales, quedando la cruz en el centro de este recorrido. El desplazamiento de un punto a otro es en sentido antihorario, mirando primero hacia el oriente, luego hacia el norte, el poniente y el sur, para terminar nuevamente al punto inicial.<sup>10</sup> Concluido el acto, el cantador regresa a su posición base. Parado en su lugar, y sin dejar de mirar la cruz, sacude varias veces la sonaja de manera continua. La danza propiamente dicha va a comenzar.
2. El primer segmento coreográfico consiste en una serie de idas y vueltas sobre el eje este-oeste, de la posición base hasta el sector altar-cruz y vi-

<sup>10</sup> Esta secuencia privilegia los puntos hacia donde se dirige la mirada que, en nuestra opinión, es lo importante, y no aquéllos por donde se desplaza el cantador —el oeste, sur, este, norte, y nuevamente al oeste—. El comienzo es hacia el este porque es el punto por donde sale el Sol-Onorúaime, y el punto donde se ubica la cruz que lo representa.

ceversa. A partir de este momento, danza y canto irán de la mano. El desplazamiento se ejecuta con un “paso cojo”, de corta amplitud, con acento sobre el pie derecho, marcado por el ritmo ternario de la sonaja. De esta forma se realizan varias piezas, cuya duración varía entre 10 y 20 minutos, intercaladas con descansos.

3. A cierta hora de la noche comienza el segundo segmento coreográfico. El traslado inicial hacia la cruz se combina con un gran número de trayectorias circulares alrededor del altar, coreografías predominantes en esta fase de la danza. El grupo de los hombres, liderados por el cantador, y el grupo de las mujeres (cuya presencia es ahora obligatoria) las ejecutan formados en dos círculos concéntricos, unos y otros ubicados alternadamente al interior o al exterior. Otro dato importante: cada grupo se desplaza, además, en dirección inversa a la del otro: cuando los hombres se mueven en sentido antihorario, las mujeres lo hacen en sentido horario y viceversa. En este caso también son numerosas las piezas ejecutadas, de igual duración que las anteriores.
4. La danza termina con una serie numéricamente menor de trayectorias lineales, cuando el sol ya está alto en el cielo.
5. El epílogo propiamente dicho es el saludo de despedida al Onorúame, marcado por una sacudida de la sonaja en la posición base y el característico *¡Matéteraba!* (gracias) del oficiante, término con el que se suele concluir los discursos ceremoniales y otras operaciones rituales.

Procedamos ahora con el análisis de las trayectorias lineales y circulares —puntos 2, 3 y 4—. Sobre la fórmula gráfica del saludo regresaremos más adelante.

Más arriba decíamos que los rarámuri se refieren al yúmari como una manera de “pedir perdón” al dador y creador de la vida. No cabe duda que la tarea dancística llevada a cabo por el cantador al recorrer, de manera incesante, con ese pasito cojo, dificultoso, y ese canto lúgubre y melancólico, los pocos metros que lo separan de la cruz (o bien que la rodean), refuerzan este concepto: son la expresión gestual y sonora de ese sentimiento de súplica y deuda permanente de los seres humanos ante su divinidad. También es evidente que, por medio del sacrificio corporal, se busca, implícitamente, “obligar” al Onorúame a escuchar y devolver el contenido de la petición. La ejecución de las trayectorias lineales sobre el eje este-oeste plantea, además, una analogía obvia y congruente entre los desplazamientos dancísticos y el recorrido solar. Esto explica por qué, en las trayectorias lineales, las mujeres salen un poco más atrás de los hombres (como dicen los rarámuri, las mujeres, al igual que la luna, siempre salen detrás de su contraparte masculina). Por tanto, el cantador y los danzantes no representan únicamente a los seres humanos que “apenados y endeudados” van detrás del Onorúame para solicitar su apoyo, sino también

—esta vez por analogía de género— a los astros mayores y a su recorrido por la bóveda celeste.<sup>11</sup>

Pero ¿cómo relacionar esta interpretación con el patrón concéntrico de las trayectorias circulares y con la constante inversión coreográfica entre el grupo de los hombres y el grupo de las mujeres? ¿Y a qué nos remite, además de lo dicho, ese pasito cojo que acompaña toda la danza? Una vez más la respuesta está en las versiones del mito de la creación mencionadas al inicio de este apartado.

En el mito, para representar el colapso del astro luminoso se utiliza una figura metafórica típicamente mesoamericana: el eclipse. Dado el contexto hasta aquí analizado es entonces evidente que la sobreposición de los círculos, es decir, el patrón concéntrico de las trayectorias, representa la sobreposición de los astros mayores, es decir, la muerte del sol, acontecimiento con el que el conjunto yúmari-ofrenda se relaciona por partida doble: es el incumplimiento de la danza, la causa de esta muerte y, a la vez, el cumplimiento, la propiciación de su renacimiento. También está claro que la inversión coreográfica entre el grupo de las mujeres y de los hombres simboliza el enfrentamiento primigenio entre la Luna y el Sol, enfrentamiento presente en la cosmovisión de muchos grupos mesoamericanos, antiguos y actuales. Hay un momento de la danza en que este conflicto llega incluso a teatralizarse. Mientras los dos grupos giran en sentido contrario, una mujer adulta intenta sorprender y despojar al cantador de la sonaja, instrumento de su poder sacerdotal. En caso de que lo logre, el cantador buscará recuperarla para recobrar sus poderes, que, en el mito, el Sol “enfriado” por la Luna, rescata por medio del suministro de agua caliente y de la ofrenda de la carne —en el rito, la esencia etérea del caldo y la carne de la res sacrificada ofrendados al Onorúame.

De acuerdo con esta tónica representativa —de “muerte-renacimiento solar”—, otros detalles encuentran su interpretación pertinente. Así, el paso dancístico cojante no se adscribe únicamente a la retórica de la súplica y de la reciprocidad asimétrica, también expresa la dificultad del astro oscurecido para caminar en la bóveda celeste; dificultad, además, de aquéllos ancestros míticos para recorrer la oscura superficie terrestre [Lumholtz, 1981:292]. La suministración de plantas medicinales a todos los presentes (ofrecida primero en los cuatro puntos cardinales con el esquema descrito anteriormente), no sólo propicia la curación del sol y el alejamiento de la enfermedad, también evoca su correspondiente mítico. Por último, la cornamenta de la res depositada en el altar, utilizada por un niño a final de la ceremonia para fingir una embestida a cada uno de los presentes, no representa solamente a la res sacrificada por la ocasión, sino también el mitema del “primer toro”.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> El carácter polisémico de los danzantes no es privativo de esta danza. En todas las danzas tarahumaras los danzantes siempre adquieren una doble personalidad.

<sup>12</sup> “Había un toro muy grande que había venido al mundo a comer gente por mandato del

El abismo que separa el tiempo del mito de aquello del rito, los sucesos acontecidos y aquéllos posibles, se disuelve así en una suerte de cosmología implícita y especular fundamentada en la renovación del movimiento solar. Traducidas al lenguaje del mito, las trayectorias lineales recuerdan la petición primera, es decir, la danza con la cual se propició el renacimiento solar en el tiempo primitivo. Y traducidas al lenguaje del rito, las trayectorias circulares evocan —para conjurarla— el peligro latente de la muerte solar, riesgo que se quiere evitar por medio del ofrecimiento de la carne de las reses, la tarea cósmica de los rarámuri. Enmarcado en la reciprocidad con lo divino, el conjunto de significantes yúmari-sacrificio-ofrenda, expresa, por medio de una devolución de sustancias vitales, la renovación de una alianza iniciada en los tiempos míticos permitiéndoles solicitar, con el lenguaje vital de los comienzos, todo tipo de intervención al Onorúame. He aquí, en la relación mito-rito, la segunda clave de acceso a la cosmología brindada por el yúmari.

**LA REGLA DEL “TRES POR CUATRO”, CAMINO SOLAR, CAMINO DE LOS RARÁMURI**  
 Nos falta aclarar un último punto para entender la esencia del yúmari, algo que nos conduce al corazón de ese simbolismo solar que lo cruza de inicio a fin: la regla del “tres por cuatro”.<sup>13</sup>

A medianoche, al amanecer y al mediodía, la danza se interrumpe (o termina) para llevar a cabo la ofrenda de alimentos al Onorúame, cuya ejecución observa el mismo patrón espacial, secuencial y gestual mencionado cuando describimos el saludo a la cruz del cantador: tres giros sobre el propio eje en sentido antihorario-horario-antihorario y tres elevaciones en cada uno de los puntos cardinales. En este caso, en lugar de la sonaja y del “saludo sonoro”, las elevaciones conciernen a la sustancia etérea del animal sacrificado y de los alimentos de maíz, su fuerza vital. Las características numéricas —no las direccionales— de esta acción se explican por su analogía con las formas tripartita y cuatripartita del espacio cósmico. La ofrenda se eleva tres veces porque el destinatario de la misma vive en el tercero de los pisos celestes; mientras que su repetición en los cuatro puntos cardinales corresponde a la ubicación de las cuatro columnas que sostienen el cielo, lugar en el que los rarámuri encuentran idealmente al Onorúame:

[...] Allá en la orilla, desde donde solamente hay orillas, dicen que hay allí unas columnas, y dicen que son de fierro las columnas que ahí están hacia arriba, para que no se caiga [el cielo]. Si acaso se pasara más allá de donde están erguidas las columnas, dicen que se podría subir bien [al cielo] pasando allá arriba en donde está el que es

padre, yendo allá al otro lado. Dicen que el que es padre está arriba y que lo encontraremos allá donde están las columnas paradas. Dicen que pasando detrás de ellas podemos subir [...] [Erasmo Palma, de Tucheachi, en González, 1987:404].

Este concepto de circulación de fuerzas y sustancias por las columnas del cielo encuentra un sustento incuestionable en la tradición mesoamericana [López Austin, 1994], por lo que no hace falta insistir en esto. La interpretación de los patrones antihorarios y horarios es, en cambio, más problemática pero no insoluble. ¿Con cuáles aspectos de la cosmovisión se relacionan? La pregunta nos acompaña (e intriga) desde hace tiempo ya que son una constante de la ritualidad rarámuri. En otras ocasiones los hemos interpretado como una representación de caminos ascendentes y descendentes que, dependiendo del contexto en que se ejecutan, recorren los muertos, los enfermos, los aliados del Diablo o del Onorúame, para desplazarse entre distintos lugares del espacio cósmico: inframundo, cielo, oriente, poniente, centro. Pese a las variaciones representativas, intuimos desde un principio que el referente principal de estos enigmáticos desplazamientos debía ser el caminante por excelencia: el Sol-Onorúame, guía supremo (*nijiyúrame*) [José Librao, de Rikusachi, Gardea y Chávez, 1998:38] del pueblo rarámuri. No olvidemos que las referencias a su caminar por la bóveda celeste recurren constantemente en las palabras ceremoniales<sup>14</sup> y que su recorrido diario y su posición en el cielo o en el horizonte son, para los indígenas, el “pan de cada día”. Pero, ¿cuáles desplazamientos solares fungen como referentes concretos de estos patrones direccionales, los desplazamientos diurnos o aquéllos anuales? Ya señalamos, al hablar de las trayectorias lineales del yúmari, que los desplazamientos sobre el eje este-oeste remiten a los primeros; veamos ahora por qué los desplazamientos antihorarios y horarios pueden asociarse a los segundos.

Desde el 21 de diciembre hasta el 21 de junio, entre el solsticio de invierno y de verano, el astro amanece, cada día, un poco más a la izquierda en el horizonte; es decir, desde su extremo este-sur “camina”, en sentido antihorario, hacia el extremo este-norte. Asimismo, la secuencia de todos los puntos cenitales en este periodo muestra cómo el astro va colocándose, con el paso de los días, un poco más arriba en el cielo. Con su paulatina ascensión en el firmamento —la secuencia de los cenit— y su lento desplazamiento antihorario en el horizonte —la secuencia de los amaneceres—, “el Sol chiquito”, como le dicen los rarámuri al sol decembrino, se hace cada día “más fuerte”, más luminoso (más horas de luz), más cálido.<sup>15</sup> A partir del solsticio de verano y hasta el nuevo solsticio de

<sup>14</sup> En los discursos ceremoniales es frecuente referirse a Onorúame y Eyerúame, “la que es madre”, con la expresión “los que caminan arriba”.

<sup>15</sup> Esto presenta, además, una analogía con el ciclo de vida de las personas, cuyo cuerpo pasa del estado líquido, frío y oscuro del vientre materno, al estado seco, cálido y luminoso de la vejez (los viejos son depositarios del conocimiento tradicional y, de alguna forma, del poder solar).

invierno, el sol recorre el camino inverso, sufriendo un proceso de debilitación, asociado con su desplazamiento horario y descendente. Desde luego, se trata de un *continuum* de alternancias respecto del cual sólo la cultura, con la arbitrariedad que la caracteriza, puede establecer cuál es el punto de partida y cómo valorarlo. El predominio simbólico del sentido antihorario sobre el sentido horario en la ritualidad rarámuri correspondería entonces a la superioridad atribuida a la etapa de crecimiento-reforzamiento solar —cuando de “chiquito” el astro se hace “adulto”— sobre la etapa de descenso-debilitación. Ahora bien, al realizarse la combinación de giros antihorarios-horarios-antihorarios en los cuatro puntos cardinales, se establece una relación entre los movimientos solares intersolsticiales con el simbolismo de la elevación de sustancias a través de las columnas, produciéndose con ello esa condensación de significados y temporalidades evidenciada en el apartado “el mito danzado”. El tiempo no es eterno para los rarámuri, sino una categoría cíclicamente renovable a través de sus actos; actos que también renuevan el fortalecimiento solar y, consecuentemente, el sostenimiento de la vida cósmica.

Desde luego, la interpretación que se acaba de presentar no pretende ser la última palabra al respecto —hay más datos etnográficos que analizar y más temas que discurrir—.<sup>16</sup> Consideramos, sin embargo, que se trata de un avance significativo, respaldado no sólo por los datos contextuales mencionados a lo largo de estas páginas sino también, por los análisis de otros rituales y otras temáticas, tanto nuestros [Bonfiglioli, 2005, 2006, en prensa] como de otros.<sup>17</sup> Pero, siguiendo el hilo de nuestras interpretaciones, nos atrevemos a plantear lo siguiente. Ejecutada en su forma más sintética —una sola combinación antihoraria-horaria-antihoraria, o incluso un solo giro antihorario, a manera de saludo ritual de la deidad o del chamán que la representa— o en su forma más elaborada —el “tres por cuatro” ejecutado por decenas de danzantes matachines alrededor de la cruz atrial o alrededor del altar del yúmari, o bien por los danzantes que protagonizan la semana santa a manera de procesiones alrededor de la iglesia— esta regla, apela siempre, silenciosamente, al simbolismo de los pilares cósmicos, de los niveles celestes, del recorrido solar y, por analogía, al caminar de los rarámuri por el camino del sol.

<sup>16</sup> El más importante entre ellos refiere a la asociación registrada por Lumholtz [1981:329-333] entre yúmari-venado y tutuguri-guajolote, tema tratado por Pintado [2005] aunque, en nuestra opinión, de manera poco consistente.

<sup>17</sup> Nos referimos, por ejemplo, a los estudios sobre cuerpo-tiempo-espacio de Martínez [2007]; aquéllos sobre muerte y sacrificio de Fujigaki (en prensa); los de Aguilera [2005] sobre iconografía textil; los de Garrido [2006] sobre ritualidad en la región occidental de la sierra y otros más. Pero lo más importante han sido las discusiones sostenidas con Martínez y Fujigaki en el Seminario sobre Historia y Antropología de la Sierra Tarahumara y con otros colegas en el Seminario Las Vías del Noroeste.

### EL SISTEMA COSMOLOGICO RARÁMURI (A MANERA DE CONCLUSIÓN)

Hemos llegado a definir una regla que no sólo atraviesa toda la ritualidad rarámuri sino que sintetiza también una parte importante de sus nociones cosmológicas, particularmente aquéllas que conciernen a sus relaciones con el mundo de arriba. Una vez aquí, es pertinente señalar cuál es la articulación del yúmari con las demás piezas que conforman el sistema ritual y cosmológico del grupo en cuestión. Si la danza que se acaba de analizar es la piedra angular para entender la circulación de las fuerzas vitales en el tiempo y el espacio cósmico —hecho que renueva las relaciones armónicas con el mundo celeste con obvios beneficios tanto para la agricultura como para la salud de los seres humanos y de sus animales—, los rituales de curación regulan, en cambio, las relaciones de los rarámuri con el complejo conjunto de seres y situaciones que producen enfermedad: plantas, animales, rocas y seres humanos, asociados, de forma estable o aleatoria, a la oscuridad y a los poderes del diablo [Bonfiglioli, 2005, 2006].

Constantemente temidos, los chamanes-brujos (*sukurúame*) pueden actuar por fuerza propia o bien convencer a otros seres, incluyendo algunos tendencialmente benéficos como el peyote (*Jíkuri*) y el *Bakánoa*, a actuar en perjuicio de los rarámuri. Así, la preocupación por mantener relaciones equilibradas con estos seres y para alejar la enfermedad es uno de los aspectos más importantes de la idiosincrasia rarámuri, de ahí que los rituales de curación y los chamanes que los realizan, representantes a todas luces del Sol-Onorúame, estén presentes en todo tipo de fiesta, sea para producir, con sus acciones, efectos preventivos como curativos *stricto sensu*. Entre estos últimos, los más representativos son, sin duda alguna, los rituales conocidos como raspa del *Jíkuri* y de *Bakánoa*.

En una región donde todos, en teoría, pueden recibir el don de los poderes chamánicos, no es demasiado sorpresivo que Jesús Cristo (*Sukristo*) haya sido asumido como el ancestro de todos ellos; pues, al fin y al cabo también los misioneros dicen que “era un doctor muy bueno, que levantaba hasta los muertos”.

De ahí que esta figura se haya convertido, en una sociedad eminentemente chamánica, en una suerte de héroe cultural y que los dos momentos importantes de su vida, el nacimiento y la muerte, sean ritualizados por medio de dos ciclos importantes: el ciclo matachín y el ciclo de cuaresma-semana santa. El primero de ellos es protagonizado por los *matachini*, danzantes asociados, con su simbolismo floral, a la Madre (Eyerúame-Virgen), la tierra y los poderes del crecimiento —el polo positivo del mundo de abajo—. Sus danzas pueden comenzar después de la semana santa, acompañando toda fiesta relacionada con el ciclo del maíz. Pero el clímax de sus actuaciones es en diciembre, mes de transición entre el tiempo de la Madre —nueve meses entre el equinoccio de primavera y el solsticio de invierno— y el tiempo del Padre, periodo que simbólicamente inicia con el nacimiento

del Hijo y termina con su muerte. En otro estudio [Bonfiglioli, Gutiérrez y Ola-  
varría, 2004] hemos argumentado que la complejidad de la semana santa estriba  
en la articulación-condensación de distintos órdenes simbólicos (astral, étnico,  
ecológico y otros más). Pero la clave de esta celebración es la presencia del Judas  
y de los fariseos, figuras fálicas asociadas con el diablo y la transgresión sexual.  
Su derrota —en el caso de Judas, una “quema”— por mano de los aliados del  
Sol-Onorúame, hace que el semen por ellos versado —evidentemente asociado,  
en la mentalidad de un pueblo eminentemente agricultor, a la semilla vegetal—  
y la sustancia vital relacionada,<sup>18</sup> traspase a la tierra. Esto se presenta, además,  
con una segunda modalidad. Como aquélla de la res sacrificada en la danza del  
yúmari y, como toda sangre, la sangre de Cristo, intermediario de Onorúame,  
ancestro de los chamanes, también contiene sustancia vital. La sangre y el semen  
de los ancestros —los fariseos también lo son— “mojan” simbólicamente la Tie-  
rra. La lucha entre seres celestes y seres inframundanos librada a lo largo de la  
semana santa es también para que lleguen las primeras lluvias, indispensables  
para barbechar y aguantar el paso por la temporada, breve pero intensa, de calor.  
Al semen y la sangre se añade ahora este elemento potencialmente devastador  
(sequía), si la temporada de lluvias no llega a tiempo. Dicen los yaquis que de  
la sangre de Cristo nacen las flores de la virgen y de los matachines, en otras pala-  
bras, se activan las fuerzas del crecimiento. En la Sierra Tarahumara, como en  
otras partes del noroeste mexicano, todo el periodo relacionado con el ciclo del  
maíz es generador de ansia social. Por esto hay que regresar a bailar yúmari y  
matachín, para alimentar nuevamente al Sol, activar las fuerzas del crecimiento  
y, ahora sí, pedir la lluvia, festejar la llegada de los primeros frutos, agradecer  
la cosecha. Con el fin de las lluvias, comienza la pizca. Los matachines salen a  
danzar en mayor número; se intensifica su temporada. Después de que la Tierra  
ha parido sus frutos, la Madre también pare al Hijo. El “Sol chiquito” comienza  
a caminar rumbo al norte, a subir un poquito más arriba, día tras días, en el  
cielo. Los chamanes se hacen más activos, la transición de la temporada húmeda  
a la temporada fría ha traído frutos y alegría pero también el peligro latente de la  
enfermedad;<sup>19</sup> es precisa su intervención. La alternancia inestable de los ciclos  
ecológicos y aquélla de los ciclos festivos, el peligro latente de la enfermedad así  
como la circulación de fuerzas y sustancias vitales continúa. Onorúame y seres

<sup>18</sup> Galinier, utiliza el término “energía” [1999] para el contexto mesoamericano, lo cual suena lógico también para el contexto rarámuri, aunque falta explorar su campo de aplicación lexicológica. Guillén y Martínez [2005] y Martínez [2007] han documentado que la creación de un nuevo ser humano deriva, en una primera instancia, de la conjunción de semen masculino, sangre femenina y, después del parto, de aliento divino y calor solar.

<sup>19</sup> Martínez [2007] ha descubierto que al igual que en Mesoamérica, también para los rarámuri, los niños recién nacidos acarrean la enfermedad acumulada en el vientre materno.

humanos recorren el mismo camino, si es que la Luna no oscurece el Sol, y el diablo y otros seres voraces no se entrometen en las andanzas de los segundos. De ahí que la Sierra Tarahumara sea una tierra de cantadores y de chamanes.

## BIBLIOGRAFÍA

### **Aguilera, Sabina**

2005 *La faja ralámuli. Un entramado cosmológico*, tesis de licenciatura en etnología, México, ENAH.

### **Bennett, Wendell C. y Robert M. Zingg**

1978 (1935) *Los Tarahumaras*, México, INI.

### **Bonfiglioli, Carlo**

2005 "Jíkuri sepawáme (la "raspa de peyote"): una danza de curación en la Sierra Tarahumara", en *Anales de Antropología*, México, 39-II, pp. 151-188.

2006 "El peyote y sus metáforas curativas: los casos tarahumara, navajo y otras variantes", en Bonfiglioli, Carlo, Arturo Gutiérrez y María Eugenia Olavarria (Coords.), *Las Vías del Noroeste I. Una macrorregión indígena americana*, México, IIA-UNAM, pp. 257-281.

en prensa "The Snake Symbolism in Rarámuri Dances: An Analytical Bridge Between the Northwest Mexico and the Southwest of the United States", en *Annual Cord Conference. Continuing Dance Culture Dialogues: Southwest Borders and Beyond*.

en prensa "Danzas circulares, figuras espiroideas y predominancia del patrón levógiro entre los Rarámuri", en *Anales*.

### **Bonfiglioli, Carlo, Arturo Gutiérrez y María Eugenia Olavarria**

2004 "De la violencia mítica al mundo flor: transformaciones de la semana santa en el norte de México", en *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 90-1, pp. 57-91.

2006 "Las vías del Noroeste: hacia una perspectiva sistémica de una macrorregión indígena americana", en Bonfiglioli, Carlo, Arturo Gutiérrez y María Eugenia Olavarria, *Las Vías del Noroeste I. Una macrorregión indígena americana*, México, IIA-UNAM, pp. 15-32.

### **Brambila, David**

1976 *Diccionario rarámuri-castellano*, México, Editorial Buena Prensa.

### **Fujigaki, Alejandro**

en prensa "Dos cuerpos muertos: el cadáver humano y la víctima sacrificial entre los rarámuri de la Alta Tarahumara", en *Anales de Antropología*.

### **Galinier, Jacques**

1999 "L'entendement mésoaméricain. Catégories et objet du monde", en *L'Homme*, 151 (juillet/septembre), pp. 101-121.

### **Gardea, Juan, Martín Chávez (Eds.)**

1998 *Kite amachíala kiya nirúami. Nuestros saberes antiguos*, México, Gobierno del Estado de Chihuahua.

### **Garrido, Juan Pablo**

2006 *Sistema ritual-festivo en la barranca tarahumara el caso de Guadalupe Coronado*, tesis de licenciatura en antropología social, México, ENAH.

### **Gómez, Filiberto**

1948 *Rarámuri. Mi diario tarahumara*, México, Talleres Tipográficos de Excelsior.

- González, Luis**  
1987 *Crónicas de la Sierra Tarahumara*, México, SEP.
- Levi, Jerome M.**  
1993 *Pillars of the Sky. The Genealogy of Ethnic Identity among the Rarámuri-Simaroni* (Tarahumara-Gentiles of Northwest México), PhD thesis, Cambridge, Harvard University (Department of Anthropology).
- 1998 "The Bow and the Blanket: Religion, Identity and Resistance in Rarámuri Material Culture", *Journal of Anthropological Research*, vol 53, núm. 3, pp. 299-324.
- López Austin, Alfredo**  
1994 *Tamoanchan y Tlalocan*, México, FCE.
- Lumholtz, Carl**  
1981 (1902) *El México desconocido*, México, INI.
- Martínez, Isabel**  
2007 *El camino solar. Ser humano y cosmos en el pensamiento rarámuri*, borrador de tesis de maestría en antropología, México, IIA-UNAM, mecanografiado.
- Merrill, William L.**  
1992 (1988) *Almas rarámuri*, México, INI y Conaculta.
- Mondragón, Lucila, Jacqueline Tello y Argelia Valdez**  
1995 *Relatos tarahumaras. Ki'á ra'ichaala rarámuli*, México, Conaculta-Dirección General de Culturas Populares.
- Montemayor, Carlos**  
1998 (1995) *Los tarahumaras. Pueblo de estrellas y barrancas*, México, Editorial Aldus.
- Pintado, Ana Paula**  
2005 "Rutuguli-Yúmari: descripción de las danzas, análisis del canto y perspectiva comparada", en *Dimensión Antropológica*, año 12, vol. 34, mayo-agosto, pp. 167-187.
- Velasco Rivero, Pedro de, S.J.**  
1983 *Danzar o morir. Religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumar*, México, Ediciones CRT.