

El carnaval es una expresión cultural territorializada que emerge socialmente desde donde se habita, por lo que no sorprende la coexistencia de distintas maneras de hacer carnaval que depende de la organización social, personajes, vestuarios, música, danza y territorio en donde se desarrolla el evento celebratorio.

El carnaval es una celebración popular de gran importancia debido al impacto social y a su trascendencia hasta nuestros días. Año con año, se ha consolidado como una de las principales prácticas de celebración en el país; es por ello que se pueden distinguir elementos estructurantes que lo determinan. Podemos caracterizar a los carnavales a partir de: la irrupción temporal en la vida cotidiana; las organización social basada en lazos familiares, de compadrazgo o vecindad; el atavío del cuerpo y su preparación física y simbólica para dicha celebración; la práctica cultural incluyente, para todos, sin importar edad, género o adscripción territorial: se integran niños, transexuales, mujeres, jóvenes, adultos, amas de casa o colonos, indígenas, ciudadanos, agricultores, migrantes, locatarios, turistas, etc.; y por ser una manifestación de cosmovisiones particulares con altas cargas simbólicas y/o semióticas que desde luego están vinculados a historias, territorialidades y materialidades propias y/o globales.



El carnaval y su expresión en la diversidad cultural de México: aproximaciones etnográficas, históricas y conceptuales

EL CARNAVAL Y SU EXPRESIÓN EN LA DIVERSIDAD CULTURAL DE MÉXICO:

aproximaciones etnográficas, históricas y conceptuales



COORDINADORAS

Gillian E. Newell y Delia del Consuelo Domínguez Cuanalo



Puebla
GOBIERNO DE LA CIUDAD

LA CAPITAL
IMPARABLE



incunabula

EL CARNAVAL Y SU EXPRESIÓN EN LA DIVERSIDAD CULTURAL DE MÉXICO:

APROXIMACIONES ETNOGRÁFICAS,
HISTÓRICAS Y CONCEPTUALES



Coordinadoras
Gillian E. Newell
Delia del Consuelo Domínguez Cuanalo

Incunabula



Los capítulos de esta obra fueron sometidos a un proceso de evaluación externa por pares ciegos de acuerdo con la normatividad del Colegio de Antropología Social y la Facultad de Arquitectura de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Este libro fue generado por la Red Nacional de Estudios sobre Carnaval y otras fiestas tradicionales, BUAP-UNICACH

Primera edición: 2024

ISBN: 978-607-26555-2-2

DR © Editorial Incunabula

35 norte 3426. Colonia Nueva Aurora

Puebla, Pue.

www.incunabula.com.mx

Reniecyt: 1602399

Imagen de portada: Diablo icónico del barrio de Xonaca, conocido como “chichilín”, pertenece a la “Cuadrilla 26 oriente la original”.

Foto: María Fernanda García Pérez

Hecho en México

Made in México

HONORABLE AYUNTAMIENTO
DE PUEBLA DE ZARAGOZA

PEPE CHEDRAUI BUDIB
Presidente Municipal

ANEL NOCHEBUENA ESCOBAR
**Directora del Instituto Municipal de
Arte y Cultura de Puebla**

FERNANDO RÍOS ROCHA
**Subdirector de Desarrollo Artístico y
Cultural**

RENÉ TABAREZ HERRERA
Coordinador de Patrimonio Cultural

GEORGINA DEL CARMEN MEZA GORDILLO
**Coordinadora de Fomento a la
Lectura**

ÍNDICE

Introducción

Ernesto Licona Valencia

Laura Penelope Urizar Pastor

Gillian E. Newell.....5

Sección 1. PERSONAJES-IDENTIDAD-COSTUMBRES

¿*Mekoilwitl* o *nawatili*? Etnografía de la encarnación de Tlakatekolotl en los carnavales de la Huasteca nahua

José Joel Lara González.....19

Retóricas carnavalescas. Aproximaciones etnográficas al personaje ritual del Flashico en un poblado de origen otomí del sur de Querétaro, México

Ricardo López Ugalde.....42

Pintos, huehues, diablos y muertos. Danzas de Carnaval en una comunidad teenek de la Huasteca potosina

Imelda Aguirre Mendoza.....63

El día martes de carnaval entre los zoques de la Depresión Central de Chiapas. Análisis comparativo desde la danza.

Juan Ramón Álvarez Vázquez.....84

La dimensión semiótica del carnaval del barrio de Xonaca, Ciudad de Puebla: Cambios y continuidades de una tradición

María Fernanda García Pérez.....109

Sección 2. RELACIONES-GÉNERO-EDAD-INTERPERSONA

Maringuillas urbanas: cuerpos y performatividades sexogénicas disidentes en el carnaval de Puebla.

Ricardo Campos Castro.....133

La visibilización del papel femenino en el carnaval de los barrios fundacionales en la Ciudad de Puebla.
Delia del Consuelo Domínguez Cuanalo.....155

Ser ñätho en el carnaval del torito: construcción identitaria en Zirahuato de los Bernal, Michoacán
Saúl Ulises García Aguirre.....172

Sección 3. ESTRUCTURAS-CAMBIOS-TRADICIÓN-CONTINUIDADES

Tradición, etnicidad y modernidad en el carnaval tseltal de Oxchuc, Chiapas
Erick Emmanuel Pérez Sánchez.....197

Carnaval y cambio espacial en San Baltazar Campeche, Ciudad de Puebla
Leticia Villalobos Sampayo.....223

Historia, memoria y carnaval. Las transformaciones del carnaval del Tancoy en Las Rosas, Chiapas.
Nancy Karel Jiménez Gordillo.....249

Carnaval de Ocoatepec, Chiapas. Un patrimonio cultural en agonía
Carlos Uriel del Carpio Penagos.....271

Carnaval en Chiapas: Algunas pautas teórico-metodológicas aprendidas de su estudio.....296
Gillian E. Newell y Nancy Karel Jiménez Gordillo

Carnaval en el Corpus Christi de Suchiapa, Chiapas
Rafael de Jesús Araujo González.....328

Resúmenes curriculares de los autores.....348

INTRODUCCIÓN

Ernesto Licona Valencia
Laura Penelope Urizar Pastor
Gillian E. Newell

El carnaval es una expresión cultural-territorializada que emerge socialmente desde donde se habita, por lo que no sorprende la coexistencia de distintas maneras de *hacer carnaval* que depende de la organización social, personajes, vestuarios, música, danza y territorio en donde se desarrolla el evento celebratorio.

El carnaval es una celebración popular de gran importancia debido al impacto social y a su trascendencia hasta nuestros días. Año con año, se ha consolidado como una de las principales prácticas de celebración en el país; es por ello que se pueden distinguir elementos estructurantes que lo determinan. Podemos caracterizar a los carnavales a partir de: la irrupción temporal en la vida cotidiana; la organización social basada en lazos familiares, de compadrazgo o vecindad; el atavío del cuerpo y su preparación física y simbólica para dicha celebración; la práctica cultural incluyente, para todos, sin importar edad, género o adscripción territorial: se integran niños, transexuales, mujeres, jóvenes, adultos, amas de casa o colonos, indígenas, citadinos, agricultores, migrantes, locatarios, turistas, etc.; y por ser una manifestación de cosmovisiones particulares con altas cargas simbólicas y/o semióticas que desde luego están vinculados a historias, territorialidades y materialidades propias y/o globales.

No obstante, existen a su vez variaciones del carnaval que hacen hincapié en la diversidad regional territorial, logrando distinguir particularidades que ordenan una serie de características de los carnavales del territorio nacional. Así, centramos la diferencia resaltando los siguientes rasgos: práctica interpretativa, organización y personajes del carnaval.

1) *Práctica interpretativa*. A partir de las explicaciones que justifican la realización del carnaval, deviene la manera en cómo los sujetos han venido practicándolo. Por ello, es posible clasificar, a grosso modo, tres formas de hacer carnaval: el carnaval teatralizado¹, el carnaval que danza y el carnaval tradicional que expresa la cosmovisión del grupo social. Para el primer caso, las teatralizaciones pueden ser la puesta en escena de sucesos históricos tales como la batalla del 5 de mayo, el robo de la dama o novia, e incluso la representación de un casamiento indígena. Todas estas escenificaciones son fundadas en el pasado y en la memoria colectiva, con cierta dramatización de un acontecimiento histórico-legendario o, bien, un suceso emblemático de la vida social. Tal es el caso de Nepopualco, Huejotzingo o Cholula en Puebla o de San Felipe Teotlalcingo en Tlaxcala, en donde se lleva a cabo la representación de la batalla del 5 de mayo con múltiples batallones, adscritos a un barrio determinado, con la intención de reproducir el enfrentamiento. Del mismo modo en Huejotzingo se recrea la *entrega de la Plaza de Armas* mediante un acto en el cual el presidente municipal traspasa simbólicamente el poder al General en jefe. Inclusive, como parte de las prácticas solemnes en el carnaval, los días lunes y martes se visita el panteón con la intención de recordar a los difuntos carnavaleros, dejando una corona de flores y realizando algunos bailes acompañados por música de banda, los carnavaleros disparan, beben y comen junto a las tumbas de sus amigos

1. Para Ileana Azor teatralidad se refiere "...a la creación de una espacialidad ficcional, cuya composición está tensionada y dinamizada por la mirada del otro que a fin de cuentas en estos casos es una prolongación de ellos mismos. La conciencia dual de ser una entidad diferente e igual a sí misma los hace ser concientes de que forman parte de un cosmos que ^que se mueve^ (y esto es importante), en esos días, y paulatinamente con el transcurrir de los ciclos, de manera distinta a los demás días del año. Es otro espacio o el mismo, pero pautado y asumido de otra manera, es otro tiempo (dilatado, casi interminable, fuera de la concepción vertiginosa y cambiante de lo rutinario) y es otro rol (distinguido, enmascarado, orgulloso de su nueva identidad). Estos elementos construyen una secuencialidad aparentemente caótica que el visitante ajeno a los acontecimientos percibe distanciado, pero conmovido, como si una cápsula transcendente envolviera esta metarrealidad" (Azor 2006, 60) recuperado en: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/5698>.

y familiares. Otro ejemplo de teatralización es el robo de la dama o novia en Huejotzingo, Puebla, San Pedro Cholula Puebla o Nativitas, Tlaxcala. También en San Miguel Canoa, Puebla, se escenifica la boda indígena frente a todo el pueblo y con todo lo que conlleva dicho ritual teatralizado.

Para el caso de los carnavales que no recrean dramatizaciones, es mediante las danzas y el baile como le dan sentido, ya que para ellos el carnaval significa celebración, festejo y diversión, pero también libertad y desahogo. Es sobre todo en los carnavales urbanos -en colonias, barrios y periferias- en donde las danzas y bailes son el objetivo del carnaval. Las danzas también envuelven dimensiones simbólicas, ya que comunican mediante los movimientos corporales, las actitudes, los objetos que la acompañan (capas, caretas, chicotes, listones, una garocha o una muñeca) y la música, todo ello encierra un significado cultural. Por ejemplo, la danza de los Puentes o Listones hace alusión a la vida, “al saber estar tanto arriba como abajo”; Las cuadrillas, aseguran los carnavaleros, hacen referencia a la coexistencia de dos culturas: la española y la mesoamericana; la danza del Rito o Charrito tiene su importancia en el arraigo con las historias que se cuentan en el barrio, por lo que el personaje del Charro Negro es un símbolo identitario en el cual se exalta la pertenencia al barrio por parte de la cuadrilla. Por otro lado, las danzas refieren también a la organización y jerarquía al interior de la cuadrilla o comparsa, ya que son los encabezados quienes dirigen la fila e indican los cambios de ritmo, ciclos o término del baile al resto de danzantes y también a los músicos. En el carnaval no hay solemnidad, todo es relajado. Los hombres se visten de mujeres pomposas; los huehues beben excesivamente, los diablos constantemente “cotorrean”; se come abundantemente; se conforman “bolitas” de “cábulas”, etc.; el carnaval deviene en fiesta popular, donde todos bailan y se divierten.

En el tercer caso, se habla de los carnavales que forman parte estructural de un calendario anual que aún existe vinculado a la agricultura de la localidad y a su territorio, los ritmos naturales de la vida, creencias y el sistema local de cargos comunitarios y sus ciclos rotativos. En varias regiones del país como Chiapas, la Huasteca, Oaxaca, la Sierra Norte de Puebla, entre otros, se encuentran carnavales considerados de corte tradicional y originario. Predominan personajes y acciones relacionados a elementos de fauna y flora local que adicional

a sus significados como especímenes autóctonos tienen cargos simbólicos metafísicos fundamentales en la organización y estructura del carnaval. Se encuentra un alto grado de figuras zoomorfas y la vestimenta, así como también los tipos y cantidad de personajes representativos, se mantienen igual año tras año. En estos escenarios, el carnaval, frecuentemente nombrado con nombres propios que aluden a la idea de fiesta o danza de cierto valor simbólico en los idiomas nativos, es visualizado como el inicio de un año nuevo y existe como una antítesis a los días de Muertos; una dialéctica que se percibe muy fuerte en la zona Huasteca con los rituales de Xantolo, por ejemplo.

Estas variedades de carnaval -el dramatizado, en el que se danza y el tradicional-originario- tipifican la práctica y algunos sentidos que se buscan resaltar. Desde el carnaval militar que teatraliza eventos históricos (Huejotzingo, San Pedro Cholula, Nepopualco, San Felipe Teotlalcingo) o que escenifica retratos de la vida ritual de la comunidad (San Miguel Canoa) hasta el “carnaval festivo” que exalta una pertenencia territorial y prioriza la celebración por encima de la estética (barrios, colonias y unidades habitacionales de la ciudad de Puebla); el “carnaval alternativo” que mezcla lo tradicional con elementos globalizados (La Resurrección o la colonia La Libertad); y la fiesta de las fiestas, *K'in tajimol*, en las palabras de los tsotsiles de San Juan Chamula en los Altos de Chiapas, quienes nombran así a su carnaval, y el cual no siempre en todos los pueblos de los Altos se realiza en los días directamente antecedentes al Miércoles de ceniza indicando que el ciclo de maíz y la calendarización autóctona aún predomina en ciertos áreas y ritualidades.

2) *Organización carnavalera*. A partir de las maneras de interpretar y significar el carnaval, surgen las formas de organización interna que permiten la participación y la construcción de redes sociales, tanto en el tiempo de carnaval como en la vida cotidiana. De tal manera, se pueden distinguir varias formas. Por ejemplo, mediante batallones y con cuadrillas o camadas. Los batallones, presentes en muchos de los carnavales dramatizados, son grandes grupos integrados tanto por hombres y mujeres quienes están al mando de un General en jefe. Esta agrupación tiene sus antecedentes en el sistema tradicional de mayordomías y a partir de la adscripción barrial, como en el caso de San Pedro Cholula y Huejotzingo. Cada batallón es identificado con algún distintivo, ya sea una lona, bandera o estandarte para indicar

el nombre de la agrupación y el barrio de origen. Durante el carnaval ciertas riñas o confrontaciones pueden minimizarse al interior y entre vecinos o potenciarse entre barrio y barrio durante los enfrentamientos de batallones. Es por ello que resulta esencial la buena organización barrial durante esta celebración, pues además se eligen los cargos importantes, el General en jefe y los otros cargos, teniendo la responsabilidad de organizar y ofrecer una comida al batallón de su barrio.

Las cuadrillas o camadas, propias de los carnavales danzantes, se organizan a partir de los lazos familiares y de afinidad, como la amistad y el compadrazgo, tejiendo así redes sociales que no sólo dependen de la adscripción territorial. Las cuadrillas se extienden a toda la ciudad y sin importar los límites territoriales, así alguien puede pertenecer a la misma agrupación a pesar de no habitar en el lugar donde se origina o nombra la cuadrilla, ya que el deseo por pertenecer a cierta cuadrilla es fundado mediante la distinción y reconocimiento que la misma tenga ante el mundo carnavalero. Es decir, se puede ser de la cuadrilla sin ser del barrio.

En los carnavales de corte tradicional, la organización tiende a ser por medio de cargos comunitarios que rotan según reglas y razones sociales locales, a veces anclados por nociones de memoria colectiva, mitos o leyendas locales y/o étnicos y frecuentemente provenientes al menos en parte, de la organización social colonial (cofradías). Estos cargos pueden estar todavía relacionados a, o existir en interacción, con los sistemas administrativos oficiales del estado-nación o ser estrictamente comunitarios sustentados por un grupo flexible y autodescriptivos de personas en la comunidad en donde se organiza el carnaval. Típicamente, uno puede obtener un cargo si ha hecho méritos y ha demostrado un manejo de habilidades sociales, una actitud de responsabilidad y fe y tiene cierta solvencia económica. Existen cargos menores y cargos mayores y para acceder a los cargos mayores, es necesario ir escalando poco a poco, por lo cual se mantiene una comunidad de cargueros por muchos años y el sistema de cargos es un sistema de lazos comunitarios e intergeneracionales, como también de cierta postura ética y filosófica. Se podría decir, que tener o buscar un cargo implica mucho compromiso y perseverancia. Cada comunidad tiene sus estrategias para el manejo de las relaciones y roles de género al interior del sistema de cargos; en algunas comunidades son

solo hombres quienes pueden con sus esposas ser cargueros. En otras comunidades, las dificultades asociadas con la modernidad, como es la migración laboral, la violencia intrafamiliar y la educación nacionalista, ha generado cambios y ciertas aperturas por lo cual madre e hija ya podrán asumir un cargo si cumplen con los demás requisitos comunitarios; el estudio de los sistemas y la práctica de cargos, es, por ende, una veta rica de información y revela mucho sobre cómo es un carnaval y qué expresa por qué razones o fundamentos.

La organización está en manos de los encabezados y sobrecabeceras, ellos son los que solventan los gastos (pago de los músicos, la comida, la música para el remate o los rituales tradicionales de carnaval), toman las decisiones importantes y dirigen al momento de las danzas y acciones rituales. Adquirir estas responsabilidades les permite generar un estatus dentro de la cuadrilla o comunidad y un reconocimiento al interior de la colonia, unidad habitacional, junta auxiliar, barrio o pueblo. Son por lo general familias enteras las encargadas de las cuadrillas o cargos y quienes ocupan los cargos de encabezados y ya sean compadres, amigos muy cercanos o familia política la que ocupa los cargos de sobrecabeceras. Por ello, la organización social del carnaval está sustentada en el parentesco.

3) *Diversidad de personajes.* Los *huehues* son considerados uno de los personajes más emblemáticos en un gran número de carnavales de la región Puebla-Tlaxcala, por ejemplo. En otras regiones del país, no se llaman o toman la forma de un huehue pero con frecuencia si no siempre, se puede identificar la figura de un hombre o ente masculino de importancia y alrededor de lo cual otros personajes existen, interactúan y participan. Sin embargo, debido a la gran diversificación de estilos, contextos socioculturales, antecedentes étnicos, cercanía con herramientas tecnológicas y a la influencia de procesos como la globalización, han contribuido tanto al surgimiento de nuevos personajes, la modificación de algunos y la resistencia de otros para permanecer en la tradición carnavalera. Cabe mencionar que algunos personajes incluso dotan de un rasgo identitario al carnaval local, algunos de estos diversos personajes son los *catrines*, las *marinillas*, los *payasos*, los *rockeros*, las *xilonas*, los *charros*, los *chivarrudos*, los *zuavos* y *turcos*, el *arriero*, entre otros. De tal manera que, los personajes resaltan el vínculo del sujeto-cotidiano con su estructura

y contexto social, por lo que podemos encontrar que: las comunidades indígenas personifican lo tradicional y ancestral (xilonas en San Miguel Canoa). Los habitantes del barrio hacen emerger personajes míticos que aluden al arraigo territorial (el charro negro en el barrio de El Alto o los charros en Papalotla); los jóvenes expresan su estatus generacional y un gusto musical mediante la inconformidad y la crítica (los rockeros en La Resurrección); los zuavos y turcos significan un acontecimiento histórico en Huejotzingo y San Pedro Cholula; los chivarrudos parodian a las autoridades locales en Zacatelco, Tlaxcala. El contraste con los pueblos de los Altos y zona zoque de Chiapas es importante de señalar, ya que es casi imposible reconocer este tipo de individualización en donde se pueden desarrollar estilos identitarios personales o grupales. Sin embargo, se observan cambios generacionales a veces sutiles y a veces marcados, en cortes temporales de largo plazo. La incorporación de lentes oscuros o de sombreros tipo vaquero en carnavales de las zonas de los Altos y en la zona zoque, respectivamente, pueden ser citados como ejemplos de cambios a lo largo del tiempo y de cierta marcación (inconsciente) generacional.

Pero además es de suma importancia ataviar al personaje con el vestuario necesario para personificarlo de la mejor manera y para distinguirse entre el resto de los carnavaleros. Por ejemplo, algunos objetos como las caretas, máscaras o antifaces son importantes porque posibilitan el ocultamiento y la adopción de otra personalidad, más festiva, guerrera o sin inhibiciones; las capas (en la región Puebla-Tlaxcala), además de referir una adscripción territorial, permiten lucir al actor no sólo con una postura sino también por la elaboración y dedicación de la misma; las banderas, fajillas o estandartes son objetos distintivos que diferencian a un batallón o cuadrilla de otras, además de referir a una pertenencia territorial, a veces, también incluyen imágenes identitarias de la cuadrilla.

Por tanto, los personajes tienen la facultad de posicionar y distinguir ciertos carnavales de otros. Por ejemplo, en Tlaxcala los chivarrudos se caracterizan por sus chaparreras de pelo de chivo y pequeño caballito de madera; los charros con capas bordadas en lentejuela y chaquira en San Cosme Mazatecochco o una capa con símbolos patrios en San Miguel Tenancingo proporcionan estatus entre camadas dependiendo a su antigüedad y confección; el bandido Agustín Lorenzo es conocido por ejecutar el rapto de la dama en Huejotzin-

go; los batallones de franceses, zuavos o turcos se reconocen por sus uniformes y escopetas necesarias para la escenificación de un enfrentamiento en San Pedro Cholula y Huejotzingo, en San Miguel Canoa bailan las *xilonas* con faldas y baberos; o los catrines con sus grandes sombreros de plumas, trajes y zapatos elegantes y caretas costosas en Xonaca; o las jovencitas que bailan con sus vestidos de XV años y un antifaz en los carnavales del sur de la ciudad; hasta los jóvenes vestidos de negro con playeras estampadas con mofas o críticas políticas, usando pulseras y collares de picos, con máscaras de látex o maquillados y bailando rock y metal, en la Resurrección; o las maringuilas transexuales que visten sensual y extravagantemente, en El Alto, Puebla. Indudablemente en otras regiones de carnaval en el país, se pueden referenciar ejemplos similares o notar ausencias de estos procesos de cambio entre las generaciones o esfuerzos de pertenencia, pero la literatura de los Estudios de Carnaval aún es joven y no existen tantos esfuerzos de comparaciones o contrastaciones regionales.

Con todo lo anterior, afirmamos que el país se caracteriza por múltiples dinámicas socioculturales que articulan microrregiones en un sistema territorial y experiencia de tiempos y memorias localizados, el cual puede ser construido a través del carnaval. De igual manera, pese a que el carnaval crea territorialidad no es posible hablar de una identidad regional sino de rasgos culturales que construyen, a su vez, identidades locales mediante elementos particulares que distinguen carnavales dramatizados, danzantes y/o tradicionales; que los organizan en batallones, cuadrillas o cargos comunitarios, dependiendo de la pertenencia barrial, familiar, étnica, o de afinidad llevada a cabo en la vida ordinaria y/o tradicional; y que un personaje del carnaval puede exaltar tanto la norma social como la identidad microrregional.

Un primer acercamiento etnográfico, histórico y conceptual al carnaval
Sirva esta breve introducción de marco para los artículos que conforman el presente libro, lo cual está conformado por tres secciones: la primera “Personajes-identidad-costumbres” se conforma por cinco artículos; la segunda “Relaciones-género-edad-interpersona” la integran tres artículos y la tercera sección “Estructuras-cambios-tradición-continuidades” la completan seis artículos. Cabe señalar que cada capítulo abarca su propia región y que el libro abarca varios es-

tados y múltiples carnavales del país, aun si la contrastación regional no fue uno de los objetivos iniciales, dejando este como una meta posible para el futuro.

La primera sección abre con la propuesta de José Joel Lara González, titulada “¿*Mekoilwitl* o *nawatili*? Etnografía de la encarnación de Tlakatekolotl en los carnavales de la Huasteca nahua”. El acercamiento que se propone en los estados de Veracruz e Hidalgo destaca las figuras de los “mecos” o “disfrazados”, actores que ofrecen su cuerpo para la danza carnavalera. Se resalta también la importancia de los especialistas rituales y simbólicos, como lo son el mekoilwitl y nawatili respectivamente. El trabajo de Lara González evidencia el vínculo entre el carnaval y la cultura nahua, poniendo de manifiesto la relevancia del carnaval como una instancia social que permite la continuidad de la cosmovisión, las formas de organización social en la cultura nahua.

Continuamos con el trabajo de Ricardo López Ugalde quien desde el sur del estado de Querétaro se acerca a la población otomí con la figura del “flashico” o viejo, personaje ritual que expresa un linaje de consanguinidad mítica (como lo denomina el autor) y que permite entender la densidad cultural y social del carnaval y del flashico en la sierra queretana.

Desde San Luis Potosí, Imelda Aguirre Mendoza presenta el artículo titulado “Pintos, huehues, diablos y muertos. Danzas de carnaval en una comunidad teenek de la Huasteca potosina”. Se acerca a la comunidad de Tamapatz, en donde los huehues, pintos, diablos y muertos dan vida a las cuadrillas del carnaval a partir de prácticas como el camuflaje, el mutismo y la tergiversación que permiten generar un tiempo simbólico en el que se articula la relación humanos-no humanos.

La danza es un factor clave en el análisis del carnaval y así lo demuestra el trabajo de Juan Ramón Álvarez Vázquez con su aportación “El día martes de carnaval entre los zoques de la Depresión Central de Chiapas. Análisis comparativo desde la danza”, desde donde plantea la importancia ritual de dicha práctica en las comunidades zoque de Tuxtla, San Fernando y Ocozocoautla; identificando personajes rituales como la alacandú o lunita en Tuxtla, los Mahomas y el David, el caballo, el tigre y el mono en Ocozocoautla; y los gigantes, el monito y el tigre en San Fernando. A través de su análisis el autor logra

describir pautas culturales compartidas entre estas comunidades que permiten comprender la noción de equilibrio en la región zoque.

Esta sección cierra con una propuesta que se centra en la construcción de sentido y significados en él y sus interpretaciones titulada "La dimensión semiótica del carnaval del barrio de Xonaca, Ciudad de Puebla: cambios y continuidades de una tradición" por María Fernanda García Pérez, quien se acerca a uno de los barrios fundacionales de la ciudad de Puebla para comprender la relación entre globalización, innovación y carnaval; situando la relevancia del análisis del carnaval barrial urbano a partir de las introducciones y reconfiguraciones de personajes, vestimentas, formas de organización social en el contexto contemporáneo.

La segunda sección es de relevancia para los estudios del carnaval ya que sitúa las investigaciones dirigidas a comprender la relación género-identidad que se desarrolla en las prácticas performativas y de organización social en el carnaval, como lo muestra la colaboración de Ricardo Campos Castro titulada; "Maringuillas urbanas: cuerpos y performatividades sexogénicas disidentes en el carnaval de Puebla" desde la cual nos introduce al análisis de las relaciones de género al interior del carnaval en la ciudad de Puebla, entendiendo al carnaval como un espacio-tiempo otro en el cual los actores sociales encuentran la posibilidad de performativizar su(s) identidad(es) sexogénicas, encontrando en la danza, el traje, la máscara la posibilidad de socializar elementos de experiencia sexogénica en contextos cotidianos y próximos.

Continuamos con la propuesta de Delia del Consuelo Domínguez Cuanalo quien se acerca a la experiencia femenina en el carnaval a través de las mujeres de los barrios fundacionales de la ciudad de Puebla, que busca visibilizar la continuidad de un complejo sistema masculino que reduce la participación de la mujer a prácticas instrumentales como las de colaboración con el cuidado del traje, la elaboración de alimentos pero no con su incorporación como agentes de la adquisición y transmisión de saberes del carnaval y de su organización social.

En relación a la identidad se presenta el trabajo de Saúl Ulises García Aguirre, "Ser ñãtho en el carnaval del torito: construcción identitaria en Ziráhuato de los Bernal, Michoacán", texto que visibiliza la compleja relación socio cultural que se teje entre los ámbitos

identitarios, territoriales y de organización social en las comunidades tradicionales campesinas en nuestro país, poniendo de relieve el vínculo socio cultural que aún existe entre las dimensiones rituales y la identidad de una comunidad.

Y finalmente la tercera sección, que presenta los acercamientos que dan cuenta de la relación que existe entre la estructura social y los procesos de cambio y continuidad en la tradición carnalera. Inicia con la colaboración de Erick Emmanuel Pérez Sánchez titulada “Tradición, etnicidad y modernidad en el carnaval tseltal de Oxchuc, Chiapas” quien expone las facetas tradicionales, modernas y patrimoniales del carnaval originario del pueblo originario Oxchuc en Chiapas para enriquecer la discusión en torno a los carnavales indígenas de México y Chiapas con un enfoque que permite entender al carnaval como fenómeno social.

A manera de contraste y comparación, continuamos con el trabajo de Leticia Villalobos Sampayo quien con su trabajo “Carnaval y cambio espacial en San Baltazar Campeche, Puebla” se acerca al carnaval urbano en un pueblo originario de la zona metropolitana de la Ciudad de Puebla para analizar con una perspectiva antropológica el sentido del carnaval y las diferentes adecuaciones que ha experimentado a partir del crecimiento de la ciudad y de la condición urbana.

En la colaboración de Nancy Karel Jiménez Gordillo titulada “Historia, memoria y carnaval. Las transformaciones del carnaval del Tancoy en Las Rosas, Chiapas” se continua la discusión histórica sobre el pasado, la formación y el presente del fenómeno carnaval en contextos precisos. Su trabajo tiene como objetivo registrar la memoria de los adultos mayores en la comunidad de Las Rosas y con ello establecer la línea de tiempo de desarrollo del carnaval en Chiapas durante el siglo XX en contextos étnicos-tradicionales.

Continuando con la región chiapaneca es Carlos Uriel del Carpio Penagos quien nos propone la lectura del texto titulado “Carnaval de Ocotepc, Chiapas. Un patrimonio cultural en agonía”. Nos ofrece un ejercicio comparativo del Carnaval de Ocotepc en una interesante línea de tiempo que va de la última década del siglo XX a la segunda década del siglo XXI para ubicar las formas de cambio y continuidad de esta práctica social en la región.

El análisis de Carpio funciona como un preámbulo contextual para que el lector se introduzca en la propuesta de Gillian E. Newell

y Nancy Karel Jiménez Gordillo quienes con su artículo “Carnaval en Chiapas: Algunas pautas teórico-metodológicas aprendidas de su estudio” nos sugieren un modelo de análisis para la comprensión y difusión de la riqueza socio cultural del carnaval a través de su propuesta teórico metodológica anclada a los posicionamientos de la complejidad, la crisis planetaria y el encuentro que articula un sensible enfoque interpretativo del sentido y práctica del carnaval.

Es el trabajo de Rafael de Jesús Araujo González quien cierra el análisis que en torno al carnaval en México se concentró en el libro como unidad. Su artículo “Carnaval en el *Corpus Christi* de Suchiapa, Chiapas” se propone identificar los elementos de influencia de la religión católica en la temporalidad de cuaresma en la práctica carnavalesca a partir de los aportes de la antropología simbólica, lo cual plantea la relevancia de los ámbitos de producción de sentido para la comprensión de los fenómenos y prácticas socio culturales en la contemporaneidad.

Estamos convencidos de que el complejo recorrido que por los carnavales en México propone el texto (si bien supone solo una pequeña muestra de la gran riqueza carnavalesca en nuestro país) permite valorar su impacto social y cultural, así como visibilizar las redes sociales, estrategias comunitarias, procesos y formas de expresión de identidad y territorialidad, así como los vínculos que se construyen con las estructuras globales a través del carnaval. Esperamos que la lectura de este esfuerzo sea un fructífero ejercicio que permita valorar los aportes etnográficos, históricos y conceptuales para el estudio de los carnavales en nuestro país.

Referencias

- Azor, Ileana. 2006. “Los carnavales en México: teatralidades de la fiesta popular”, *América* (8): 58-67. ISSN1577-3442.
- Licona, Ernesto, Virginia Cabrera y Ivett Pérez. 2016. “La región Puebla-Tlaxcala: un territorio sociocultural sistémico (a manera de introducción)”. En *La región Puebla-Tlaxcala: un territorio sociocultural sistémico*, coordinado por Ernesto Licona, Virginia Cabrera y Ivett Pérez, 11-32. México: BUAP.



SECCIÓN 1.
PERSONAJES, IDENTIDAD
Y COSTUMBRES

¿MEKOILWITL O NAWATILI? ETNOGRAFÍA DE LA ENCARNACIÓN DE TLAKATEKOLOTL EN LOS CARNAVALES DE LA HUASTECA NAHUA

José Joel Lara González

El carnaval es una de las celebraciones más antiguas y más difundidas de la humanidad; Julio Caro Baroja desarrolló un análisis histórico y cultural (2006) que muestra la pluralidad de esta celebración. Independientemente de las latitudes espaciales y temporales, el carnaval se caracteriza por ser una fiesta que enfatiza los excesos, es exuberante, extravagante e incluso grotesca, violando toda norma y valor propios de la vida común en aras de cuestionarlo todo, de poner la vida y el mundo al revés (Bajtín 1990).

Precisamente el carnaval asociado al despilfarro y la inversión ha constituido uno de los principales focos de interés para el desarrollo de investigaciones en torno a esta fiesta. Particularmente en las ciencias sociales en México, tenemos importantes referentes que van desde una perspectiva histórica, hasta novedosas propuestas de interpretación antropológica.

Tal es el caso de la obra de Higinio Vázquez Santana y José Ignacio Dávila Garibi (1931) que ofrece una revisión histórica sobre los antecedentes coloniales de la celebración, así como algunos datos etnográficos breves sobre la manera de desarrollarlo en diferentes estados. En la misma línea, Ricardo Diazmuñoz (1976) presentó una síntesis sobre los precedentes europeos del carnaval americano y Mario Aguilar Penagos (1990) analizó el carnaval chamula desde una serie de códigos calendáricos prehispánicos, así como los símbolos del ciclo agrícola y articuló una interpretación del carnaval actual a partir de sus reminiscencias precortesianas: interpretación en la que el sincretismo religioso tuvo un papel fundamental.

Haydée Quiroz (2002) presentó un trabajo que también sigue una línea histórica sobre la conformación de los carnavales mexicanos

desde sus antecedentes europeos y agregó un completo e interesante calendario de carnavales actuales en territorio nacional.

Desde una perspectiva etnográfica y antropológica, el trabajo fundacional de Luis Reyes García (1960) presentó una detallada descripción de la celebración del carnaval, así como la importancia cultural de las celebraciones del carnaval y la Semana Santa entre los nahuas de la Huasteca veracruzana.

Con una línea de trabajo similar, Roberto Williams García (1960) también hizo del carnaval, el punto de partida de su trabajo entre los otomíes, también de la Huasteca veracruzana. En esta misma área cultural, Charles Boilés (1971), desde una perspectiva basada en los enfoques sincréticos de la religión, añadió un análisis desde el paradigma de los ritos de inversión (Gluckman 1955; Norbeck 1971) que no fue ajeno a las investigaciones de la época, así como a muchas posteriores.

Para el mismo caso de la Huasteca, Jean Paul Provost continuó con la línea de los estudios del carnaval desde una perspectiva simbólica y en tanto ritos de inversión. Cabe decir que estos estudios marcaron un antes y un después sobre las investigaciones en torno al carnaval, dejando atrás las visiones folcloristas en el tratamiento del hecho.

Jacques Galinier (1990) no sólo describió la celebración del carnaval entre los otomíes de la Sierra Madre Oriental, sino que encontró los correlatos en la tradición oral, además ofreció una interpretación antropológica basada en un fino análisis etnográfico y filológico que, en poco tiempo, encontró muchos seguidores.

Desde entonces, un buen número de la producción académica al respecto, ha coincidido en dos aspectos: el primero, el desarrollo de profundas etnografías de los carnavales dejando atrás la tradición folclórica de la descripción de esta celebración. Y segundo, la atención en generar discusiones en las que se privilegia el lugar del carnaval como un caos fecundo que potencia la instauración del orden del mundo y las personas a partir de la naturaleza nefasta, y sus potencias, que tanto caracterizan al carnaval. Así, poner al mundo de cabeza en tanto sistema generador de conocimiento y principio fundacional de la creación del mundo durante la celebración del carnaval entre los grupos étnicos, ha sido una constante en la investigación antropológica.

Amparo Sevilla coordinó una obra colectiva (2002) en la que diversos autores plantean la correspondencia entre las fiestas del carnaval con la Semana Santa y el *xantolo* o fiesta de los muertos. Entre las múltiples visiones, coinciden en que el carnaval en la Huasteca es el tiempo propicio para ponerse en contacto con aquellos seres que habitan el inframundo, espacio que se abre durante esta celebración: muertos, diablos y ancestros. Guido Münch Galindo (2005), precisa sobre los antecedentes históricos particulares del carnaval en Veracruz y al mismo tiempo hace una lectura antropológica sobre el carnaval contemporáneo desde una perspectiva semiótica.

Años más tarde, Lourdes Báez Cubero y María Gabriela Garret Ríos (2009) coordinaron una serie de trabajos que problematizaron los enfoques teóricos y metodológicos para el estudio de los carnavales, además de presentar etnografías y discusiones novedosas para la interpretación antropológica de los carnavales entre los grupos étnicos contemporáneos. Precisamente esta obra fue un precedente para que años más tarde se diera continuidad a las discusiones ahí generadas y se reunieron diferentes ensayos en una obra colectiva coordinada por Miguel Ángel Rubio Jiménez y Johannes Neurath (2017) caracterizada por tres cuestiones: la primera, por transgredir los modelos teóricos clásicos para la explicación del carnaval y proponer otros enfoques; la segunda, ofrece un abanico de catorce ejemplos etnográficos mesoamericanos con etnografía detallada, así como su tratamiento antropológico; la tercera es que todos están permeados desde una visión ritual, lo que permite que en la diferencia, haya unidad de abordaje.

Un aspecto interesante de esta obra es que la primera parte la denominan como antropología del carnaval y, a pesar de que los autores no lo desarrollan, sugiere pensar en la polisemia temática con la que se puede abordar el estudio de los carnavales, ya sean de tradición étnica o bien, mestizos y populares.

Sin ánimos de agotar las posibilidades, quiero mencionar algunas de las tramas más recurrentes en las investigaciones sobre el carnaval a fin de presentar posibles campos de estudio al respecto. Se ha trabajado al carnaval como un escenario de dramatizaciones en el que los roles sociales de la vida común se invierten; también se ha propuesto como un juego de espejos en el que se ponen en conflicto las identidades normativas, abriendo un fecundo campo a las alteridades, las

posibilidades de ser otros mediante la adopción de los personajes del carnaval.

En este mismo sentido, el carnaval se ha propuesto como el espacio ideal para la transgresión e incluso, la comicidad desbordada como una especie de válvula de escape a la represión cotidiana. Así, el carnaval deviene en la celebración en la que se libera aquello que normalmente está reprimido y es el contexto festivo para que los grupos en desventaja, puedan burlarse de los sistemas hegemónicos de los cuales forman parte.

Desde trincheras más cercanas a la cosmovisión, los carnavales se han estudiado a la luz de los procesos rituales que generan en la comunidad, la relación con los ancestros, con las potencias nefastas e incluso, con procesos de salud y enfermedad que se generan al ponerse en contacto los vivos con los seres negativos de los panteones nativos. Se ha trabajado a partir de las correspondencias entre calendarios festivos que asocian el carnaval a contextos como la Semana Santa y día de muertos para establecer parte importante de las dinámicas rituales y sociales de las comunidades.

Recientemente han surgido interesantes investigaciones que problematizan cómo el carnaval se ha vuelto un medio para visibilizar las identidades sexuales, las diversidades y los posicionamientos políticos de diferentes grupos subordinados. Entre este abanico de posibilidades, poco se han explorado las categorías nativas para la explicación de este contexto festivo. Tampoco se han discutido demasiado las implicaciones del cuerpo y la encarnación de las potencias nefastas en la fiesta del carnaval.

Por lo anterior, en este texto, ensayo, a partir de las categorías nativas *mekoilwitl* y *nawatili*, la importancia que tiene la encarnación de Tlakatekolotl en la celebración del carnaval para la etnicidad nahua de la Huasteca. Así mismo, argumentó la importancia de celebrar el carnaval en sus fechas correspondientes, a fin de comprender por qué se desarrolla en esa época y cuáles son sus implicaciones culturales, abonando elementos tangibles para la discusión teórica y metodológica sobre la antropología del carnaval.

El carnaval y la llegada de los malos aires

Las fiestas de carnaval se caracterizan por la intensidad con la que llegan a irrumpir en la vida cotidiana. Todas coinciden en la opulen-

cia y el derroche de los elementos que las componen: excesos, abusos e incluso tropelías no solo son socialmente aceptados durante este contexto festivo, sino que constituyen valores axiomáticos de la comunidad.

Tal como he podido observar en las diferentes estancias de trabajo de campo en comunidades nahuas de la Huasteca hidalguense y veracruzana durante casi 20 años, el carnaval no es una fiesta de representación en la que los disfrazados invierten los roles sociales o de género. Es, más bien, una fiesta en la que se encarnan aquellos seres fundamentales, significativos y negativos de la cultura para mantener una relación cercana y de respeto a fin de evitar una molestia que, como consecuencia, genere algún daño para las personas, ya sea de salud, un drástico accidente o incluso, la muerte.

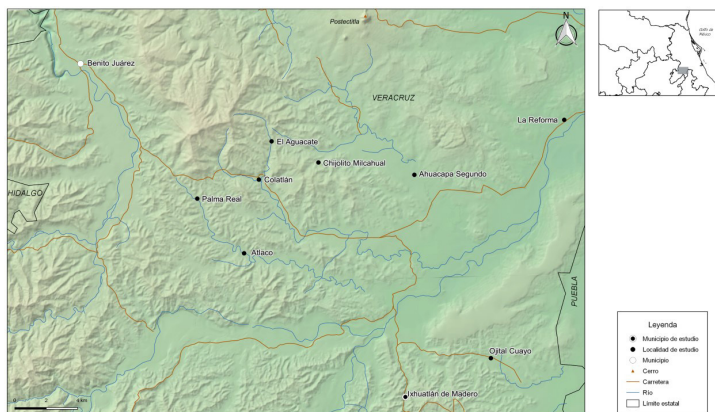
Para el caso de la Huasteca nahua la celebración del carnaval tiene dos facetas que se constituyen entre sí. Una pública, denominada *mekoilwitl* que corresponde a la fiesta de los mecos, disfrazados, y hace referencia particular a las cuadrillas de danzantes que salen durante este contexto festivo a recorrer las casas de la comunidad para ofrecer su danza y su cuerpo al son de un trío huasteco, una banda de viento o también, una flauta de carrizo y un tambor de doble parche, dependiendo de la comunidad y sus posibilidades económicas.

La otra es una celebración privada, llamada *nawatilli* tanto por especialistas rituales, *tepatianimej*, como por especialistas de la oralidad, *ueuetlakamej*. *Nawatilli* refiere a la obligación de hacer vivir mediante el cuerpo humano, a un ancestro no identificado, pero sobre todo a un personaje central de la cosmovisión nahua: Tlakatekolotl. Él solo puede ser encarnado por algún especialista ritual o curandero.

Antes de caracterizar ambas fases del mismo proceso ritual del carnaval, es menester contextualizar un crucial fenómeno climático para comprender cómo se relaciona y expresa con la cultura humana (Katz y Lammel 2008) en un complejo sistema generador de conocimiento y explicación local. La llegada del carnaval a la Huasteca no solo trae un importante quiebre al orden social cotidiano, sino que ha coincidido históricamente con condiciones climatológicas adversas que corresponden a la transición del invierno a la primavera y que se traduce, para el caso del Golfo de México, en el intempestivo cambio de temperatura de fría a cálida, provocando fuertes vientos y lluvias asociadas a los frentes fríos.

Figura 1. Región de estudio. Huasteca veracruzana.

Fuente: CIESAS Antropo-SIG.



La Huasteca se caracteriza por tener un clima cálido y húmedo con una temporada de lluvias por otra de secas. Hacia la última etapa del período de secas (marzo-mayo) el calor alcanza altas temperaturas que precisamente chocan con las temperaturas frías que aún quedan en el ambiente, produciendo fríos considerables principalmente de la madrugada al amanecer. Este tipo de fríos afectan considerablemente las tierras de producción agrícola. Las altas temperaturas diurnas hacen secar arroyos, lagunas y ríos y, por si no fuera suficiente, también se presentan lluvias con vientos fríos de fuerza considerable que rondan entre los 30 y 60 kms/h, llevándose consigo plantas, frutos, árboles, techos e incluso algunos animales.

Esta es una temporada que, como toro, embiste y atenta contra los habitantes y sus recursos naturales. Este fenómeno se conoce popularmente como “vientos del norte” y son interpretados, por su carácter eminentemente destructivo, como malos aires, *amo kualli ejekameh*; a su paso pueden destruir aquellos productos que están siendo cultivados en la milpa de sol o *tonalmilli*. Pero también estos malos aires pueden traer consigo enfermedades, infortunios y adversidades.

Ante este caótico panorama, nahuas y otomíes de la Huasteca han humanizado y caracterizado la naturaleza (positiva y negativa) de los aires en cortes de papel china, lustre o revolución, dotándolos de intencionalidad y capacidad de acción sobre los seres humanos y el entorno.

Figura 2 Cortes de papel, 30 de septiembre de 2016, José Joel Lara González.



Los malos aires se asocian directamente con la fuerza negativa del mundo, regida, desde el colonialismo religioso europeo, por el diablo y es, precisamente, por esta razón, que el carnaval se ha asociado a la dimensión más oscura de la existencia, aquella donde lo negativo prevalece, en la que excesos, inversiones y desperdicios parecen apoderarse del mundo: la dimensión en la que el diablo tiene el control total de las cosas y las personas.

Notas etnográficas sobre el mekoilwitl y el nawatili en la Huasteca

Las siguientes líneas etnográficas corresponden a observaciones que he desarrollado en comunidades nahuas de la Huasteca. No intento decir que así suceda en toda esta área cultural ya que cada comunidad tiene sus particularidades y sus diferencias.

La descripción corresponde a comunidades de filiación étnica en las que se celebra el carnaval con una menor influencia externa; es decir, con elementos que los propios habitantes reconocen como propios y tradicionales, refiriendo a que no se organizan encuentros o concursos de grupos o comparsas de disfrazados, carnavales más asociados a la influencia de personas mestizas que introducen otras lógicas de sentido en la celebración de los carnavales en la Huasteca.

Los datos provienen de una etnografía profunda desarrollada en dos comunidades nahuas de la Huasteca veracruzana: una perteneciente al municipio de Ixhuatlán de Madero y otra del municipio de

Benito Juárez. Ambas cuentan con una población considerablemente menor a los mil habitantes, de los cuales un buen número son bilingües de nahuatl y español.

Tuve la oportunidad de observar detalladamente la celebración del carnaval en tres contextos con el mismo equipo de curanderos y curanderas entre los años 2018-2020, con el objetivo de registrar y analizar las diferencias entre ambas facetas de la celebración y así contrastar con los carnavales nahuas que ya había observado años antes.

Cabe decir que después de la primera observación que hice de la celebración privada, *nawatili*, surgió mi interés por reflexionar y analizar antropológicamente este fenómeno que se presentó tan distante a lo observado con anterioridad.

Por ello, dirigí mis objetivos de investigación hacia comprender la importancia de la distinción local entre ambas fases del carnaval y, con ello, entender la importancia del cuerpo sacrificante de los curanderos, particularmente en el contexto del *nawatili*.

A partir de la primera observación, diseñé y apliqué diferentes herramientas de interacción verbal, características del método etnográfico, tales como entrevistas, encuestas y pláticas informales lejos de los contextos festivos para poder así capitalizar de mejor manera lo observado.

Registré en fotografía algunos de los lugares más importantes donde se hacen ofrendas, también momentos significativos del *mekoilwitl*, sin embargo, para el caso del *nawatili* es muy complicado que permitan entrar con cámara fotográfica al cuarto donde se desarrolla y sólo se me permitió hacer algunas tomas desde el exterior de los cuartos.

Por cuestiones de seguridad e integridad de las personas que colaboraron con la investigación, he optado por no presentar sus nombres, ni el nombre de la comunidad a la que pertenecen con el objeto de evitar persecuciones que atentan contra las personas y sus prácticas culturales. A continuación, describo brevemente, la organización general del carnaval para particularizar en la noche del martes de carnaval al miércoles de ceniza: la noche de la encarnación de Tlakatekolotl.

La organización del carnaval comienza desde diciembre: se seleccionan mayordomos, capitanes de danza, lugares de comida, entre otras cosas. Un par de semanas antes del domingo de carnaval, se celebra una asamblea para que las autoridades permitan que el señor de la tierra pueda entrar a la comunidad, aunque más allá de permitir, considero que la asamblea es para llamarlo, invocarlo. En tal asam-

blea se hace una ofrenda en el piso con semillas de maíz, cerveza, aguardiente y sebos que se colocan en manteletas de cortes de papel. Es importante decir que en esta asamblea se toca el cuerno de toro para hacer el llamado a Tlakatekolotl. Por esto es que pienso que es una ceremonia de invocación y no de autorización.

Siete días antes del domingo de carnaval, algunos capitanes de danza y curanderos, ofrendan a Tlakatekolotl en sus casas. Bajo la mesa de altar, directamente en el piso, se ofrece refresco de cola, cerveza, aguardiente, comida con carne regularmente cruda, café, cigarros, sebos, un par de ceras y copal, todo colocado sobre manteletas de cortes de papel, así como los cortes de los espíritus de los malos aires, liderados por el patrón —otro nombre común en la Huasteca— para referir a Tlakatekolotl. Algunas curanderas y curanderos también llegan a ofrecer la sangre de un gallo para que Tlakatekolotl esté más contento. En esta misma ofrenda se colocan las máscaras que se utilizarán durante los días siguientes. Diablos, calaveras y osos son los principales personajes.

Esta ofrenda es muy importante, ya que trata de garantizar que durante los días de carnaval, no pase algo grave. Los malos aires son peligrosos, enredan a la gente provocando locura, muerte, violencia, enfermedades y accidentes. Incluso en los caminos es común ver ofrendas que se colocan con el objetivo de detener a los malos aires y no entren intempestiva y masivamente a la comunidad. Estas ofrendas están al resguardo del viejo, un muñeco antropomorfo que se hace con trapos y se le viste con pantalón, camisa, máscara o paliacate para darle rostro y su sombrero.

Figura 3. Ofrenda en camino, 18 de febrero de 2017, José Joel Lara González.



Durante la noche del sábado para domingo de carnaval, los capitanes de danza tocan el cuerno de toro para convocar a los mecos, el genérico de disfrazados, y así irlos reuniendo a lo largo de un recorrido que aparentemente no tiene un orden prefijado. Recorren desde la casa de algún capitán, diferentes calles de la comunidad hasta regresar al mismo punto de partida. Los disfrazados se van uniendo al contingente. Viejos, damas, vaqueros, locos, comanches y frailes son personajes característicos que van liderados por un viejo o un diablo que no suele integrarse a la danza, este personaje puede ir vestido con costales de ixtle y máscara de madera o vestido con un traje rojo y máscara de diablo. Las actividades terminan cuando han llegado a la casa del capitán y ahí se establecen las reglas y normas para llevar a cabo la celebración.

El domingo de carnaval se comienzan a reunir desde aproximadamente las 10 de la mañana en la casa del capitán, pero cada integrante, sea mujer u hombre, sale más temprano de su casa con una mochila en hombros en la que guardan su ajuar para encarnar al personaje elegido. Salen de sus casas y se dirigen a algún lugar alejado y relativamente escondido para cambiarse de ropa y poder guardar el anonimato de sus identidades; nadie debe saber quiénes están detrás de las máscaras, el maquillaje o los paliacates que cubren los rostros.

Poco a poco van regresando a la comunidad y se integran al contingente que, conforme pasan las horas, va creciendo considerablemente. Bailan en filas para recorrer la comunidad, pero al llegar a un punto y detenerse, suelen bailar en un gran óvalo. Hay momentos en que los mekos corren estrellándose y arremetiendo con lo que tengan enfrente, así como aquellos fuertes vientos que intermitentemente pasan por la comunidad.

El ambiente mantiene un bullicio constante. La comunicación verbal se basa en una modificación del tono de la voz y todos coinciden en hacerla más aguda para tampoco ser identificadas. Mientras bailan o corren, emiten sonidos guturales que semejan el bufido de los toros. A veces corren, bailan, caminan, otras se estacionan, descansan, comen, beben y así sigue el trajín durante todo el día. Bailan hasta muy entrada la noche y hay un consumo alto de bebidas alcohólicas, así como derroche de comida en una atmósfera sumamente estridente. Todo parece basarse en el despilfarro de danza, música, personajes diversos, comida, bebida, sonidos, aromas y colores.

Como en gran parte de los carnavales de México, lo metamórfico es un recurso significativo, pues un número considerable de elementos culturales adquieren formas y esencias alternativas que se traducen en otros voes, otras materialidades, otras personificaciones, otras posibilidades de ser y estar en el mundo y, justo aquí, la importancia del cuerpo humano que encarna.

Tlakatekolotl y los malos aires carecen de carnalidad, pero esto no significa que no tengan existencia material, solo implica que no tienen un cuerpo humano que les asegura una experiencia sensible. Por ello, el carnaval se abre como una posibilidad para que estos entes puedan incorporarse al cuerpo de danzantes, e incluso curanderos, para así poder disfrutar de los excesos que la celebración carnavalesca ofrece.

Figura 4. Cuerpos de carnaval, 18 de febrero de 2017, José Joel Lara González.



En esta relación contractual, el sacrificante, en su calidad de donante (Mauss y Hubert 2010), ofrece el don de su cuerpo para que el señor de la tierra y los malos aires encarnen la existencia. Ellos ofrecen su cuerpo para ser trascendidos e, incluso, anulados. Este borramiento como persona conduce a dar cuerpo, vida, sentido de existencia y cualidades humanas a aquello que por naturaleza no las tiene. *Mekoilwitl* y *nawatilli* son dos conceptos nahuas fundamentales para comprender la importancia del carnaval huasteco.

El primero alude a la celebración de aquellas personas que deciden ofrecer su cuerpo al carnaval; no solo es un tema de disfrazarse y salir a bailar, beber y comer a las calles. *Mekoilwitl* literalmente significa fiesta de los disfrazados. Proviene de meko, genérico para referir a los disfrazados. Sin embargo, cabe precisar que el término tiene dos acepciones importantes.

Por un lado, meco según el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, es una contracción de chichimeca que, desde el colonialismo político y religioso nahua y europeo, fue empleado como sinónimo de salvaje, poco civilizado e, incluso, primitivo y sirvió para designar y estigmatizar a grupos indígenas diferentes a la tradición nahua. Los españoles lo emplearon como un genérico racista para denominar a cualquier grupo indígena mesoamericano desde el siglo XVI. *El Diccionario del Español de México* (dem.colmex.com), refiere al color bermejo, con manchas oscuras en el pelaje de algunos animales, como es el caso del ganado vacuno.

El carácter peyorativo del uso de la palabra ha sido una constante en el español de México² y lo que me interesa destacar es que nahuas, teenek y otomíes, de la Huasteca solían pintarse el cuerpo con tepetate gris y ceniza negra para salir durante los días del carnaval con esa tonalidad bermeja. La pintura duraba una semana y las acciones desmedidas y alocadas con las que se conducían, poniendo el mundo de cabeza, fueron suficientes para definir con este concepto a los bailadores.

Con el paso del tiempo, se fueron modificando los atavíos, se incluyeron otros personajes a la tradición, pero el genérico meko se mantuvo independientemente del tipo de personaje encarnado. El uso de la palabra, atendió más actitudes que la tonalidad de la piel maquillada.

Los mekos encarnan a los malos aires, recorren la comunidad como los vientos arremolinados (Alegre González 2012). Sus usos del espacio, así lo denotan. Van de filas a óvalos bidireccionales, se detienen y vuelven a andar. Los cuerpos donantes no se mantienen intactos, de ahí la perspectiva sacrificial: elegir pintarse o vestir otras pieles ante temperaturas altas, andar, bailar, brincar, incluso correr en

2. Véase, Diego Durán (1967): Kirchhoff y Güemes (1989) y Gradie M. Charlotte (1994).

caminos de terracería, pavimentados, de subida y bajada, la saciedad y el exceso de saciedad de sed y hambre, sentirse fatigados, embriagados, fatigados de la garganta por la modificación del tono de voz, sentirse destruido y sentir la fragilidad del cuerpo hacen del donante consagrarse como víctima, destruirse en los días del carnaval para encarnar a los malos aires y estos abusen del cuerpo de los mekos y no de los cuerpos del resto de la comunidad causando enfermedades, daños y muerte. Esto constituye un valor axiomático de la cultura, una obligación: la obligación de hacer vivir y aquí la pertinencia del concepto *nawatilli*.

Nawatilli, desde la concepción de especialistas rituales, consiste en la acción de invocar y hacer vivir al señor de la tierra, Tlakatekolotl, hacerlo entrar al cuerpo cautelosa y escondidamente para su encarnación. Esta acción no puede hacerla cualquier persona, sino solo aquellos especialistas, normalmente curanderos, que tienen la fuerza corporal y espiritual para resistirlo. Esta fuerza, denominada *chikawalistli*, se desarrolla durante toda la vida, pero no de la misma manera entre todas las personas. Hay quienes la tienen en menor medida y, por tanto, resultan vulnerables. Curanderas y curanderos la desarrollan con especial vigor, pues de ella depende su capacidad de resistir, de no caer en enfermedades y de tener la energía suficiente para “combatir” los aires en sus procesos de curaciones, por ejemplo. *Chikawalistli* determina en gran medida la constitución de la persona; al no ser una fuerza dada, se fortalece para que, a su vez, la persona se fortalezca.³ A diferencia del *mekoilwitl* que requiere del espacio público, el *nawatilli* se celebra en la intimidad de un cuarto, con poca gente y se solía celebrar en el tiempo que consideraban de mayor peligro: la noche del martes de carnaval para miércoles de ceniza, aunque esto ha variado un poco.

Nawatilli, es el arte de hacer entrar al cuerpo humano, mediante una invocación, a Tlakatekolotl.

Durante la fase diurna del martes de carnaval, mientras los mekos siguen recorriendo la comunidad, en el patio de la unidad doméstica del curandero o curandera que ofrezca la fiesta, se construye un cuarto para hacer *nawatilli*.

3. Para ampliar sobre esta categoría nativa, véanse los trabajos de Gómez Martínez 2002; Chamoux 2011; Acosta Márquez 2013.

La cantidad de animales puede variar, pero han metido hasta 14 gallinas, 7 guajolotes y 1 puerco, una pequeña mesa, una silla, una banca y se encienden algunos sebos que son colocados en el piso para alumbrar el cuarto. Se colocan las máscaras de diablo que han de usarse durante toda la noche. Se lleva cerveza y aguardiente. Se contratan músicos de cuerdas: violín y huapanguera o violín, jarana y huapanguera que tocan exclusivamente sones de carnaval y huapangos. Al anochecer, el curandero se coloca alguna de las máscaras de diablo. Después de un rato de escuchar música, bailar, beber alcohol y ofrecer oraciones de invocación, el curandero se sienta en el piso y emite sonidos guturales que poco permiten distinguir las palabras.

En el cuarto hay pocas personas: el curandero o curandera que guía, el resto del equipo con el que participa y algunas personas que son invitadas a compartir esta celebración.

Figura 5. Ofrenda a Tlakatekolotl, Marzo de 2018,
Heriberto Torres Bautista, usado con permiso.



En ciertos momentos, las personas que están acompañando, también bailan, comen, pero no beben alcohol. Avanzada la noche, ya entrada la madrugada, el curandero se convulsiona, se desmaya, cae al piso, se carcajea, se levanta, baila zapateando con un vigor exacerbado y después de un rato que esto vuelve a suceder, en el piso se abandona a sí mismo, se descorporiza para encarnar a Tlakatekolotl.

Una vez Tlakatekolotl encarnado, sigue bebiendo alcohol y zapateando los huapangos. Se perciben los usos del cuerpo y la voz mucho más enérgicos, rayan en lo violento. Incluso las personas evitan el contacto con él. Se sube a la mesa a zapatear, brinca, olfatea a los músicos, a las personas, la carne cruda también la mordisquea, come de los platos con guisado y chile y el consumo del alcohol aumenta respecto a la fase anterior.

Figura 6. Fiesta a Tlakatekolotl, 23 de febrero de 2020, José Joel Lara González.



Cerca del alba, Tlakatekolotl sacrifica a los animales y con su sangre, riega todo el cuarto, en este momento el ritmo baja considerablemente. Tlakatekolotl continúa celebrando, pero el uso del cuerpo disminuye en la energía hasta que toma la silla y se sienta. Sentado, habla con dirección hacia el piso, dialoga con aquello que hay bajo la tierra. La gente menciona que en ese momento Tlakatekolotl comienza a dejar el cuerpo del danzante y es la transición idónea para pedir perdón por los errores y excesos cometidos por las personas. Por esta

razón, el diálogo no es un asunto individual, sino que se pide por todos los miembros de la comunidad.

Cuando los rayos del sol hacen su primer anuncio, Tlakatekolotl permite que el donante regrese a su cuerpo. El especialista ritual, se despoja de la máscara, mientras sigue hablando con el de abajo, con el comepecados, otros dos de los nombres para denominar a Tlakatekolotl. Hay un lapso de descanso y para cuando el sol ha salido completamente, se rocía el alcohol que no se bebió y se prende fuego al cuarto para que todo quede en cenizas.

Las cenizas son llevadas a alguna ladera del cerro donde la gente no pase para que no se infecte ni se contamine con la energía que queda en ellas. Desde la concepción nahua, Tlakatekolotl personificado come las impurezas y pecados de las personas al momento de personificarse en el cuerpo del especialista ritual, absorbiendo él, enfermedades y males para evitar que lleguen al resto de la población. Como puede advertirse, la noción sacrificial del cuerpo es una constante en la concepción corporal del carnaval nahua. En una unidad dialógica de sentido, *mekoilwitl* y *nawatilli* constituyen dos fases fundamentales y correspondientes de este contexto festivo: los primeros personificando a los malos aires, revolviéndolos y desubicándolos en la misma comunidad; el segundo particularizando en el regidor del carnaval: Tlakatekolotl⁴.

Tlakatekolotl habita en el fondo de la tierra y se le adjudica el saber de la magia, la hechicería y la curación. En su multiplicidad de nombres se le reconoce, en los cortes de papel, como un ser descarnado, con gestos faciales duros y con cuernos, motivos que lo han llevado a ser relacionado con el diablo occidental y con el toro, desde la colonia hasta nuestros días. En la concepción nahua contemporánea, Tlakatekolotl es un ser enfurecido, es quien carcome las impurezas de las personas cuando se encarna en el curandero o curandera y es por excelencia, el dueño de la noche, el patrón de los saberes no solo de la magia, sino de otros en los que se funda la etnicidad nahua.

4. Para profundizar sobre las implicaciones de Tlakatekolotl y el diablo en la cosmovisión de los nahuas veracruzanos, véase la importante investigación de Félix Báez-Jorge y Arturo Gómez Martínez 1998.

Nawatili y la encarnación de Tlakatekolotl

La encarnación es punto de partida en el análisis de la participación humana en el mundo, ya que es inicio y escenario de las relaciones entre las personas y el mundo. Esta otorga carnalidad a la existencia (Lara González 2020). Para estudiar un hecho desde esta perspectiva, recomiendo hacerlo desde el paradigma de la encarnación propuesto por Thomas Csordas (1990) desde una clara suscripción fenomenológica.

Csordas presenta dos características importantes para el desarrollo de las investigaciones:

1. Postula que el cuerpo no es un objeto a estudiar con relación a la cultura a la que pertenece, sino que es el sujeto de la cultura, por lo tanto, el cuerpo encarna a la cultura misma.
2. Desde esta posición, hay que entender que encarnar la cultura implica que el cuerpo es el quicio del mundo, el fundamento existencial de la cultura, gracias a la experiencia y a la cognición.

El cuerpo entra en contacto con el entorno, así como con agentes externos que producen cambios, sensaciones, percepciones y pensamientos que, con el paso del tiempo, generan algún tipo de aprendizaje. Cualquiera que sea, el aprendizaje es valorado, categorizado y traducido a niveles conceptuales. Este proceso genera una experiencia que únicamente es advertida en la medida en que es reflexiva y compartida en la intersubjetividad y que insiste en la importancia del cuerpo en la adquisición de la experiencia, en la constitución de la persona, en los elementos de identificación cultural y, por supuesto, en los soportes materiales de los que un grupo humano dispone para explicar su ser en el mundo.

Desde esta perspectiva, el cuerpo es el lugar de lo observable, donde se habita el mundo y, sobre todo, el lugar de la experiencia que permite entender que ser en el mundo no responde al “momento sincrónico del presente etnográfico, sino como una presencia y compromiso sensorial/históricamente informado” (Csordas 1994, 10). Es decir, analizar la experiencia del cuerpo desde sus propios códigos históricos y culturales específicos, expresada en los lenguajes. Encarnar es hacer vivir, dar existencia carnal a cuerpos que no son parte de la vida común, es una experiencia que trastoca la cotidianidad.

Por ello, encarnar precisa de saberes especializados que conducen a los especialistas a hacer existir a otros bajo el principio de alteridad. La alteridad se expresa en la cualidad de ser otro mediante diferentes posibilidades que tienen los cuerpos para incorporar atributos que permiten comprender distintos fenómenos del mundo. Encarnar la alteridad exige el dominio de complejas técnicas corporales que convierten a las personas en oficiantes especializados capaces de precisar los diferentes estados por los que su cuerpo y mente transitan durante la encarnación. Los especialistas de los saberes del cuerpo encarnan seres fastos y nefastos, animales, vegetales, minerales, y vientos, todos elementos del sistema cognoscitivo que constituyen el mundo.

Tlakatekolotl, el diablo, y los malos aires, lo nefasto de la cultura, traen enfermedad e inmundicia, pero también carnalidad y lujuria, principios que, en una tradición agrícola mesoamericana, tienen como fundamento la regeneración del mundo y la sociedad.

En la Huasteca nahua, teenek y otomí, los días de carnaval se celebra al señor de la tierra: Tlakatekolotl, Teeneklab o Zithü, respectivamente, todos asociados también al diablo. El señor de la tierra tiene una naturaleza dual. Puede causar desgracias o bien, si se le tiene contento, ofrece abundancia y prosperidad. Por esto, es tan importante ofrendarle en esta fecha a fin de no hacer enojar al enfurecido, como también se le llega a nombrar.

Celebrar a Tlakatekolotl exige darle existencia carnal, una corporalidad humana a fin de evitar una sobre exposición al riesgo, a la enfermedad y a diferentes afecciones que pueden aquejar a la sociedad.

Nawatili, entendido como la obligación de hacer vivir a Tlakatekolotl mediante su encarnación, es un tema fundamental de la etnicidad nahua contemporánea.

La etnografía, el registro y la obtención de información sobre este tema me han permitido desarrollar una reflexión sobre la importancia de ofrendar *nawatili* en la constitución de la etnicidad.

Fue precisamente la emergencia sanitaria por Covid-19, lo que me permitió comprender el argumento anterior.

Una consecuencia por la emergencia sanitaria por Covid-19 en 2020, fue la prohibición de la celebración del carnaval en muchas comunidades de la Huasteca y algo que resultó fundamental, fue la respuesta de las personas, pues se negaron a suspenderla.

La prohibición suscitó un acontecimiento y no acataron la indi-

cación. Al acercarse el tiempo del carnaval, las personas comenzaron a difundir mensajes en carteles y lonas que colgaban en las calles o bien, vía redes sociales, en los que expresaban consignas como: “podrán cancelar el *mekoilwitl*, pero el *nawatilli*, no”. Los mensajes y, sobre todo, la molestia de los pobladores, llamaron mi atención y este dato etnográfico, se convirtió en el principal argumento de esta reflexión: la obligación de encarnar al señor de la tierra.

Las personas accedieron a no llevar a cabo la fiesta de los disfrazados en masa. Sin embargo, no estuvieron dispuestas a cancelar la obligación de hacer vivir y dar de comer al señor de la tierra, ya que de su satisfacción y saciedad depende el florecimiento y la abundancia de la tierra, el porvenir y la buenaventura de las personas y con ello, de la cultura nahua de la Huasteca.

En tanto acontecimiento (Deleuze 2014), el carnaval se celebró en el presente gracias al *nawatilli*, pero desdoblado en un futuro y pasado; un futuro de una comunidad entera que se celebra en función de un pasado que permite que el acontecer sea revolucionario, pero fiel a elementos de una tradición cultural. En el acontecimiento se redefine el ser a partir de la transmutación, no es un mero accidente, sino una serie de saberes que se ponen en acto, con énfasis en la incertidumbre, de aquí la importancia de que se realice.

En la ausencia del *mekoilwitl*, Tlakatekolotl se siguió haciendo presente gracias a los cuerpos donantes de curanderas y curanderos que lo encarnaron durante el *nawatilli*. La encarnación del patrón contiene dos características fundamentales en la generación del sentido social. Por un lado, produce sensaciones de angustia, precariedad, aflicción e incluso miedo. Por otro, una sensación de sublimación en el que donantes y participantes se subsumen en un estado de placer al contemplar las crisis e incertidumbres por las que el cuerpo donante transita durante el *nawatilli*.

Sin lugar a dudas, *nawatilli*, en tanto valor axiomático, constituye uno de los principales elementos de identificación cultural entre los nahuas de la Huasteca y analizarlos a la luz de la etnografía, permite comprender que la identidad étnica no se constituye en esencias impermeables, inamovibles y nucleares que se mantienen fijas en las dimensiones espaciotemporales, sino comprender que las personas, en su cualidad resistente y volitiva, responden a los procesos históricos ya sean locales y/o globales de los que son parte.

Reflexiones finales

Los carnavales mexicanos son un cúmulo de saberes, son muestra viva de la diversidad cultural de la que participan. No representan, sino que hacen vivir cada uno de los elementos culturales que incluso en la distancia cultural, se hacen propios.

El carnaval y sus formas narrativas que lo hacen ser, es una de las fiestas que más se mantienen vigentes y actualizadas, por ello, vemos un escenario en el que conviven los personajes más recientes de la historia mundial, con aquellos personajes que la tradición hace persistir y resistir.

El carnaval es una celebración de incorporación, se incorporan personajes, sonidos, géneros musicales, códigos corporales, pero siempre en la espera de incorporar a aquellos seres que no pertenecen al mundo físico inmediato y que demandan una existencia carnal, un cuerpo que les posibilite transitar en el mundo de los vivos para mantenerse vivos y sostener la existencia de los humanos.

Como he mostrado, y como puede advertirse en el resto de capítulos del libro, el carnaval tiene una facultad polisémica impresionante. Ante esto, su estudio debe tener objetivos claros y bien delineados para no perderse entre tantas redes de sentido y así mismo, evitar decir lo que han insistido investigaciones antecesoras.

Por ello, considero que el estudio debe partir de sólidas etnografías que no sólo permitan compartir la experiencia del carnaval, sino que promuevan la reflexión y discusión teórica en términos históricos, antropológicos e interdisciplinarios.

En mi caso, a partir de una primera etnografía del carnaval, pude conocer y acercarme a otra celebración de carácter más privado. Ya con la etnografía de ambas facetas y al escuchar la distinción de los conceptos nativos, desarrollé entrevistas para comprender los conceptos y poderlos argumentar claramente desde una perspectiva antropológica poco explorada desde otras investigaciones.

Hacer *mekoilwitl* y *nawatili* en la Huasteca nahua es de suma importancia, sin embargo, la encarnación de Tlakatekolotl resulta ser el fundamento de la cultura, ya que, con su presencia se limpia aquello que pueda afectar a toda la comunidad. Encarnarlo hace del cuerpo donante un cuerpo sacrificial que incorpora las consecuencias de los excesos humanos y al mismo tiempo, asume las afecciones que resultan de encarnar al enfurecido.

Por esto es que en un contexto de emergencia sanitaria por Covid-19, encarnar a Tlakatekolotl resulta capital, pues está en juego la salud de la comunidad y del mundo entero, y “podrán cancelar el *mekoilwitl*, pero el *nawatilli*, no”, porque en él está la permanencia y la salud cultural de la humanidad.

Referencias

- Acosta Márquez, Eliana. 2013. “La relación del *itonal* con el *chikawalistli* en la constitución y deterioro del cuerpo entre los nahuas de Pahuatlán, Puebla”. *Dimensión Antropológica* 58: 115-148. <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=10063>
- Aguilar Penagos, Mario. 1990. *La celebración de nuestro juego. El carnaval chamula, un sincretismo religioso*. México: Miguel Ángel Porrúa-Gobierno del estado de Chiapas.
- Alegre González y Lizette Amalia. 2012. *Viento arremolinado. El Toro Encalado y la flauta de mirlitón*. México: CONACULTA-Instituto Veracruzano de la Cultura.
- Báez Cubero, Lourdes y María Gabriela Garrett Ríos (coords.). 2009. *Los rostros de la alteridad. Expresiones carnales en la ritualidad indígena*. México: Consejo Veracruzano de Arte Popular.
- Báez-Jorge, Félix y Arturo Gómez. 1998. *Tlacatecolotl y el diablo*. México: Gobierno del estado de Veracruz-Secretaría de Educación y Cultura.
- Bajtín, Mijail. 1990. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Boilés, Charles. 1971. “Síntesis y sincretismo en el carnaval otomí”. *América Indígena* 13 3: 555-563.
- Caro Baroja, Julio. 2006. *El Carnaval*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chamoux, Marie. 2011. “Persona, animicidad, fuerza”. En *La noción de vida en Mesoamérica*, 155-180. México: UNAM-CEMCA.
- Charlotte, M. Gradie. 1994. “Discovering the Chichimecas”. *The Americas* 51 1: 67-88. <https://www.cambridge.org/core/journals/americas/article/abs/discovering-the-chichimecas/F930C9D-519606B2A598E0174053794F3#>
- Csordas, Thomas. 1990. “Embodiment as a Paradigm for Anthropology”. *Ethos* 18: 55-47. <https://www.jstor.org/stable/640395>
- _____. (coord.). 1994. *Embodiment and experience. The existential*

- ground of culture and self*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Deleuze, Guilles. 2014. *Lógica del sentido*. Madrid: Paidós.
- Diazmuñoz, Ricardo. 1976. *El carnaval, gran fiesta de la sensualidad*. México: Editorial Posada.
- Durán, Diego. 1967. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, 2 tomos. México: Porrúa.
- Galinier, Jacques. 1990. *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México: INI-CEMCA-UNAM.
- Gibson, Gordon. Reseña de *Rituals of Rebellion in South-East Africa*, de Max Gluckman. *American Anthropologist*, Acceso el 15 de noviembre de 2022. <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1525/aa.1955.57.5.02a00330>
- Gómez Martínez, Arturo. 2002. *Tlanetokilli: la espiritualidad de los nahuas chicontepecanos*. México: Instituto Veracruzano de la Cultura.
- Kirchhoff, Paul, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García. 1989. *Historia Tolteca Chichimeca*. México: CIESAS-FCE-Gobierno de Puebla.
- Lammel, Annamária y Katz, Esther. 2008. Introducción “Elementos para una antropología del clima”. *Aires y lluvias. Antropología del clima en México*. 27- 52. México: CIESAS-CEMCA-IRD.
- Lara González, José Joel. 2020. “Santa kiaui piltsintsi. La lluvia de maíz y la descorporización entre nahuas de la Huasteca”. *Cuicuico* 78: 57-76. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:21393>
- Mauss, Marcel y Henri Hubert. 2010. *El sacrificio. Magia, mito y razón*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Münch Galindo, Guido. 2005. *Una semblanza del Carnaval de Veracruz*. México: UNAM-IIA.
- Norbeck, Edward. 1971. “Rituals of Reversal”. *Anthropology Today Elmont* 494-495.
- Provost, Jean-Paul. 2004. “El carnaval en la Huasteca indígena: Un análisis de su significado funcional”. En *La Huasteca, un recorrido por su diversidad*. 267-295. México: CIESAS- El Colegio de San Luis AC- El Colegio de Tamaulipas.
- Reyes García, Luis. 1960. *Pasión y muerte del Cristo Sol: Carnaval y Cuaresma en Ichcatepec, Veracruz*. México: Universidad Veracruzana.

- Rubio Jiménez, Miguel Ángel y Neurath Jimenez, (coords.). 2017. *Tiempo, transgresión y ruptura. El carnaval indígena*. México: UNAM.
- Sevilla, Amparo. (coord.). 2002. *De Carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*. México: Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- Quiroz, Haydeé. 2002. *Carnaval en México: abanico de culturas*. México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Vázquez Santana, Higinio y Dávila Garibi, José Ignacio. 1931. *El Carnaval*. México: Talleres Gráficos de la Nación.
- Williams García, Roberto. 1960. "Carnaval en la Huasteca veracruzana". *La palabra y el hombre* 15: 37-45. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/3108>

RETÓRICAS CARNAVALESCAS.
APROXIMACIONES ETNOGRÁFICAS AL PERSONAJE
RITUAL DEL FLASHICO EN UN POBLADO DE
ORIGEN OTOMÍ DEL SUR DE QUERÉTARO, MÉXICO

Ricardo López Ugalde

El Flashico es un personaje ritual vinculado al universo festivo de varias comunidades de origen otomí del centro-sur de Querétaro y oriente de Guanajuato, cuyas características se asocian con el Xitá (Viejo o Abuelo) de las zonas otomíes del centro y oriente de México. Integrado a comparsas durante las festividades religiosas y como apoyo a las mayordomías, en algunos poblados las cualidades y funciones del Flashico han asumido rasgos singulares, como ocurre con las comparsas de Flashicos o *flashiqueras* de la comunidad de El Vegil, en el municipio de Huimilpan, al sur de la capital de Querétaro.

Si bien en dicho poblado no existe una referencia explícita a la categoría de *carnaval* dentro de su ciclo ritual anual, uno de los periodos festivos de mayor importancia comunitaria, conocido como los juegos, presenta características carnavalescas asociadas con la recreación de un tiempo ritual ligado al periodo litúrgico cuaresmal. Este contexto temporal estaba sustentado en la ejecución de actos lúdicos basados en la inversión de roles, así como en la escenificación de una batalla cosmogónica entre el bien y el mal vinculada a las etapas de desarrollo de la persona, la cual culminaba con la celebración al Señor de las Maravillas en la Semana Santa y su triunfo sobre un séquito de Diablos.

El presente trabajo persigue dos objetivos, por un lado, identificar características y atributos retóricos que el Flashico empleaba antaño durante la ejecución de los juegos, elementos vigentes hasta hace 30 años. A partir de esta aproximación se analizarán aspectos cosmogónicos de dicho periodo festivo para conceptualizarlo como una variante regional de carnaval otomí donde el Flashico tenía preeminencia.

Contexto general

El Vegil es un poblado de origen otomí del municipio de Huimilpan, en la Sierra del sur de Querétaro. Con una economía mixta que integra actividades primarias, trabajos asalariados en la capital del estado y migración a Estados Unidos, su tradición agrícola y su complejo sistema ritual están ligados históricamente a las cuadrillas de trabajadores indígenas que sustentaron la producción económica de la hacienda de San José del Vegil desde el siglo XVIII (Urquiola 1989).

La agricultura permeó los elementos que integran el ciclo ritual comunitario cuya responsabilidad de ejecución recae en la mayordomía⁵ del poblado; desde un esquema de culto triádico, este ciclo ritual intercala celebraciones religiosas al Señor de las Maravillas, al Señor de las Cosechas y al Señor Santa Cruz, tres imágenes cuyas festividades marcan los periodos de inicio y culminación de las labores agrícolas —la siembra, los temporales y las cosechas—, además de estar superpuestas a algunas celebraciones del tiempo litúrgico católico.

La realización de los juegos está regida por las festividades al Señor de las Cosechas —tiempo de levantamiento y bonanza del maíz—, en un periodo que abarca del mes de octubre, con la bendición de los elotes, a febrero o marzo, con el arribo de la Cuaresma y la Semana Santa, periodo que principia las solemnidades al Señor de las Maravillas. Los juegos tienen un contenido carnavalesco asociados originalmente con la teatralización de preceptos morales mediante una batalla entre el bien y el mal, además de contemplar una lógica de recolección de bienes entre los habitantes, principalmente alimentos, cosechas y dinero, para su posterior redistribución comunitaria por

5. Se trata de una organización comunitaria de carácter jerárquico ampliamente distribuida en localidades rurales de origen indígena en el estado de Querétaro. Dicho órgano asume las tareas de manutención y cuidado del templo del poblado, así como la organización y ejecución de las festividades religiosas tutelares. En El Vegil la mayordomía está encabezada por tres mayores primeros quienes asumen los principales cargos, y se complementa con 87 ayudantes que son denominados como vasarios. En esta amplia sección de ayudantes se integran personas que desempeñan cargos específicos como las tenanches, mujeres responsables de dirigir los principales actos como las sahumadas con copal que se ejecutan para la purificación de las ofrendas y la propiciación de los rituales. Otro importante cargo adscrito a la mayordomía recae en los Flashicos.

medio de comidas rituales consumidas durante la Semana Santa. No obstante que desde hace tres décadas se han verificado cambios en la realización de los juegos, en la actualidad el Flashico mantiene un papel destacado para su ejecución.

El Flashico y el carnaval otomí

Los estudios realizados por Jacques Galinier (1990) sobre el carnaval otomí señalan la relevancia de esta celebración para dicho grupo étnico, asociada con un drama que recrea la vida y la muerte con un alto contenido lúdico proyectado en sus diferentes actos ritualizados. Aunque la propuesta de Galinier retoma estudios procedentes principalmente de las zonas otomíes de la Sierra Madre Oriental mexicana, su trabajo expone elementos que tienen paralelismo con lo que en este trabajo denominaré como una variante vegileña del carnaval otomí, entre ellos a) la *estructura mítica* del origen del carnaval ligada a los cerros y a la confrontación entre los Diablos y el Niño Dios, b) el carácter contextual del carnaval como “eslabón” entre la Navidad y la Pasión de Cristo, y c) la prevalencia del Xitá como personaje asociado a una humanidad primigenia dentro de la cosmogonía otomí, con atributos estéticos y personalidad peculiares.

Desde una lógica que Galinier (1990) define como contexto de “consanguinidad”, en el carnaval otomí prevalecen personajes míticos cuyos vínculos parentales se encuentran subordinados a las relaciones procreadoras de la denominada “pareja primordial”, conformada por el *Sihta* y la *Hørasu* (Galinier 1990, 342). Esta lógica es reiterada por Gallardo (2013) quien destaca el papel asociado a los muertos durante el carnaval otomí en dicha región, donde el Viejo es preponderante por tratarse de un tipo de muerto ancestral o “procreador” de la humanidad otomí, un personaje que eslabona relaciones entre existentes a través del juego para la “regeneración de la vida” (Gallardo 2013, 40, 44).

Como se argumentará en este trabajo, algunos rasgos cosmogónicos de esta lógica otomí recopilada por Galinier son recurrentes en el carnaval vegileño estudiado, entre ellos el vínculo de los tiempos rituales de la Navidad y la Semana Santa junto a la proyección de una batalla entre opuestos, la asociación de esta periodicidad ritual con el estado yermo y fecundo de las dotes agrícolas de la tierra, y la preponderancia de una pareja paradigmática de Flashicos (hombre y mujer) cuyos principales atributos se ligaban a su condición fisiológi-

ca-social de fecundar, construir relaciones parentales y marcar fases de la construcción social de la persona.

Es importante resaltar aspectos generales que presenta este personaje en sus variables regionales, como Xitá o como Flashico, dentro de las zonas con presencia otomí de Querétaro, con el objetivo de argumentar la inmanencia de ambos y subrayar algunas características que hasta hace algunas décadas asumía el principal personaje carnavalesco en El Vegil. Algunos estudios etnográficos realizados en regiones indígenas otomíes en Querétaro (Chemín 1993; Mendoza, Ferro y Solorio 2006; Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro [PEEQ] 2009; Ferro 2012a) y zonas limítrofes con el Estado de México (Zaldívar 2014) e Hidalgo (López y Fournier 2012), han reportado la vigencia del Xitá y su relevancia en el desarrollo de las principales celebraciones comunitarias, entre ellas el carnaval.

Estos estudios destacan las principales funciones e injerencia del Xitá dentro de los ciclos festivos locales, como ocurre con el mantenimiento del orden de los rituales comunitarios (PEEQ 2009), o la orientación y prescripción de las maneras de su ejecución a través de los lineamientos de la tradición de los poblados (Mendoza, Ferro y Solorio, 2006), presentándose casos donde estos personajes instruyen a los niños la coreografía de danzas ejecutadas durante el ciclo ritual (Castillo 2000). Por su estrecha participación con las mayordomías, en algunas poblaciones puede llegar a asumir un doble rol que combina el entretenimiento de las personas mediante danzas juguetonas y bromas, con el apoyo en momentos preponderantes de las celebraciones consiguiendo enseres rituales como cohetes, copal, flores o sotol, confeccionando ofrendas para los santos tutelares o trasladando artículos y materiales para preparar los alimentos festivos (Chemín 1993; Castillo 2000).

Sobre las nociones cosmogónicas de este personaje en algunas localidades del semidesierto queretano sobresalen alusiones donde el Xitá prefigura la existencia de un principio mítico ligado a la ancestralidad de éste, por lo que se le asocia al antepasado que custodia y orienta el desarrollo de las costumbres rituales (Mendoza, Ferro y Solorio 2006), que “renueva” los fundamentos de las tradiciones (Ferro 2012a, 182), que acompaña ritualmente la transición estacional de la naturaleza (Ferro, 2012b) y que articula la génesis de los cultos comunitarios (PEEQ 2009).

En el caso del Flashico, su actual distribución geográfica en Querétaro se localiza en comunidades de origen otomí de las regiones de los Valles centrales, el Bajío y el extremo norte de la Sierra del sur. Al igual que el Xitá, su papel en las festividades comunitarias se centra en apoyar a los mayordomos a organizar las celebraciones y a preparar alimentos y bebidas que se distribuyen durante éstas; otras de sus tareas pueden comprender la participación en danzas y la elaboración de ofrendas para los santos venerados (López 2009).

Aunque en la mayoría de los poblados queretanos donde prevalece este personaje se ha transformado la indumentaria e histrionismo que lo caracterizaban, en algunas comunidades aún se encuentran presentes el uso de máscaras de maderas blandas, aditamentos como chicotes y animales silvestres, así como una vestimenta que otorga a Flashicos y Xitás una personalidad áspera, tosca y montarás.

Sobre el Xitá destaca una descripción que Guillermo Prieto (1857 [1970]) realizó en el siglo XIX en algunos poblados de Querétaro, en la que integra datos sobre sus características festivas y la vestimenta que éste utilizaba durante los carnavales de la zona:

El primer día del Carnaval, comienzan a llegar en todas direcciones los bailes indios. No los precede, como a las procesiones, el pífano y el tamboril, sino una especie de bufón, *xitá*, cubierto con una máscara grotesca y armado con un enorme chicote. Este hombre, verdadero payaso de la comitiva, corre por las calles de la ciudad tronando con admirable maestría su robusto chicote y dando alaridos semejantes al grito guerrero de las tribus salvajes. Lleva, también, en las manos un tosco mono de cuero que colocado sobre un palo se mueve por medio de una cuerda, cada vez que así lo quiere; este personaje, indispensable parte mímica de la danza india, se agita, se menea y como un delirante se lanza repentinamente a una veloz carrera, sin que él sepa a dónde irá a parar; más cuando menos se espera, se le ve inmóvil delante de una ventana o de un grupo de gente y entonces levanta el mono de cuero haciéndole ejecutar chistosos movimientos; truena su chicote, se agita, se contonea, vierte una gracia, lanza un epigrama a sus oyentes y arroja de sus pulmones una estridente carcajada. En seguida vuelve a ponerse en activo movimiento, anunciando a la danza con sus alaridos salvajes (Prieto 1857 [1970], 314-315).

Esta descripción tiene amplias similitudes con el Flashico de El Vegil, quien originalmente portaba una indumentaria desgastada y rústica que constaba de una máscara de madera elaborada con árbol de patol (*Erythrina coralloides*) a la que se colocaban mechones de ixtle, crines de caballo o lana de borrego para simular superficies capilares asemejando barbas, cabellos y bigotes enmarañados del personaje. Su atuendo era complementado con el uso de un sombrero puntiagudo, a manera de charro, elaborado con cartón, mientras sus vestimentas constaban de prendas viejas, rotas y sucias como pantalones, camisas y sacos.

Su vestuario incluía el uso de un chicote grueso de ixtle que azotaban contra el suelo durante las comparsas, además de llevar consigo animales silvestres vivos o disecados sujetos con cordones a las extremidades de sus cuerpos, tales como ratas, tejones, ardillas, tlacuaches y víboras, todos ellos proveídos por los habitantes del poblado días antes de ejecutar los festejos donde éste participaba.

Los juegos en El Vegil

Durante los dos meses en que se desarrollaban los juegos, los Flashicos conformaban una parentela ritual basada en el compadrazgo denominada como las flashiqueras,⁶ la cual cubría tareas para preparar la llegada de la Cuaresma y la Semana Santa; entre sus principales funciones destacaba la realización de actividades lúdicas y teatralizaciones donde interactuaban con la población a cambio de cooperaciones de semillas cosechadas o dinero, además de escenificar un conjunto de actos donde se representaba una batalla entre el bien y el mal. Hasta hace 30 años aproximadamente, todas estas actividades se ejecutaban bajo dicho formato. En la actualidad, con algunos cambios, los juegos en El Vegil aún integran un proceso ritual más amplio que enmarca la participación protagónica de las flashiqueras a través de las tareas señaladas, además de estar inserto en los periodos festivos dedicados a las solemnidades del Señor de las Cosechas y del Señor de las Maravillas. Analíticamente, este proceso ritual puede subdividirse en cuatro fases específicas: 1) inicio ritual y propiciación de los Flashicos, 2) desarrollo y desenlace de los juegos, 3) agradecimiento por las cosechas, y 4) muerte del Diablo.

6. Durante sus faenas rituales, los flashicos se refieren entre sí con el apelativo de “compadre”.

Inicio ritual y propiciación de los Flashicos

De acuerdo con la tradición local, la mayordomía debe procurar que el inicio de los juegos se realice posterior al día 24 de diciembre, fecha en la que culminan los festejos navideños comunitarios por el nacimiento del Niño Dios en el templo del poblado, acontecimiento que se inserta en el periodo ritual asociado con el Señor de las Cosechas, cuya duración se extiende entre el mes de octubre y la víspera de la Cuaresma. La interpretación que realizan algunos mayordomos sobre dicho hito es que el nacimiento del Niño Dios se vincula con el desarrollo de los juegos, ya que éstos se despliegan cuando los Flashicos y Diablos se desatan en la tierra, específicamente en el poblado, como consecuencia de su disgusto por la llegada de Cristo al mundo, evento explicado de la siguiente manera: "...el Diablo y los Flashicos, que son como familia, es lo mismo, se enojan porque ya nació Dios..." (T. Hernández, comunicación personal, 26 de mayo del 2019).

Durante la primera fase, en días específicos del mes de diciembre la mayordomía se divide en dos contingentes para subir simultáneamente en procesión a la cima de los dos cerros que flanquean al pueblo, La Víbora y La Peña, con el objetivo de visitar a sus ancestros y a las cruces que moran en calvarios⁷ para solicitar su permiso en el comienzo de los juegos. Cada contingente es encabezado por los mayordomos y vasarios de dos de las cuadrillas de santos del templo y se complementa con la mitad de los mayordomos de la cuadrilla restante; a estos grupos se adhieren sus correspondientes tenanches hombres y las personas que se desempeñarán como Flashicos.

Para realizar esta visita, los contingentes llevan consigo aperos y artefactos que servirán al desarrollo de los rituales que fundamentan el permiso para iniciar los juegos, entre ellos ramos de flores, una palangana de madera, copal en grano, un bracero de barro, carbón, velas de cebo, una vela grande, una campana y cohetes. Asimismo, cada mayordomo y demás acompañantes trasladan alimentos y bebidas que se repartirán y consumirán entre los asistentes al finalizar los actos propiciatorios del permiso.

7. Se trata de antiguas construcciones de piedra, a manera de ermitas, que dentro de la cosmovisión de algunos poblados otomíes de la región están asociadas a la residencia de las ánimas fundadoras o ancestrales de las comunidades.

Ambos contingentes salen del templo del pueblo por la madrugada encomendando previamente el éxito de su jornada frente a la imagen del Señor de las Maravillas en un acto denominado como “juramento”; serpenteando sus pasos sobre el relieve sinuoso de los lomeríos, la tradición dicta que su arribo a los calvarios debe concretarse antes de que salga el primer rayo del sol, alrededor de las 7:00 am. o 9:00 am.

En las inmediaciones de la cima, en la denominada *puerta* de los cerros, se adorna con flores una cruz que reposa colgada sobre un árbol, elemento que marca el ascenso hacia la cima del cerro en su parte final; enseguida, se deposita a los pies de la cruz la vela grande encendida, se acomodan sobre la palangana algunas flores y se aviva el carbón dentro del bracerero para quemar el copal. En dos turnos, los tres mayordomos principales y los tres tenanches hombres se hincan frente a la cruz e inician el permiso para ingresar al recinto; en esta posición y alineados en forma horizontal frente a la cruz, cada una de las tres personas toma en sus manos uno de los artefactos requeridos para ejecutar el ritual —el bracerero, el copal y la palangana— y con ello realizan movimientos en forma de cruz que dirigen hacia tres puntos geográficos (al frente de la cruz en el árbol, a la izquierda y a la derecha) asociados con los tres santos principales que se veneran en el poblado. Este procedimiento culmina con un gesto de postración donde las personas descienden su rostro para besar la tierra.

En la cima del cerro, la comitiva agradece por haber concretado su arribo sin infortunios, al tiempo que los mayordomos principales sahúman al interior del calvario; posteriormente, la mayordomía y Flashicos se alinean afuera del recinto para recibir de los mayordomos principales una vela de cebo.⁸ Formados frente al calvario y encabezados por los mayordomos principales, el resto de los asistentes se alinea en hileras de tres personas, se hincan y uno de los mayordomos principales realiza una plegaria donde agradece por haber cumplido con el trayecto hasta la cima del cerro, además de encomendar a los santos, cruces antiguas y antepasados que lleguen a buenos términos las tradiciones que se realizarán.

8. Aunque en El Vegil el significado de estas velas es difuso, llegando a relacionarse con la vida de los mayordomos, en varios poblados otomíes de Querétaro y Guanajuato están asociadas a la invocación de las ánimas fundadoras en las festividades religiosas y durante actos terapéuticos.

Figura 1. Calvario en la cima del cerro de La Peña, El Vegil, Huimilpan, Querétaro, Ricardo López Ugalde, 2019.



Enseguida, manteniéndose hincados bajo esta alineación, en tres momentos la comitiva se santigua con las velas de cebo en sus manos, dirigiéndose a las tres direcciones geográficas referidas anteriormente. Por turnos de tres personas, cada asistente ingresa al recinto donde permanecen algunos instantes hincados mientras realizan rezos y solicitan el permiso de inicio de los juegos, finalizando con el depósito sobre el piso de cada una de las velas encendidas guardando una formación en hileras de tres. Una vez colocadas todas las velas encendidas dentro del calvario, la mayordomía aguarda en el exterior hasta que éstas se consuman para dar comienzo a la convivencia donde se reparten alimentos y bebidas.

Al término de ésta, la procesión retoma su trayecto hacia el pueblo para encontrarse con el otro contingente de mayordomos y Flashicos que desciende del cerro vecino. Una vez integrada, la mayordomía completa se alinea a las afueras del templo para ser purificados por las tenanchas mujeres con humo de copal, acto donde los Flashicos presentan sus máscaras para que también reciban dicho tratamiento. Simultáneamente, se iza una bandera blanca en la portada del templo como señal de que han iniciado los juegos.

Desarrollo y desenlace de los juegos

Esta fase es la que mayores transformaciones ha experimentado en las últimas décadas. Aunque se mantiene la realización de actividades lúdicas y la recopilación de bienes y dinero para cubrir los gastos de la festividad al Señor de las Maravillas en Semana Santa, los principales cambios han estado ligados a la indumentaria e histrionismo que caracterizaban a los Flashicos, así como al desarrollo pormenorizado de la secuencia de los actos que integraban la batalla cósmica citada.

Durante la segunda fase, entre los meses de enero a febrero, la flashiguera se acompañaba con música de violín, tambor y guitarra para realizar semanalmente, en el atrio del templo, el conjunto de actividades jocosas que conformaban los juegos, integradas por los versos propinados por los Flashicos y por los actos edificantes donde se dramatizaba la contienda entre el bien y el mal en la que participaban personajes arquetípicos ligados a ambos bandos, entre ellos la Iglesia católica, la Muerte, los Diablos y los humanos ligados a una condición ontológica de Flashicos.

Para inaugurar los juegos, después de concretar el permiso, los Flashicos realizaban un recorrido entre las calles del poblado acompañándose con músicos tradicionales que ejecutaban melodías mediante instrumentos como violín, guitarra y tambor. A manera de heraldo, en este recorrido el Flashicoregonaba a los habitantes el comienzo del periodo festivo asociado con los juegos y su continuidad con la Cuaresma y la Semana Santa, atrayendo a las familias para que se involucraran en dichas actividades donde su cooperación sería fundamental para solventar las festividades religiosas. Durante estos pregones los Flashicos utilizaban recursos actorales y verbales para improvisar versos que tenían la función de comunicar el comienzo del evento y amenizar otras actividades vinculadas a los juegos; de esta lírica local, destacaban los siguientes versos:

Niños, ya me canso de pasar por calles y callejones,
 por venir a visitar a estos muchachos panzones,
 va a haber bonitos juegos en la hacienda de Vegil.
 Ya me canso de andar por estos callejones,
 nomás para invitar a estos muchachos panzones (V. Ruíz, comunicación personal, 18 de abril del 2019).
 Señores y señoras, se van a llegar los juegos,

no se preocupen si se van sin comer, se van a regresar igual (S. Hernández, comunicación personal, 10 de abril del 2019).

Mediante una inversión de roles en un contexto de *juego* donde se alteraban temporalmente los lugares y estatus asociados con las principales autoridades políticas del poblado —la alcaldía, el delegado y los policías—, los Flashicos se desempeñaban como mandatarios de la comunidad para juzgar y velar por el orden y comportamiento de los habitantes; con ello ejercían vigilancia durante el lapso de tiempo en que se verificaban los juegos para sancionar diferentes situaciones y ejecutar detenciones y encarcelamientos entre los vecinos.

Un aspecto destacable de tales sanciones radicaba en su doble condición hiperbólica y metafórica que sustentaba su carácter burlesco; algunas de las situaciones sancionadas se relacionaban con la detención de personas que durante la comparsa llevaban en sus manos envolturas o cáscaras de comida, fumaban cigarrillos, cargaban en brazos a sus hijos, entre otras. Cada una de estas acciones era objeto de una reasignación de significado para simbolizarlas como acciones perjudiciales que afectaban al poblado, por ejemplo, a través de la contaminación del mismo, donde las envolturas o cáscaras de comida representaban la *basura*; mediante la provocación de incendios en los sembradíos y montes de la localidad, acción asociada metonímicamente al *cigarrillo* encendido; y mediante el *raptó* de infantes, situación simbolizada por los niños cargados en brazos por sus padres.

Esta interacción del Flashico entre los habitantes requería reconstruir escenarios punitivos donde las autoridades, encarnadas por estos personajes, pudieran hacerse de un amplio contingente de detenidos que supondrían beneficios para la abundante recolección de bienes en especie y dinero a cambio de regresarles su libertad. Todo ello con implicaciones positivas para solventar los gastos derivados de la festividad que se aproximaba. Incorporándose en los roles asignados por el juego, para lograr su libertad las personas que ocupaban el papel de reclusos debían pagar multas o fianzas a los Flashicos suministrando mazorcas de maíz, huevos de gallina y dinero, o en su defecto apoyando con trabajo comunitario a través de faenas ligadas a los menesteres de las festividades y la limpieza de espacios públicos del poblado.

Otro escenario donde se incorporaban los Flashicos durante los juegos eran las vendimias que organizaban los vasarios y mayordo-

mos principales de las tres cuadrillas de santos. Para diversificar los ingresos de bienes en beneficio de las festividades de Semana Santa, la mayordomía realizaba las denominadas *jamaicas* que consistían en la colocación de puestos de venta de bebidas y alimentos en puntos contiguos al templo; para el montaje de éstos se empleaba una mesa adornada con ramas de arbustos recolectados en llanos y montes próximos al caserío, por lo cual también recibían la denominación de *enramadas*.

Sobre estas enramadas los mayordomos instalaban los alimentos y bebidas que pondrían en venta, entre ellos canela cocida, agua de frutas, pulque, atoles y demás alimentos preparados a base de maíz. Mientras los habitantes acudían a comprar y consumir estos productos, los Flashicos deambulaban entre los puestos para amenizar la vendimia y lograr hacerse de clientes, dando continuidad a sus actividades pregoneras y poéticas. En este contexto de sociabilidad, los habitantes podían solicitar a los Flashicos que les complacieran con algunos versos para acompañar la degustación e ingesta de los alimentos, o bien, los Flashicos ofrecían algunos versos que integraban sus repertorios personales. Esta interacción se desarrollaba a partir de un acto comunicativo entre el Flashico y las personas que indicaba una relación filial a través del compadrazgo: “compadre, no quieres que te cantemos una canción’ y la gente le decían ‘sí, échamelá’, y le cantaban a las señoras que andaban vendiendo” (D. Vargas, comunicación personal, 8 de junio del 2019).

La temática de los versos compartidos en tales ocasiones podía girar en torno a diferentes sectores de la población, entre ellos a mujeres, jóvenes o parejas de novios, para lo cual empleaban alusiones que perfilaban las personalidades de éstos situándolos en escenarios cotidianos como el acto del flirteo o el desgano para realizar las labores agrícolas en el campo, además de utilizar alusiones eróticas al cuerpo de la mujer o a los genitales de algunos animales. De este tipo de versos destacaban los siguientes:

Las muchachas de hoy en día son como la calabaza,
 apenas miran al novio y hacen bolita la masa.
 Los muchachos de hoy en día son como la flor de peña,
 son vagos pa’ la canica y huevones para la leña (V. Ruíz, comunicación personal, 18 de abril del 2019).

¡Ay! Señorita mía que tantos años tenía,
me acuerdo que estaba chiquitita en brazos de su mamá,
¡ay! Señora doña María, no diga que yo la ignoro,
pero ahí donde está sentadita parece un huevo de toro (D. Vargas,
comunicación personal, 8 de junio del 2019).

Las muchachas de hoy en día son como la verdolaga,
apenas miran al novio y ¡ay, mamá! me voy al agua.
Los muchachos de hoy en día son como la flor de peña,
apenas miran a las muchachas y ¡ay, papá!, voy a la leña (S. Her-
nández, comunicación personal, 10 de abril del 2019).

Buenas tardes, señorita, florecita de granada,
Dígame si tiene amores, para no decirle nada.
Buenas tardes, señorita, flor de garambullo,
Dígame si tiene amores, para enredarme en el suyo (T. Hernán-
dez, comunicación personal, 26 de mayo del 2019).

El bien y el mal. Una farsa edificante con atributos parentales

Dentro de los dos meses en que se desarrollaban los juegos, el momento culminante de estas actividades ocurría con el desarrollo de una farsa en el atrio del templo; ésta agrupaba un conjunto de escenas cuya temática giraba en torno a prescripciones morales que narraban diferentes momentos del desarrollo social de las personas. La primera escena correspondía a la *pelea por las almas*, donde dos Flashicos personificaban a un Diablo y a la Muerte; mientras el Diablo perseguía a los niños que se encontraban entre la concurrencia, la Muerte atrapaba con sus manos a otras personas, quienes caían fulminadas al piso simbolizando su deceso.

En la segunda escena, la *salvación del alma*, un par de Flashicos disfrazados con capas negras asemejaban el revoloteo de zopilotes que picoteaban a dichos cadáveres, acción complementada con la participación de un Flashico que personificaba a la Iglesia católica a través de un sacerdote, interviniendo para salvar las almas de las personas mencionando la siguiente frase: “vamos a rescatar a esos hombres” (D. Vargas, comunicación personal, 8 de junio del 2019).

La tercera escena se correspondía con la *lascivia* y la *tentación carnal*; en ella el personaje central era la Flashica, hombre vestido con atuendos de mujer que se paseaba entre la concurrencia reali-

zando actos de galantería para perturbar a los hombres y sumirlos en el pecado. Asociada a ésta, la cuarta escena concernía al personaje del *puerco*, arquetipo que localmente estaba vinculado al camino de la perdición humana; dicho animal era representado por dos hombres envueltos en una cobija que realizaban a gatas recorridos entre los asistentes. Para evitar la condena mundana del puerco, éste era alimentado por las personas utilizando mazorcas de maíz, acto que simbolizaba la engorda del animal, pero también la necesidad de alimentar el alma y de alejarla de la perdición.

La quinta escena se relacionaba con el precepto del *matrimonio*, donde los personajes centrales eran una pareja de Flashicos, hombre y mujer, que actuaban situaciones de flirteo convidándose regalos y muestras de afecto que culminaban con la formalización sacramental de la relación a partir de un matrimonio religioso. Para ello, la pareja de Flashicos afrontaba los gastos económicos de tal evento recurriendo al apoyo de la comunidad, buscando padrinos y compadres entre los asistentes para que les suministraran subvenciones. La sexta y séptima escena formaban una continuidad narrativa con el matrimonio de los Flashicos, toda vez que ellas representaban el *embarazo* de la pareja y el parto, así como el *bautizo* de la criatura, acudiendo igualmente a la solidaridad del pueblo y a la conformación simulada de compadrazgos para solventar dichos costos.

Los juegos concluían cuando los mayordomos *descendían* la bandera blanca del templo y comenzaban una *procesión* alrededor de éste, encabezada por una cruz y un cirio, artefactos y recorrido que simbolizaban el triunfo del bien sobre el mal en esta fase. Después de culminados los juegos, en el mes de marzo aproximadamente, se inicia la tercera fase del proceso ritual donde la mayordomía encamina una procesión precedida por el Señor de las Maravillas, recorriendo las parcelas de los ejidos vecinos, dentro de las antiguas posesiones de la hacienda de San José del Vigil, para bendecir a los pobladores que participaron durante estos actos y agradecer sus dádivas de alimentos, semillas y dinero que posteriormente serán utilizadas para preparar las comidas rituales consumidas en Semana Santa.

Finalmente, la cuarta fase se vincula con las celebraciones de la Semana Santa; actualmente permanece el acto donde los Flashicos, acompañados de los Diablos, vuelven a aparecer en escena el Sábado Santo, esta vez con el objetivo de vestir al mono o Diablo mayor. Ela-

borado con cartón y cubierto con pirotecnia, este muñeco es confeccionado con dulces, alimentos, frutas y demás objetos que los Flashicos y Diablos recolectan entre los comerciantes que visitan el poblado durante la Semana Santa. Una vez vestido el mono, se procede a su quema, acción que, además de enfatizar el triunfo del Señor de las Maravillas sobre el Diablo, se acompaña por una exhibición pública de duelo por parte de los Flashicos y el resto de los Diablos, quienes comienzan a llorar el deceso del Diablo mayor y a despedirse de él, indicando con ello una relación parental entre dichos personajes.

El Flashico vegileño y una variante de carnaval otomí

A partir de lo descrito, cabe retomar las proposiciones de análisis que orientan este trabajo, la primera ligada a la composición retórica del Flashico como personaje ritual en El Vegil, y la segunda referida a conceptualizar los juegos vegileños desde sus elementos cosmogónicos como variante de carnaval otomí.

Las descripciones etnográficas que ofrecen las fuentes históricas referidas, como la crónica de Guillermo Prieto, además de los registros contemporáneos en poblados otomíes de la parte media y sur del estado de Querétaro, permiten establecer que el Flashico es una versión regional del Xitá, cuya distribución es preminente en poblados amesitizados de raíces culturales otomíes de la parte media de la entidad.

Tanto en sus funciones dentro de la estructura religiosa local, configurada por la mayordomía, como en las actividades rituales que desempeñaba a través de un corpus escénico que contemplaba la ejecución de danzas, bromas, poemas y farsas, el Flashico vegileño fungía como protagonista en el desarrollo de un contexto carnavalesco que entrelazaba el ciclo ritual comunitario en dos momentos específicos regidos por los señores de las Cosechas y de las Maravillas, a saber, el levantamiento de las primicias del campo y la preparación de la tierra en el nuevo ciclo agrícola.

Inserto en este contexto, el Flashico recuperaba a través de su personaje una serie de recursos retóricos para proyectar un discurso moralizante encauzado por los juegos; conceptualizado como una batalla entre el bien y el mal, este discurso escenificaba estilos de vida normados por conductas tensadas entre el pecado y la virtuosidad de la persona. Los juegos configuraban un escenario que permitía recuperar estas máximas a través de herramientas histriónicas, principal-

mente ejercicios metafóricos, inversiones de roles, sátiras y personificaciones ornamentales del cuerpo, cuyos fines persuasivos buscaban preparar el inicio de la Cuaresma. Aunado a dichos actos, es necesario destacar el énfasis expresivo que éstos indicaban hacia cierto tipo de relaciones parentales.

Aunque tales funciones pragmáticas le otorgaban al Flashico una preponderancia dentro de dicho proceso ritual, su carácter ontológico se encontraba reforzado por referencias mitológicas que algunos pobladores aún emplean para explicar los orígenes y significados de tales celebraciones. Si bien dicho proceso ritual está delimitado por las festividades tutelares al Señor de las Cosechas y al Señor de las Maravillas, los juegos, en tanto marcadores del tiempo carnavalesco comunitario, incorporan la fijación de otros eventos míticos que destacan el nacimiento del Niño Dios y la muerte de Cristo.

Lo anterior se acentúa con la alusión de la presencia temporal de los Flashicos en el poblado, por lo que éstos no coexisten durante el tiempo ordinario del mismo, siendo el nacimiento del Niño Dios el evento que ocasiona el regreso anual de los Flashicos y Diablos a la comunidad como consecuencia de la animadversión que éstos asumen ante el arribo de Cristo en su advocación de infante.

Aunque la preponderancia de los Diablos es esporádica durante los juegos, teniendo un protagonismo particular en la Semana Santa, existe una doble vinculación filial y antagonica con los Flashicos que se evidencia hacia el último día de la Semana Santa, cuando los contingentes de Flashicos confeccionan y queman al Diablo mayor el Sábado Santo, al tiempo que inician un lapso de plañidos y despedidas mientras dicho personaje explota y se calcina. Después de este evento, los Flashicos desaparecen de las celebraciones comunitarias, regresando durante las solemnidades a los muertos en el mes de noviembre; en esta festividad otoñal los Flashicos reiteran su papel de humanidad primigenia, de antiguos *Viejos* emparentados a través de las flashiqueras, en tanto gremio de compadres, que recorren el poblado para recolectar ofrendas (tamales, dulces, fruta) que serán obsequiadas a las ánimas de los fundadores de la comunidad en su altar, asignando un sentido metafórico a estos alimentos para figurarlos como porciones corporales del cadáver ancestral y como objetos predilectos o usados por éste.

A pesar de que los testimonios locales no son explícitos, existían

algunos episodios durante los juegos que aportan a la interpretación de la parentela mítica de los Flashicos con los humanos, desdoblado los lazos de filiación entre existentes; tales lazos parentales mantienen una asociación directa no tanto con los Diablos, sino con los habitantes del poblado asumiendo un papel de ancestros primigenios, aspecto denotado por las referencias a éstos como *compadres* durante las comparsas. Tres aspectos pueden reforzar la anterior idea, en primer lugar, el entrelazamiento de los Flashicos con los cerros protectores del poblado, en segundo lugar, la posición argumental de los Flashicos en algunas danzas o eventos asumiéndose como bando contrario a los Diablos y, en tercer lugar, la presencia de la pareja de Flashicos (hombre y mujer) durante los juegos concretando actos filiales.

En el primer caso, los Flashicos acompañan a la mayordomía a las cimas de los cerros aledaños para pedir el permiso a los antepasados y cruces antiguas que en ellos moran, siendo aquellos quienes tienen la encomienda de inaugurar el tiempo del carnaval en la comunidad. Después del pedimento, los Flashicos retornan al poblado para propiciar su personalidad a través de la sahutada de sus máscaras e iniciar los juegos, todo ello posterior a su desencadenamiento derivado del nacimiento del Niño Dios. Como recintos de los antepasados, los calvarios de los cerros también marcan el origen y reincorporación cíclica de los Flashicos o Viejos en el mundo de los vivos. Esta condición tiene correspondencia con los datos recopilados por Galinier en los carnavales otomíes de la Sierra Madre Oriental, donde el cerro aparece como un sitio visitado por el Niño Dios después de nacer, tratándose de la morada de los muertos y diablos, situación que ocasiona el acecho de éstos últimos hasta concluir con la muerte de Cristo en Semana Santa (Galinier 1990).

En el segundo caso, la asociación de la batalla cosmogónica entre Cristo y los Diablos que regula el tiempo carnavalesco en El Vegil, encuentra mayores ligas sintagmáticas en la lógica que plantean los juegos como eventos disruptivos, pautando el desarrollo de un conflicto entre principios antagónicos, en este caso entre el pecado y la salvación de las almas de las personas, pero también entre los Flashicos y los Diablos, duelo que incorpora al Señor de las Maravillas y al Diablo mayor.

En ello pueden identificarse una serie de artefactos y acciones que se desempeñan como índices de esta batalla, como la bandera blanca

ondeante en la portada del templo comunitario, además de los motivos argumentales que orientaban el contenido de las escenificaciones de los juegos. La filiación de los Flashicos o Viejos como ancestros de los humanos puede identificarse en su papel antagónico frente a los Diablos, asumiendo en algunos casos el carácter de protectores de la humanidad o del pueblo. Durante el Sábado Santo los Flashicos de El Vegil son artífices de la muerte del Diablo mayor, confirmando la victoria del bien sobre el mal a través de la resurrección de Cristo en su advocación del Señor de las Maravillas.

Esta posición contrastiva es más evidente en otras comparsas ejecutadas en poblados vecinos a El Vegil; por ejemplo, en la localidad de Apapátaro la danza principal ejecutada durante la Semana Santa está conformada por dos Diablos, dos Muertes, un grupo de Flashicos y un contingente mayor de apaches. El argumento de esta comparsa sitúa a los Diablos como personajes que buscan apropiarse de los apaches para mantenerlos aprisionados, situación que ocasiona la reacción de los Flashicos para apresurarse a rescatar los cautivos.

Cuando los Diablos lograban someter a algún apache, los Flashicos proferían sonidos vocales imitando el canto de los gallos, situación que contrarrestaba el acecho y ahuyentaba a los Diablos: “el diablo se cargaba a un apache y ahí iba la muerte y también iban todos los Flashicos y se lo quitaban, y de rato el diablo agarraba otro” (P. Lara, comunicación personal, 6 de julio del 2019). Sobre este acto, algunos habitantes recuerdan que sus abuelos les explicaban sobre el poder que tenía el canto del gallo para espantar al diablo, ser nocturno que era repelido con el arribo del sol, momento marcado con el canto matinal de los gallos.

En el tercer caso, la pareja de Flashicos (hombre y mujer) mantenía una preponderancia en los diferentes actos que integraban la escenificación de la batalla entre el bien y el mal que antecedió a la Semana Santa. Uno de los motivos estructurales de dicha farsa ponía de relieve los efectos de ciertos pecados capitales sobre las vidas humanas, como sucede con la lujuria de la Flashica que atraía con sus encantos a los habitantes del poblado. Sin embargo, esta condición del personaje toma un cauce distinto cuando las escenas integran al Flashico varón, iniciando una línea narrativa donde ambos personajes se cortejan y se enamoran, concretando un matrimonio y procreando un hijo que tiene que ser bautizado. Esta continuidad de

actos mantenía una vinculación estrecha con el poblado, toda vez que en cada una de las situaciones descritas la pareja de Flashicos recupera la institución del compadrazgo ritual para ligarse con los habitantes y lograr solventar económicamente sus obligaciones contraídas.

En cuanto a la estructuración calendárica de los juegos, algunos de sus componentes ofrecen pistas para interpretarlo como marcador temporal con evidentes asociaciones a la regeneración de la naturaleza, ideas reiteradas en otras variantes de carnavales otomíes de México (Ferro 2012b; Gallardo 2013). Como puntos extremos de este proceso ritual, el nacimiento y la muerte de Cristo están insertos en la celebración del tiempo carnavalesco de El Vegil, yuxtaponiéndose al ciclo agrícola que tiene como eje referencial el levantamiento del maíz entre octubre y diciembre, y la posterior preparación de la tierra para las labores labriegas entre los meses de marzo y mayo.

De ello que localmente el proceso ritual asociado a los juegos también sea enunciado como la “época donde había maíz”, englobando un conjunto de celebraciones que se realizaban cuando en el poblado proliferaba esta gramínea y otros productos agrícolas, elementos que sustentaban la preparación de los banquetes rituales durante la Semana Santa y la subsistencia alimentaria de sus habitantes. Aunado a ello, una vez culminados los juegos, pero antes de la Semana Santa, la mayordomía y los Flashicos realizaban procesiones de agradecimiento encabezadas por el Señor de las Maravillas donde se visitaban las parcelas de los habitantes de El Vegil y algunos poblados aledaños que habían cumplido con la cooperación en especie durante los juegos.

Reflexiones finales

A partir de lo expuesto se proponen dos ideas para sumar al análisis de este tipo de personajes y manifestaciones carnavalescas en poblados de origen otomí en el centro-sur de Querétaro; la primera sugiere entender a los juegos como una variante de carnaval otomí, manifestación que otros autores han registrado en diferentes regiones del país. Su eje narrativo ligado a la escenificación de una batalla entre el bien y el mal refuerza este planteamiento, aunque en El Vegil dicha manifestación presenta otras características ligadas eminentemente a su tradición agrícola, vinculando dos periodos fundamentales para las actividades labriegas comunitarias, a saber, la colecta del maíz, asociada con la vida durante el nacimiento del Niño Dios, y la preparación

de la tierra yerma, ligada con la muerte durante el deceso de Cristo.

La segunda idea plantea reconocer a través de los atributos estéticos y dramatizados del Flashico una adaptación regional del Xitá, personaje central en los carnavales cuyas proyecciones escénicas y propiedades atávicas establecen una conexión sugerente con las humanidades primigenias de la cosmogonía otomí. Como personaje paradigmático de esta estirpe mítica, mediante compadrazgos el Flashico condensa relaciones de parentesco que, además de solventar el apoyo de estipendios requeridos en la Semana Santa, aglutinan a diferentes linajes de humanos preponderantes para la comunidad, entre ellos los difuntos o ánimas fundadoras de la localidad y sus actuales habitantes.

La presencia de estos existentes míticos implicaba el acompañamiento de la regeneración de la naturaleza, específicamente de las doctes agrícolas de la tierra, situación que se remataba con la bendición y colecta de maíz entre las comunidades vinculadas territorialmente a través de la antigua hacienda de San José del Vigil, colaboradoras mutuas para el sostenimiento de la comida ritual consumida durante la Semana Santa.

Aunque actualmente su vestuario ha experimentado amplias transformaciones, hasta hace tres décadas sus atuendos roídos y desgarrados, sus máscaras toscas y el empleo de animales silvestres confirmaban la idea de los ancestros que simultáneamente son evocados en sus recintos cerriles mediante la manipulación de las velas de cebo, lugares fundamentales para la religiosidad local donde se inaugura este periodo festivo.

Referencias

- Castillo, Aurora. 2000. *Persistencia histórico-cultural. San Miguel Tolimán*. México: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Chemín, Heidi. 1993. *Las capillas oratorio otomíes de San Miguel Tolimán*. México: Fondo Editorial de Querétaro.
- Ferro, Luis. 2012a. “El Xitá”. En *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano. Atlas etnográfico*. Coords. Valle, Julieta. et al. 181-183. México: INAH.
- _____. 2012b. “Un carnaval solar”. En *Los pueblos indígenas de*. 2012b. “Un carnaval solar”. En *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano. Atlas etnográfico*. Coords. Valle,

- Julieta. *et al.*, 355-365. México: INAH.
- Galinier, Jacques. 1990. *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gallardo, Patricia. 2013. “Ar xoke. El ritual donde el mundo se completa”. En *Ritualidad e interculturalidad otopame*, coord. Cerón, María, 33-45. México: Gobierno del Estado de Veracruz.
- López, Fernando y Patricia Fournier. 2012. “Peregrinaciones otomíes. Vínculos locales y regionales en el Valle del Mezquital». En *Peregrinaciones ayer y hoy. Arqueología y Antropología de las religiones*, coords. Fournier, Patricia, Mondragón, Carlos y Wiesheu, Walburga. 81-117. México: El Colegio de México.
- López, R. 2009. “Reporte etnográfico de las comunidades de Alfajayucan y Santa Cruz, municipio de El Marqués”. Documento interno, Departamento de Antropología social, Centro INAH Querétaro.
- Mendoza, Mirza, Luis Enrique Ferro y Eduardo Solrorio. 2006. *Otomíes del semidesierto queretano*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro [PEEQ]. 2009. *Lugares de memoria y tradiciones vivas de los pueblos Otomí-Chichimecas de Tolimán. La Peña de Bernal, guardián de un territorio sagrado*. México: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro.
- Prieto, Guillermo. 1857 [1970]. *Viajes de Orden Suprema*. México: Editorial Patria.
- Urquiola, J. 1989. “La región centro sur de Querétaro: colonización y desarrollo ganadero y agrícola durante la época colonial. Aspectos económicos, demográficos y territoriales”. En *Historia de la cuestión agraria mexicana. Estado de Querétaro*, coord. por J. Urquiola. Vol. I, 27-197. México: Gobierno del Estado de Querétaro-Universidad Autónoma de Querétaro.
- Zaldivar, Yenni. 2014. “Las plantas sagradas del xita”. *Estudios de Cultura Otopame* 9: 293-305. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/eco/article/view/52045>

PINTOS, HUEHUES, DIABLOS Y MUERTOS.
DANZAS DE CARNAVAL EN UNA COMUNIDAD
TEENEK DE LA HUASTECA POTOSINA

Imelda Aguirre Mendoza

El tema del Carnaval ha sido uno de los más documentados etnográficamente en la Huasteca. No obstante, cada población presenta especificidades. Gran parte de los estudiosos del Carnaval en la región lo interpretan como “la supervivencia histórica de un culto a una deidad precolombina, el Señor del Inframundo, que ha incorporado de manera superficial ciertas costumbres católicas romanas” (Provost 2004, 268). Entre los teenek de Tamapatz -comunidad con población teenek del municipio de Aquismón, San Luis Potosí-, la presencia del Señor del inframundo, llamado en este caso Teenekláb, no puede verse como una mera supervivencia. Ante esto, cabe resaltar su predominio en la vida ritual y en la comprensión del mundo de manera amplia.

Particularmente, el poder del Diablo es determinante durante el Carnaval y su importancia es tal que, entre los teenek de la comunidad de estudio, dicha celebración es identificada con “el tiempo en que se crió el Diablo”, quien, desde la narrativa local, termina de crecer durante los días santos.

En teenek el Carnaval es llamado *k'wixix* (carbón) en alusión al material con que se cubren los danzantes pintos; su realización es un esfuerzo conjunto de las autoridades civiles, agrarias y religiosas coordinadas por el comisariado de la comunidad. Para comenzar, los representantes de cada barrio⁹ organizan un novenario a manera de preparación por el tiempo ritual y delicado que se avecina, el cual termina con un rosario en el que se ofrendan *bolimes* (tamales de gran tamaño) y aguardiente.

9. En Tamapatz se integra por aproximadamente 26 barrios.

El tiempo de Carnaval implica la aparición de distintos sujetos congregados en cuadrillas de danza -igualmente llamados carnavales- que en su mayoría están presentes hasta la culminación de la Semana Santa. Entre ellos se encuentran los pintos, los huehues y los judas. Como Amparo Sevilla (2002) advirtió, dicha celebración forma parte de un sistema más amplio integrado además por la Semana Santa y el Día de Muertos, tiempos que propician el contacto entre vivos, muertos y otros existentes. Esto explica que muchas de las danzas de carnaval en Tamapatz se prolonguen hasta la Semana Santa y que Todos Santos se conceptúe como un carnaval de los muertos.

Así pues, este texto además de centrarse en la observación del Carnaval efectuado previo a la Cuaresma, coloca su atención en aquél que se expande hasta los tiempos de *Santorom* (Todos Santos). Siguiendo las apreciaciones de Heiras (2011), mientras en el Carnaval llegan los fallecidos en desgracia, en forma de viejos y diablos, en Todos Santos adquieren, como tal, la forma de muertos, trayendo consigo los frutos del maíz.

En este artículo se aborda el papel que cada una de las cuadrillas juega durante la celebración ¿Cuáles son sus atributos? ¿Qué indica su parafernalia? ¿Qué características comparten entre sí? ¿Qué elementos los hacen distintos? ¿Por qué mientras algunas cuadrillas están en riesgo de desaparecer otras proliferan? Estas son algunas cuestiones que guiarán la reflexión.

Debido a su relevancia para la comunidad de estudio, se podrá especial énfasis en el papel que tienen las cuadrillas de diablos y muertos, siendo éstas las de mayor predominio. Como ocurre en otras partes de la Huasteca, la presencia latente de los muertos y los diablos implica a su vez, una situación de peligro constante, de enfermedad y muerte, que debe ser atendida mediante un conjunto de acciones rituales capaces de instaurar una convivencia pacífica entre los humanos con dichos existentes (Aguirre 2017).

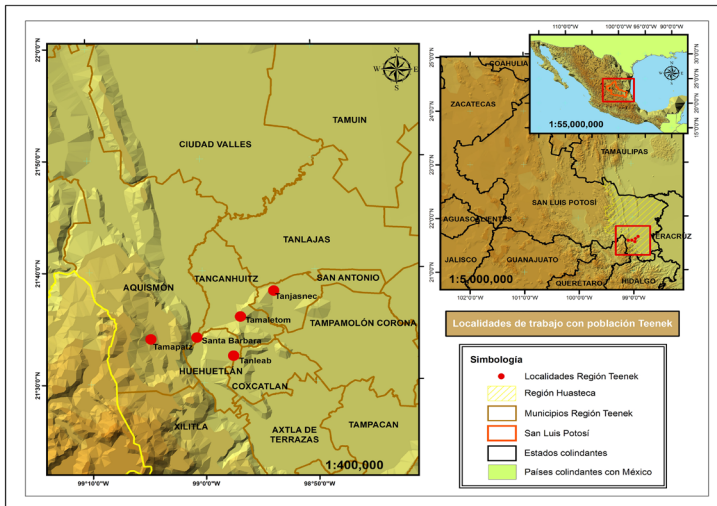
La perspectiva teórica que orienta esta investigación se fundamenta en lo que ha sido denominado como teoría nativa (Viveiros de Castro 2010), la cual se comprende como un proceso de coproducción de conocimiento basado en la interacción entre el antropólogo y sus interlocutores. Bajo este enfoque, las construcciones teóricas están motivadas por los grupos en los que se realiza etnografía.

La teoría nativa va de la mano con la llamada teoría etnográfica,

en el sentido de que los planteamientos de los interlocutores dejan de vislumbrarse como “vestigios arcaicos” para transformarse en “problemas conceptualmente semejantes” (Pitarch 2013), que preocupan tanto a los antropólogos como a los integrantes de las sociedades con las que se lleva a cabo la investigación. Con esto, lo que se persigue es la sistematización y formulación de los datos etnográficos como propuestas teóricas formales (Peirano 1994).

El capítulo se encuentra estructurado de la siguiente manera: en los primeros cuatro apartados se aborda lo relativo a cada una de las cuadrillas de danza analizadas; refiriendo el tipo de parafernalia que emplean, las características más relevantes de sus comparsas y las prácticas en las que se desenvuelve su actividad. Finalmente, en las conclusiones, a partir de un análisis global de los elementos que despliegan las comparsas, se propone una postulación de las principales características del Carnaval teenek. Los datos que se presentan, se derivan del trabajo de campo efectuado en el municipio de Aquismón, San Luis Potosí, durante distintos años, con observación directa de los carnavales llevados a cabo de los años 2009 a 2011, 2014 a 2016 y 2019.

Figura 1. Mapa de la región de trabajo. Elaboración: Blanca Arzate.



Los pintos

El carnaval pinto es denominado así porque los hombres participantes tiñen sus cuerpos de blanco y negro, lo primero logrado con pintura de manufactura y lo segundo con carbón y cenizas residuales del fogón. Algunos andan enmascarados, el integrante *rey* porta sobre su cabeza una corona hecha con plumas de gallina -ya sean negras, café o blancas- que lo distingue del resto, así como un tinte rojo en diferentes partes del cuerpo y del rostro, obtenido de la semilla de un árbol llamado *k'ita*, que de acuerdo con los habitantes de Tamapatz, ha sido deforestado casi en su totalidad.

En Atlapexco, Hidalgo, este tipo de danzantes son conocidos como mecos. Artemio Arroyo refiere que:

se trata de criaturas salidas del río. No hay distingos de edades. Los hay niños, jóvenes y adultos, pero todos son varones. Lucen tocados teñidos, en especial, de rojo y amarillo. Van pintados del cuerpo con negro y blanco, blandiendo sus varas. En ocasiones algunos portan cuernos a manera de trompetas, además de banderas rojas y amarillas. Con los cuernos anuncian su presencia y el inicio de la fiesta (Arroyo 2011, 76).

A diferencia de lo que se aprecia en algunas comunidades nahuas de la Huasteca hidalguense, donde los carnavales de pintos cuentan con amplia vigencia, en la comunidad de trabajo esta danza se ha visto menguada hasta el punto de considerarse extinta. El número de pintos -que antaño llegaban a ser hasta cincuenta- fue decreciendo, aunado a esto, sus organizadores no lograban ponerse de acuerdo. Al respecto uno de sus antiguos danzantes recuerda:

Anteriormente hay en esta localidad puros manchados con ceniza...bailaban y brincaban, los invitan y te bailan en el patio. Todo era voluntario, na' más das un *bolím* y cooperación, cinco o diez pesos, no cobraban una cierta cantidad, y así pasaban a bailar a tu casa. Ahora ya no hay pintos, ya se murió el capitán y también el que toca ya está muy enfermo, tocaba el violín. Eran bastantes, eso pasaba en enero y febrero, ahora ya no bailan eso.

Mucho de lo que se sabe del carnaval pinto ha sido recuperado de las memorias de los habitantes, quienes recuerdan que era originario de Alitzé, barrio del que sus integrantes salían hacia el centro del pueblo para efectuar una danza en la plaza principal, y posteriormente se desplazaban a diferentes viviendas para bailar al compás del sonido del violín y el tambor. A su paso iban recibiendo *bolimes*, aguardiente y monedas.

Los huehues

Los huehues son quizá el tipo de personaje más común en las danzas de los carnavales mexicanos. Dicha palabra procede del vocablo náhuatl *huehuetl*, que significa viejo o anciano, “su objetivo es parodiar a los españoles que vinieron a México durante la conquista” (Castelán, *et al* 2018, 103), asimismo, encarnan la figura de hacendados y caciques (Sevilla 2002).

Como Licona y Pérez observan para la región Puebla-Tlaxcala –señalamiento que puede hacerse extensivo para otras regiones de México–, los huehues han experimentado “gran diversificación de estilos, contextos socioculturales, antecedentes étnicos, cercanía con herramientas tecnológicas y la influencia de procesos como la globalización, han contribuido al surgimiento de nuevos personajes, modificación de algunos y resistencia de otros” (Licona y Pérez 2018, 13).

En Tamapatz se les llama huehues a un conjunto de danzantes que iniciados los tiempos de Carnaval se presentan cada domingo por la tarde en la plaza de Tamapatz, haciéndose acompañar por un trío de huapangos, que igualmente tocan polcas, ritmos que bailan mientras uno de ellos, el charro, pide una cooperación económica voluntaria de los espectadores. Posteriormente se trasladan hacia un par de cantinas del pueblo en donde colectan más dinero.

Danzantes experimentados como don Santos señala que este carnaval ha venido a ocupar el lugar de los pintos ante su eminente desaparición, al mismo tiempo se cuestiona el sentido lucrativo que tiene su participación, como él lo dice: “ahora bailan los huehues en Alitzé y se salen al pueblo a bailar, pero ellos cobran, si les pagan la música bailan, si no, no bailan. Así no está muy bueno”. El músico Sebastián refiere que “los huehues cobran diez o veinte pesos por danza, si les dan cinco pesos nada más te tocan la mitad de la canción”.

Figura 2. Los huehues de Tamapatz, Imelda Aguirre Mendoza.



La cuadrilla de huehues de Tamapatz está conformada por ocho integrantes varones, cuatro de ellos interpretan papeles masculinos mientras el resto se travisten de mujeres.¹⁰ Entre ellos está el charro con su sombrero y su paliacate, quien hace pareja con la novia, vestida de blanco. Luego va el pordiosero con su traje confeccionado por retazos de telas en distintos colores, éste también tiene por pareja a una novia vestida de blanco. El viejo forma pareja con la quinceañera; el luchador, por su parte, hace pareja con la mujer loca, quien aparece con minifaldas y blusas escotadas. La participación de los huehues termina hasta el domingo de resurrección, cuando tiene lugar la boda entre el charro y la novia, siendo éste uno de los eventos más esperados por la gente del pueblo.

Los diablos o judas

La cuadrilla de los judas se compone por más de 80 hombres¹¹ en-

10. De acuerdo con Figueroa et al., en los carnavales de Puebla se les llama maringuillas a este tipo de personajes que representan mujeres, o bien, son hombres caracterizados de mujer, y su papel es aportar alegría al Carnaval (2018, 103).

11. La cifra varía cada año conforme al número de integrantes que se logren

maskarados que zapatean al son del tambor y de un par de flautas de carrizo adornadas con flores rojas del monte. Gran parte de los integrantes son hombres entre los 15 y los 30 años, pero también existen diablos más jóvenes y judas ancianos que tienen una mayor antigüedad en la danza.

Los judas visten con pantalones y camisas de manga larga adornadas con holanes y encajes confeccionados de tela cuadriculada, cuyos colores predominantes son el azul cielo, el azul marino, el rojo y el verde. Cerca de diez diablos portan un atuendo totalmente rojo y otros siete llevan un traje en tela negra, éstos son considerados “los verdaderos diablos”, el resto son “sus ayudantes”. La gran mayoría de los danzantes calzan tenis y botas, mientras una minoría danza en huaraches.

Figura 3. Cuadrilla de diablos, Imelda Aguirre Mendoza.



Algunos judas traen sombreros de los que cuelgan listones rojos, verdes, blancos, amarillos. Danzan cargando mochilas en donde guardan diferentes objetos, alimentos, frutas, botellitas con guar-

congregar, oscilando entre los 80 y los 120 diablos. Una información más amplia sobre esta clase de danza y sus prácticas rituales puede leerse en Aguirre (2018, 2019).

diente y agua; cubren su cabeza con paliacates rojos para posteriormente colocar el sombrero y las máscaras confeccionadas con madera de pemoche, las cuales tienen forma de lo que se conceptúa como el rostro del Diablo, resaltando, sobre todo, un par de cuernos (Aguirre 2019). Dichas máscaras son pintadas en tonos rojizos, pero también hay quienes combinan el rojo con el negro, el rojo con el verde, el rojo, el verde y el negro. Algunos diablos llevan máscaras monstruosas -tipo Halloween- hechas de plástico, entre las que predominan la figura del hombre lobo y algunos rostros encornados.

Los judas tienen un chicote que les sirve para golpear el piso cada que lo desean. Aunque éstos hacen su aparición en tiempos de Carnaval, gozan de mayor injerencia en Semana Santa. Durante los domingos del Carnaval salen del barrio de Alitzé, en donde vive su capitán, con camino hacia la plaza de Tamapatz para bailar al son del tambor y del carrizo, aunque hay ocasiones en que intervienen dos diablos tocando un pequeño violín y haciendo sonar un cuerno. En estos días el comisariado del pueblo y su equipo de trabajo los proveen de *bolimes* y aguardiente como compensación por su actividad, durante la Semana Santa se dan a la tarea de recorrer los barrios para ser dotados de alimentos y monedas.

Los diablos danzan en sentido levógiro, una pieza dura entre cinco y siete minutos; cuando el son cesa aprovechan para golpear sus chicotes contra el suelo. Después el tambor se vuelve a agitar, ellos trotan, brincan, a momentos gritan; todas las piezas terminan con un grito colectivo al unísono. Estos danzantes gritan y hablan chillonamente, los interlocutores explican que cambian el tono de voz para que no sean reconocidos, empero, esta es una información de dominio público, gran parte de los vecinos saben quiénes “son diablos”. Más bien, el tono de su voz corresponde al ser de Carnaval que están encarnando, alguien anómalo, irruptor de reglas, perteneciente al mundo otro, el de la naturaleza, por lo cual son incapaces de hablar como el resto de los humanos.

Mediante la lectura de un acta efectuada el jueves de la Semana Santa, los diablos son “liberados” por el comisariado, máxima autoridad en la comunidad, quien les ordena no perjudicar con *travesuras y maldades* a la gente que visiten. A partir de este momento, los vecinos de los diferentes barrios están a la expectativa de sus asechanzas, los saben perversos, instauradores de desorden, perseguidores de Jesús, se especula que en verdad tengan un pacto con el demonio.

Vestidos como judas, los danzantes protegen sus nombres, guardan celosamente toda la información relativa a su práctica, la cual en ocasiones es revelada cuando se despojan del traje y de la máscara (durante el sábado santo). Varios de estos danzantes regresan de la frontera con Estados Unidos y otros puntos a los que emigran para participar en el ritual. Cada noche, desde que fueron liberados, la mayoría pernocta en la casa de su capitán en el barrio de Alitzé y al amanecer continúan sus andanzas por los barrios.

Don Diego, vecino de la comunidad, señala que en las últimas tres décadas el número de diablos ha ido en aumento pues en su momento, lo que fue el Instituto Nacional Indigenista –ahora Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas– incentivó a los jóvenes, apoyándolos con el costo de los trajes a cuadros y las máscaras. Anteriormente todos los judas portaban vestimentas en colores rojo y negro, éstos son a los que ahora se les considera “los meros diablos”. Antaño, como lo indica el mismo hombre, “solo eran diablos los señores grandes, ahora hay mucho muchacho, hasta niños chiquitos que son diablos”. Esto indica una reproducción exitosa de “el costumbre” y una revaloración sobre la injerencia de los diablos en esta celebración.

Don Diego señala que ser judas es una especie de *compromiso* con el Diablo, el cual debe ser asumido por siete años, la violación de esta regla puede acarrear severos perjuicios contra el trasgresor. Así menciona que: “ser diablo es una promesa y [se] tiene que cumplir siete años, tiene que hacer *costumbre* si no se enferman. Muchos le toman como juego, pero al empezar tienen que terminar, es una cosa pesada”.

Finalmente, por la tarde del sábado de la Semana Santa se lleva a cabo “la quema del Judas”, también conocido como “el mono de pólvora” o “el papá de los diablos”. Éste, como lo indica un anterior juez de la comunidad, debe llevar el nombre de “una persona problemática”, “alguien que vive en un lugar donde hay problemas, guerra, tiene que ser alguien que no esté cerca para que no se enoje”. Algunos de los más recordados en los últimos años son los Judas de Osama Bin Laden, Carlos Salinas de Gortari, y recientemente el judas de López Obrador.

La cuadrilla de diablos danza antes de ver a “su padre” arder, después “el mono” es encendido, con esto culmina su presencia y la de sus hijos, también termina el tiempo caótico y peligroso. Como lo

describe don Adrián: “y entonces ahí andan los diablos corriendo, se oyen las bombas, los cohetes, trueno. Yo creo que el Teenekláb (Diablo) anda llorando porque van a quemar al papá”.

Cuando esto sucede, los danzantes se despojan de sus máscaras y sus vestimentas, vuelven a ser vecinos ordinarios en la comunidad, pero aún son temidos, pues, aunque ya no azotan sus chicotes, continúan en estado extático: borrachos, profiriendo gritos, brincando. Si bien estos hombres ya no son diablos siempre se les tiene una suerte de recelo por involucrase en actividades que van en contra de Dios. Empero, su potencialidad como diablo queda suprimida hasta el siguiente año. Quienes han sido judas o gente muy cercana a ellos cuentan que la actividad de sus músicos no finaliza en este momento sino el viernes subsecuente de la Semana Santa, cuando “clausuran su son” tocando y ofrendando *bolimes* en alguna cavidad de la sierra.

El carnaval de los muertos

El también llamado carnaval de *Santorom* se realiza entre el 29 de octubre y el 3 de noviembre de cada año. Es llamado de tal forma debido a la semejanza que presenta con el carnaval de huehues y pintos que antecede a la Semana Santa. En estas danzas, como lo describe un interlocutor “los hombres se visten de mujeres, las mujeres pueden ponerse ropa de hombre y salir bailando con máscaras de esqueleto, vestidas de muertos”, lo cual, de cierta forma, nos recuerda al caso de los huehues.

Figura 4. El carnaval de los muertos, Imelda Aguirre Mendoza.



El carnaval de los muertos está integrado por una veintena de niños y adolescentes de ambos sexos, que ocultan sus rostros tras máscaras de plástico con figuras de calavera, brujas y diablos -tipo Halloween-. Los participantes visten pantalones, blusas y faldas desgarradas, zapatos o tenis rotos. Algunos de ellos portan sombreros sucios y desgastados, varios de ellos rotulados con la palabra *Xantolo*.

Como lo dijo nuestro interlocutor en el testimonio anterior, existe una inversión de manera que los hombres se trasfiguran en mujeres y éstas pueden ser hombres, ambos forman parte de una comunidad de difuntos que visitan la tierra. Pero más que ser una inversión de género, quizá se aluda a una indistinción del mismo, ya que los interlocutores no enfatizan en la condición de los danzantes como mujeres o como hombres, sino como muertos de manera genérica. Así, como lo dijera Carlos Heiras para el caso del Todos Santos en comunidades de la Huasteca meridional, “los actos y palabras de los disfrazados son los actos y palabras de los muertos, quienes han tomado prestado el cuerpo de los vivos para recorrer el mundo” (Heiras 2011, 322).

La cuadrilla lleva consigo una grabadora en la que reproducen música de violín, guitarra y tambor combinados con ritmos y mezclas de música “moderna” que zapatean formando círculos en los que se intercalan los sentidos levógiro y dextrógiro cuando su capitán lo indica con el grito de “vuelta”.

Los muertos se detienen a danzar en los espacios públicos de los barrios, tales como escuelas, canchas y atrios de las capillas, también visitan los solares que autorizan su paso, en donde uno de ellos exclama: ¡Tenemos hambre, queremos tamales! Cuando no son atendidos, continúan su camino hasta dar con las personas que acepten su baile. Los muertos piden cinco o diez pesos de cooperación por cada son, en promedio danzan tres piezas y la última finaliza con el llanto de un niño. Si no les obsequian tamales, reciben unas cuantas monedas. Con todo lo reunido se adquiere lo necesario para realizar una convivencia en la casa del capitán el día del destape, convivencia que incluye la preparación de *bolimes* y la compra de refrescos.

Los muertos del carnaval son conceptuados como ánimas que lleguen a la comunidad hambrientas y se retiran cargadas de ofrenda, con esto se asume que los llamados muertos más que danzantes, se tornan muertos verdaderos, seres a quienes se les teme por quitar fuerza vital cuando no se les alimenta (Aguirre 2017).

No todos los jóvenes gustan de involucrarse en esta actividad porque al igual que en la danza de los diablos, “debes de cumplir un tiempo si no, te mueres, es como brujería, como un trato con el Diablo”, es decir, los danzantes tienen un pacto en donde juran lealtad a su cargo y a la entidad que los comanda durante siete años.

En la cosmología teenek, los muertos son caracterizados como existentes con habilidades para el movimiento, por lo cual es comprensible que arriben a la comunidad bailando. Durante esos tiempos (principios de noviembre), es común que las comunidades de la sierra de Aquismón se encuentren cubiertas por neblinas y lloviznas constantes, así que los muertos suelen caminar bajo la lluvia, llegan a las distintas unidades domésticas mojados, con los harapos y el calzado cubiertos de lodo. Para don Simón esto no es una casualidad, pues a decir de este rezandero, “los muertos que llegan del *al tsemháab* (el lugar de los muertos) vienen con mucha tierra encima”.

Algunos muertos -tal y como ocurre con los diablos de la Semana Santa- traen chicotes que azotan sobre el suelo. Otros cuentan con mochilas o morrales donde guardan los alimentos y las bebidas que a su paso se les convidan. En vista de que la cuadrilla se encuentra integrada por adolescentes y niños, las bebidas alcohólicas están restringidas, pero hay quienes no acatan estas prescripciones emitidas por el capitán. De hecho, la cuadrilla suele estar acompañada por un conjunto de espectadores que van bebiendo aguardiente.

A los muertos también se les prohíbe que se “destapen”, es decir, que se quiten las máscaras, ya que eso formalmente debe realizarse el tres de noviembre en la casa del capitán. Esto último tampoco suele acatarse por completo. En algunas ocasiones se ha atestiguado cómo el capitán interrumpe la marcha de la cuadrilla para congregarse a sus integrantes con la intención de “llamarles la atención” y así recordarles que no deben destaparse.

Los muertos, al igual que los diablos, manifiestan una tensión entre lo propio y lo otro. Por un lado, son reconocidos como miembros de la comunidad, que al igual que el resto de sus integrantes, gustan de comer *bolimes* y compartir los mismos alimentos con quienes los reciben en sus viviendas. Por otro lado, presentan características que los acercan a otros grupos de la región y de otros lugares aún más distantes. Los muertos portan botas y sombreros como los mestizos del lugar, varios de estos sombreros -como se indicó- se encuentran

rotulados con la palabra *Xantolo*, término de origen náhuatl¹² que también es usado entre no indígenas de la Huasteca para denominar a la fiesta de Todos Santos. Como se describió, las máscaras de los muertos son de corte sintético, comúnmente utilizadas para las fiestas de Halloween en otros contextos, éstas son adquiridas en los días de plaza de Tamapatz o de Aquismón, y en algunos otros casos, son traídas por los jóvenes que emigran hacia Monterrey o hacia distintos puntos de Tamaulipas, y que retornan para estas fechas.

Don Diego cuenta que esta “tradicción” de los carnavales de muertos se comenzó a practicar en Tamapatz hace aproximadamente veinte años, siendo “copiada” de municipios que se encuentran en los valles de la Huasteca con población nahua y mestiza, tal es el caso de Tamazunchale y de Huehuetlán, por lo cual no la reconoce como parte de lo propio. Uno de los músicos del lugar, más bien la considera de origen “gringo”.

En dichos municipios las llamadas comparsas cuentan con amplia popularidad, pero poseen un sentido un tanto diferente al que tienen en Tamapatz, pues más bien se trata de concursos en los que participan escuelas y otros grupos de personas que se congregan para tal fin. En esas comparsas no sólo se componen por muertos, también hay ganaderos, diablos, catrinas y catrines.¹³ Asimismo hay quienes visten con quimonos, quienes llevan trajes de concheros y quienes portan la indumentaria tradicional teenek: los hombres con traje de manta y las mujeres llevando un quexquémetl con un *petob* (tocado) sobre la cabeza. Para este tipo de eventos igualmente hay quienes se disfrazan de animales como toros y vacas. Todos estos personajes danzan al ritmo de huapangos. Aunque estas comparsas son grandes condensadores de alteridad, son, ante todo, concursos de disfraces y de coreografías. En tanto que en Tamapatz, los integrantes de la cuadrilla -más que hablar de comparsa- son conceptualizados como muertos que regresan a la comunidad para convivir con quienes se encuentran dispuestos a alimentarlos.

12. Que al igual que Santorum, término que emplean los teenek, proviene del vocablo latino Sanctorum, traducido como Todos Santos.

13. Hombres vestidos con traje sastre aludiendo a los varones ricos de las ciudades.

Conclusiones. Hacia una postulación sobre las características generales del Carnaval teenek

Como ocurre con varias comunidades de la Huasteca, el Carnaval entre la población teenek de estudio se encuentra vinculado con las actividades del ciclo agrícola, coincidiendo con el inicio de la preparación de la tierra para la siembra y la obtención de las últimas cosechas (para el caso de los carnavales de muertos), pero a su vez, marca un tiempo caótico, en el cual diablos, muertos y otros seres anómalos andan por la tierra amenazando el orden de la comunidad, tiempo en que se abren los portales cósmicos que posibilitan la interrelación entre humanos y no humanos.

Las prácticas carnavalescas pueden ser entendidas en términos de Galinier, como aquellas en que se suscitan las representaciones invertidas, el mimetismo, el juego, la actividad lúdica, “la puesta en escena de un acto de comunión con lo sobrenatural”; en las cuales “los hombres recrean a su manera el drama de la vida y de la muerte” (Galinier 1990, 336).

En la comunidad de trabajo, el Carnaval se vincula con un mundo primigenio, que, en el caso de los diablos, se remite a un ancestro común: el Teenekláb; mientras que en el caso de los pintos se exalta el ámbito de la naturaleza y de las cenizas producidas por la quema de la tierra, las cuales dan paso a su regeneración. Los huehues, por su parte, se encargan de mediar la relación con el mundo mestizo, del cual se burlan al tiempo que incorporan algunos de sus elementos a la reflexión del pensamiento nativo. Los carnavales de muertos también dialogan con la alteridad al tiempo que encarnan la presencia de los que se han ido y ahora retornan desde el *al tsemláb* (el lugar de los muertos).

Los participantes de las cuadrillas de carnaval cuentan con propiedades comunes. Al respecto Reyes García (1960) en su trabajo con los nahuas de Veracruz identifica que ninguno de “los actores” usa la comunicación directa, todos emplean un habla incoherente y mutilada; todos llevan pañuelos o disfraces pintados, y finalmente, todos los grupos participan de un rito de limpia comunal llamado *moixtoma*, el cual significa liberarse en náhuatl, y en este contexto sirve para limpiar a *los imitadores mecos* de cualquier asociación con el Señor del Inframundo.

Para el caso teenek referido, es la cuadrilla de diablos quienes llevan a cabo rituales de iniciación – particularmente para quienes

recién se introducen en los que consideran un *encargo*- y rituales de renovación del compromiso -en el caso de los judas más antiguos-, los cuales consisten en la presentación de ofrendas integradas por *bolimes* y aguardiente.

Es posible observar que los participantes de todas las cuadrillas tienen como características comunes el camuflaje con la naturaleza, el mutismo, el cromatismo rojo-negro y la ambigüedad de género. Así pues, algunos cubren sus rostros con máscaras, utilizan ropa extraordinaria que posibilita su conversión en otros. A excepción de los diablos -que por momentos gritan de manera chillona- en gran parte de estos sujetos predomina el mutismo (no pronuncian palabra alguna), lo cual compensan con su relevante actividad kinestésica pues bailan, brincan, hacen sonar sus chicotes, se abrazan entre sí, etc. Desde la teoría del ritual, esta clase de acciones fueron catalogadas por Frazer (1951) como ritos miméticos, aquellos movimientos que imitan al animal o al sujeto cuyo propósito se pretende, lo cual connota una relación de proximidad entre lo que se parodia y el sujeto ejecutante. Con esto se aplica la ley de contagio en que lo semejante produce lo semejante.

Como se ha descrito, en los sujetos que participan del Carnaval está presente el empleo de los tonos rojo, negro y en menor medida el blanco y el verde. De acuerdo con varias exégesis brindadas por los interlocutores teenek, el primero denota la sangre de Cristo que fue regada en la tierra para propiciar la vida; el negro es el color del mundo de los muertos y de potencias como el Teenekláb (Diablo) y sus huestes; el blanco hace alusión a los ancestros y tiene asociación con los huesos y las cualidades procreativas de estas entidades. Finalmente, el verde se vincula con los colores del monte, denota la naturaleza silvestre de los seres del Carnaval y su injerencia en la regeneración cíclica del mundo.

Por lo común, los sujetos que participan en las cuadrillas del carnaval son hombres, en casos como el de los huehues, travestidos de mujeres grotescas que portan ropas alargadas, o, por el contrario, surgerentes escotes, aludiendo -como lo mencionan algunos varones- la carne que no debe ser consumida durante estos tiempos. En suma, esta clase de danzas reúnen muchos de los aspectos propios del Carnaval, entre ellos, -como propuso Bajtin desde los eventos carnavalescos de la edad media-, prevalece “la lógica original de las cosas

al revés” (Bajtín 2003, 13), hay inversiones de toda clase y el aspecto de las máscaras resulta recurrente. Ya para el siglo XVI Bajtín señalaba que, en muchos de los carnavales de la época, las inversiones se apreciaban principalmente en los vestidos: “hombres disfrazados de mujeres y viceversa, trajes puestos al revés, vestidos de la parte superior puestos en el lugar de los de la parte inferior, etc.” (Bajtín 2003, 341). Es necesario señalar que entre los teenek no hay una reflexión respecto a la inversión en el género de estos personajes, más bien se trata de una indistinción en donde, más allá de la ropa, a todos se les cataloga como huehues o muertos, según sea el caso.

En los diferentes carnavales presenciados hay una jerarquización con base en la importancia que tienen para la comunidad y su autoridad en “el costumbre”. Como lo observó un joven espectador:

Los huehues salen los domingos a la plaza y piden limosna, a quien les dé le tocan una música con el violín. Los huehues tocan el violín y no tienen mucho poder, los diablos sí, por eso se tapan las imágenes. Si una persona no protege a la imagen no pasa nada; pero si lo hacemos así, estamos salvando a las imágenes de los diablos que andan en los barrios.

Mientras los diablos son seres con una amplia intervención en el Carnaval y sobre todo en la Semana Santa, temidos por sus propiedades dañinas; a los muertos debe tenérselos respeto, de lo contrario se corre el riesgo de ser llevado hacia las profundidades de su mundo durante el Todos Santos. Por su parte, los pintos y los huehues son concebidos como danzas más lúdicas pues tienen por cometido divertir a los espectadores. Su campo de acción se circunscribe a la plaza y algunas calles del pueblo, por el contrario, los judas y los muertos cuentan con la autorización de abarcar y recorrer todos los parajes de la comunidad.

Se puede señalar que, en tiempos de Carnaval, como lo indican algunos interlocutores, nos encontramos ante el nacimiento y el subsecuente crecimiento del Diablo, temporalidad en que prepondera la oscuridad pragmatizada en el carbón (*k'wixix*) de seres como los pintos. En este tiempo, los judas conceptuados como hijos del Diablo (Teenekláb), andan por la tierra alimentándose de *bolím* y emborrachándose con aguardiente, mismos elementos que sirven como ofrenda para “su papá”: el Diablo.

Tanto los muertos como los diablos deben comprometerse a bailar por al menos siete años consecutivos. Como lo indicó Luciano, “debes de cumplir un tiempo si no, te mueres, es como brujería, como un trato con el Diablo”. Los comentarios de este joven y de otros interlocutores me llevan a considerar a los muertos como seres ontológicamente próximos a *Teenekláb*, por ello ambas cuadrillas cuentan con una normatividad similar y los humanos se relacionan con ellos formas parecidas. Se ha visto que tanto el Diablo como los muertos son en parte habitantes del *al tsemláb* (el lugar de los muertos), el primero es una suerte de ancestro y entre los segundos hay ancestros y antepasados.

Los muertos que danzan, así como los diablos, no representan muertos en el sentido que no intentan imitarlos ni aparentarlos, más bien, como ya lo señalamos, son conceptualizados como muertos que retornan a la comunidad porque cuentan con las mismas cualidades que se les imputan a dichos existentes: están llenos de la tierra del subsuelo, van con ropas viejas, están hambrientos, no hablan pero emiten gritos agudos como lo hacen los diablos en tiempos de su carnaval, y cuando terminan sus piezas de baile, gritan agudo, también como aquéllos.

Durante el Carnaval, los participantes viven una auténtica *transubstanciación*, término que propone Cassirer (2003) para los momentos dentro de los mitos donde el sujeto de la actividad realmente se transforma en el Dios o en el Diablo que representa. Así pues, los integrantes de las cuadrillas verdaderamente encarnan a diablos menores, seres del monte o a seres de características ambiguas. Para ello implementan una pintura corporal específica, cubren sus rostros y sus cuerpos con máscaras e indumentarias que los transforman en entidades peligrosas o burlescas, según sea el caso.

Los seres de Carnaval han conformado una organización jerarquizada, análoga a la existente en la comunidad, pues, así como el comisariado dirige a su equipo, en la cuadrilla de los judas, un *diablo verdadero* o capitán, instruye la práctica del resto de sus diablos; los mismo ocurre con las huestes de muertos. De igual manera, había un rey pinto que comandaba los pasos de los pintos secundarios. Estos seres son provistos de cualidades transespecíficas que les permiten convivir con lo que se considera anómalo y delicado, es así que los judas se introducen en cuevas alejadas para llevar a cabo sus *costum-*

bres, transitan entre el monte, se entrometen en las cantinas – esto sobre todo en el caso de los huehues-, se rodean de borrachos y trasgreden toda clase de reglas.

Los seres de Carnaval corresponden al ámbito de lo que Galinier (2011) denomina como la *nocturnidad*, pues, aunque aparecen durante el día, sus características trastocan el ámbito de lo diurno. Desde esta óptica, el Carnaval se concibe como un tiempo y un espacio peligroso, poblado por seres de la noche, organizados bajo las reglas del Diablo, quien comanda todos los eventos por suceder. En este sentido, las danzas de los diablos ponen en manifiesto su oposición contra el orden diurno avanzando en sentido levógiro y emprendiendo recorridos de poniente a oriente, enunciando también el próximo acaecimiento de Jesús, divinidad solar.¹⁴

Por otro lado, como Galinier indica para el caso de los otomíes, los carnavales “por su aspecto multívoco, sólo cobran significado en tanto que se relacionan con un simbolismo muy antiguo, descifrado o no, y merced a una red de interacciones sociales”. Éstos son percibidos como una actividad lúdica cuyo elemento común es “por una parte, la celebración de los fenómenos de muerte y de renacimiento, en relación con la fertilidad agraria y, por la otra, un interés por la subversión y la ironía” (Galinier 1990, 404).

Así, gran parte de las prácticas de Carnaval contienen intrínseco el aspecto del juego (*ubát' taláb* en teenek), el cual, de acuerdo con Alvarado,¹⁵ puede estar inscrito en aquellos ritos que “hacen surgir la risa entre los espectadores” (Alvarado 2004, 205). Al respecto, algunos interlocutores conciben a las danzas carnalescas como ac-

14. Entre los teenek de este trabajo y en otros pueblos de la Huasteca se habla de la persecución que los diablos promovieron en contra de Jesús hasta su crucifixión. Por ejemplo, entre los otomíes orientales, Galinier señala que hay un mito sobre el origen del carnaval donde se cuenta que los diablos se pusieron a perseguir a Jesús, “hasta que llegó la Semana Santa lo alcanzaron, en esa fecha lo mataron, lo remataron sobre la cruz, lo clavaron, lo enterraron...” (Galinier 1990, 338). Asimismo, en la región hay un corpus mítico compartido entre distintos pueblos en el que se enuncia una asociación y analogía entre Cristo y el sol, muestra de ello es la obra de Reyes García (1960).

15. Más allá de esto, la autora ha observado que entre los mexicaneros la noción de juego se vincula con el acto sexual, el sacrificio y la muerte.

tividades lúdicas, muestra de ello son los huehues, cuyas acciones y bailables se toman como juegos y bromas; los judas y los muertos, por su parte, juegan entre sí, y de manera estruendosa hacen sonar sus chicotes mientras persiguen y asustan a quienes los observan.

Con esto ha podido advertirse que el Carnaval y el Todos Santos (*Santorom*) son tiempos más o menos semejantes ya que en ambos intervienen una serie de entidades procedentes del mundo otro, quienes tienen por *encargo* desestabilizar las dinámicas de vida que comúnmente imperan en tiempos ordinarios. En ambas temporalidades se admite una tergiversación de condiciones y una ambigüedad en quienes participan. Tanto el Carnaval como el *Santorom* promueven el desorden que paradójicamente coadyuvará al orden posterior.

Referencias

- Aguirre Mendoza, Imelda. 2017. “*Las formas de la fuerza. El concepto de fuerza en una comunidad teenek de la Huasteca potosina*”. Tesis doctoral en Antropología. Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____. 2018. *El poder de los seres. Organización social y jerarquías en una comunidad teenek de la Huasteca potosina*. México: El Colegio de San Luis, Secretaría de Cultura de San Luis Potosí.
- _____. 2019. “La fuerza de los diablos en la ritualidad teenek de la Huasteca potosina”. *Trace* 76: 74-102. <http://journals.openedition.org/trace/4325>
- Alvarado Solís, Neyra Patricia. 2004. *Titailpi...timokotonal. Atar la vida, trozar la muerte. El sistema ritual de los mexicanos de Durango*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Arroyo Mosqueda, Artemio. 2011. *El Carnaval en el Estado de Hidalgo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes Hidalgo.
- Bajtín, Mijail. 2003 [1987]. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. España: Alianza editorial.
- Cassier, Ernst. 2003. *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Figueroa Castellán, Mariana, et al. 2018. “El carnaval de San Bartolo como constructor de un territorio”, en *El carnaval en la región Puebla y Tlaxcala. Acercamientos etnográficos y multidisciplinarios*.

- res, coordinado por Ernesto Licona y Martha Pérez, 84-103. México: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla.
- Frazer, James. 1951 [1922]. *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Galinier, Jacques. 1990. *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto Nacional Indigenista.
- _____. 2011. “La antropología de la noche. Balances y propuestas metodológicas”. Conferencia magistral pronunciada en el Seminario de Sistema Rituales, Míticos y Estéticos, El Colegio de San Luis, A.C, 6 de septiembre.
- Heiras Rodríguez, Carlos. 2011. “Carnaval y días de Muertos: nosotros y los otros”, en *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el Semidesierto queretano. Atlas etnográfico*, coordinado por Julieta Valle, Diego Prieto y Beatriz Utrilla, 313-331. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, Universidad Autónoma de Querétaro, IQCA.
- Licona Valencia, Ernesto y María Ivett Pérez. 2018. “El carnaval: práctica colectiva territorializada (a manera de introducción)”, en *El carnaval en la región Puebla y Tlaxcala. Acercamientos etnográficos y multidisciplinarios*, coordinado por Ernesto Licona y Martha Pérez, 9-22. México: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla.
- Pitarch, Pedro. 2013. *La cara oculta del pliegue. Ensayos de antropología indígena*. México: Artes de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Peirano, Mariza. 1994. “A favor da etnografía”, *Anuário Antropológico* 92: 197-223. <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6535>
- Provost, Jean-Paul. 2004. “El carnaval en la Huasteca indígena: un análisis de su significado funcional”, en *La Huasteca, un recorrido por su diversidad*, coordinado por Jesús Ruvalcaba, Juan Pérez y Octavio Herrera, 267-293. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, El Colegio de San Luis, Colegio de Tamaulipas.
- Reyes García, Luis. 1960. *Pasión y muerte del Cristo Sol; Carnaval y Cuaresma en Ichcatepec, Veracruz*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

- Sevilla, Amparo. 2002. *De Carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*. México: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2010. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología Postestructural*. España: Katz editores.

EL DÍA MARTES DE CARNAVAL ENTRE LOS ZOQUES DE LA DEPRESIÓN CENTRAL DE CHIAPAS. ANÁLISIS COMPARATIVO DESDE LA DANZA

Juan Ramón Álvarez Vázquez

El trabajo parte de la pregunta ¿Cuál es la importancia simbólica del día martes de carnaval en las danzas que se ejecutan durante los carnavales de algunos pueblos zoques de Chiapas? Se considera esta investigación de tipo etnográfica, permitiendo un análisis de lo que acontece con la danza de tres pueblos de la Depresión Central de Chiapas. Además, de ser resultado del trabajo de campo que se ha realizado al asistir a los carnavales de los pueblos mencionados, se logra encontrar coincidencias o similitudes en las danzas que se realizan en tal festejo, y así comprender que éstas tienen un mismo sentido en común, aunque la población que realiza o participan de las danzas en gran parte desconocen de su sentido ritual.

Este trabajo es de corte descriptivo. Narra lo que se ha logrado documentar, llevándolo a un análisis desde la religiosidad mesoamericana. Los tres pueblos de la Depresión Central que se discuten son: Ocozocoautla de Espinosa, San Fernando y Tuxtla Gutiérrez (Figura 1). En Ocozocoautla el ciclo anual de danzas está conformada por seis de ellas, en San Fernando también hay seis danzas mientras que en Tuxtla son ocho. Coincide que en estos tres pueblos las danzas conforman el carnaval.

Danza y ritualidad

La danza en los pueblos mesoamericanos o indígenas en su mayoría es considerada de tipo ritual. Aunque no sabemos del todo como era la danza en época prehispánica, porque no hay muchos datos, sí podemos comprender que esta tenía un carácter sagrado y formaba parte de los rituales y ceremonias. Hay restos de cultura material en

vasijas, estelas, dinteles, pinturas que nos dan una idea de la importancia de la danza antes de la llegada de los españoles.

María Sten señala que para los aztecas (como para muchos pueblos mesoamericanos) la vida del hombre giraba alrededor de la lluvia, del sol y de la tierra, ya que de ellos depende su desarrollo económico. Así, para que el hombre pudiese existir era necesaria la intervención de los dioses, de las fuerzas naturales, y esta intervención se hacía posible por medio de constantes ritos en su honor. Dice la autora que había una lucha constante para vencer la inestabilidad de la naturaleza, contra la sequía o las inundaciones, una lucha para salvaguardar su destino o, por lo menos, hacerlo menos duro. Esta lucha tenía por lo general carácter colectivo ya que en ella participaba todo el pueblo, y se efectuaba de varios modos: sacrificios humanos, autosacrificios, ofrendas de animales, cantos, música y bailes (Sten 1990, 69).

Se considera que los carnavales son esa fusión entre la tradición cristiana y la tradición religiosa mesoamericana, resultado del proceso de evangelización de los frailes que buscaron a través de las danzas adoctrinar en el cristianismo a los indígenas. Según Julio Caro Baroja, se define el “carnaval” como el periodo de los tres días que preceden al Miércoles de Ceniza a los que se les conoce como las carnestolendas o Antrujejo (Caro 1965, 39). Pero estas fiestas que tienen un origen Occidental, también se pudieron permear con las antiguas tradiciones religiosas prehispánicas como es el *Nemontemi* como sugiere de cierta manera Sahagún. Él señala que “a los cinco días restantes del año, que son los cuatro últimos de enero y primero de febrero, llamaban *nemontemi*, que quiere decir días baldíos, y teníanlos por aciagos y de mala fortuna (Sahagún 2006, 91). Es decir, son los días en que hay que celebrar y hacer el ritual porque el mundo se puede acabar. Entonces ese antiguo *nemontemi* sería sustituido por la fiesta de carnaval traído por los europeos al llegar a América, y ya en estas tierras mesoamericanas los pueblos incorporaron esta fiesta de carnaval ya sea por gusto propio o por imposición de los frailes evangelizadores. No hay claridad en este proceso de como los pueblos aceptaron estas fiestas extranjeras y sustituyeron sus antiguas ceremonias dedicadas a sus dioses, como sucedió con el carnaval, que en los pueblos indígenas poco se parece a los carnavales europeos, pero si mantienen parte de esa tradición prehispánica al honrar y venerar a los astros y entorno natural a través de sus danzas como lo indica la *Relación de Ocozacoautla* (Navarrete 1968).

Claude Gaignebet dice que el Carnaval en Europa está relacionado con el sueño invernal del oso (en navidad) y con la fiesta católica de la virgen de la Candelaria, un período de cuarenta días:

Desde la Navidad, desde el momento en que el mundo comienza a salir de la mayor gran noche, que es la del solsticio de invierno, una especie de fiebre anuncia el advenimiento de otra estación. Se inicia entonces un período de alborozos. Es, en un sentido amplio, el tiempo de Carnaval, cuyo ciclo, en numerosas regiones de Francia, se abre camino desde las fiestas de Navidad: esencialmente danzas, colectas, disfraces, ya sea simulando animales, ya con vestidos que invierten los sexos o modifican las edades. El Carnaval también conocido como fiestas de locos (Gaignebet 1984, 29).

Entonces tenemos que uno es el carnaval europeo con toda esta tradición griega y romana dentro de la liturgia cristiana-católica y otro es el llamado carnaval que realizan los pueblos sean indígenas u originarios o no lo sean, en el cual celebran fiestas con fuertes elementos o reminiscencias prehispánicas de culto a sus antiguos dioses y ancestros, pero estas celebraciones se fueron fusionando con esta tradición cristiana.

Como bien menciona Haydée Quiróz, el carnaval es tal vez una de las fiestas populares de mayor difusión en México, y se distingue por la conjunción de antiguas y nuevas tradiciones que se van recreando año con año. Su permanencia y sus cambios se gestan en cada repetición cíclica, y son una de las expresiones de la variada riqueza cultural de México (Quiroz 2002, 9). Es decir, el carnaval en muchos pueblos de México no se parece a lo que sería el carnaval en Europa o Sudamérica por mencionar. Ello se debe a que en nuestro país y en la parte que correspondería a Mesoamérica, los pueblos conservan una tradición religiosa de origen prehispánico que, pese a quinientos años después de la conquista hispana, supieron conservar elementos de la cosmovisión y esta religiosidad. Esto se ve de forma muy dinámica en las danzas. Regularmente en los pueblos indígenas o no indígenas que conservan o mantienen un sistema de cargos o diversas tradiciones y costumbres religiosas, existe un ciclo de danzas. Es decir existen diversas danzas que se realizan o ejecutan a lo largo del año formando un ciclo de danzas en las que algunas se realizan en relación al cultivo,

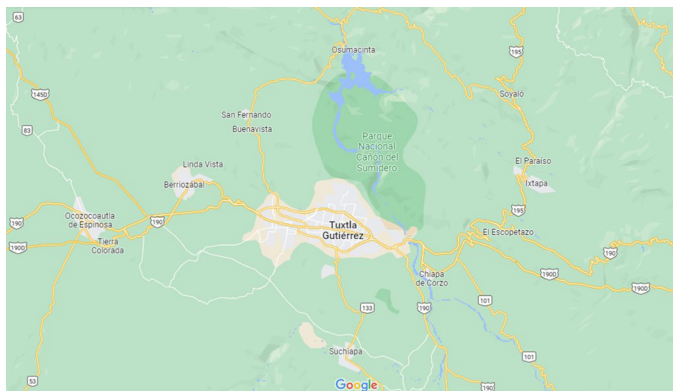
otras al crecimiento y otras a la cosecha de la milpa. Hay las que son relacionadas a los santos patronos de los pueblos y otras son de carácter históricas como las llamadas danzas de conquista. Entre tantas aparecen las danzas de carnaval que se observan en los carnavales zoques de la Depresión Central de Chiapas y las que forman parte principal de este capítulo indagando cuál es la relevancia del martes de carnaval en las danzas de los carnavales zoques de tres pueblos en la Depresión Central de Chiapas.

Los zoques y sus carnavales

Los zoques son una de las trece etnias que habitan el estado de Chiapas y son un grupo que data desde el Preclásico medio. Durante el resto del tiempo prehispánico fueron movilizándose hasta ocupar un área mayor a la que actualmente tienen. Ala llegada de los españoles también hubo desplazamientos de este grupo y reducción de los mismos ya que muchos de ellos se mestizaron con otros grupos al estar en las haciendas, como ocurrió con los zoques de Cintalapa y Jiquipilas que desaparecieron desde el siglo XIX.

Actualmente los zoques se encuentran en más de veinticinco municipios de Chiapas, ubicados en la parte norte o noroeste de la entidad, y están conformados en ocho grupos acorde a su variante lingüística, dos de dichas variantes la conforman zoques de los Chimalapas en Oaxaca y zoques de Tapijulapa en Tabasco. Así en Chiapas hay municipios donde aún buena parte de su población habla la lengua como es el caso de Ocoatepec, Tapalapa, Pantepec y Rayón, mientras que en otros pueblos la lengua zoque se ha ido perdiendo. También hay municipios en donde la lengua zoque ya prácticamente no se habla de forma cotidiana como ocurre con los de la variante del sur, los llamados *tsuni* o *tsunipon*, término que se traduce como “la gente bonita”, palabra conformada por los vocablos *tsuni* o *tsuñi*= bonito y *pon*= gente. A esta variante pertenecen los municipios de San Fernando, Ocozocoautla y Tuxtla Gutiérrez, la capital actual del estado (véase Figura 1).

Figura 1. Pueblos zoques del sur, Tuxtla Gutiérrez, Berriozábal, San Fernando y Ocozocoautla. ©<https://www.google.com/maps/@16.7959704,-93.088663,10.92z>



El Instituto Nacional de las Lenguas Indígenas (INALI) reconoce que existen ocho variantes del zoque y los del Tuxtla, Ocozocoautla y San Fernando pertenecen a la variante del sur llamados *tsuni*¹⁶. Es importante mencionar que entre los zoques de Tuxtla, San Fernando y Ocozocoautla aún se rigen por un sistema de organización religiosa y festiva llamada *cowiná*. Este término se conforma de dos vocablos: *Co*= cabeza o lugar y *win* es principal. Se interpreta que *cowiná* es la casa o lugar de los principales. Así, los principales son los santos, los que organizan y dirigen las fiestas en los diferentes pueblos zoques. Los danzantes en el área zoque representan, entonces, a los santos durante la fiesta y al lugar donde se hace la fiesta, entendiendo que dicho concepto es polisémico. Se comprende que es un sistema añejo propio solamente de los zoques de estos pueblos y posiblemente no del resto de los pueblos zoques de Chiapas.

Estos tres pueblos catalogados como *tsunipon* históricamente han estado más comunicados con otros pueblos como han sido los chiapanecas, zapotecas y tsotsiles, lo que ha permitido que con el tiempo hayan adoptado prácticas culturales de sus vecinos. Además, por ubicarse cerca de la capital del estado los ha llevado a entrar en una dinámica social en la que su lengua tuvo un acelerado proceso de

16. https://www.inali.gob.mx/clin-inali/html/l_zoque.html

pérdida. Así para la década de 1980 ya eran pocos los hablantes de esta variante del zoque.

En otras palabras, la lengua ya no es un elemento que nos permita medir un parámetro de la identidad zoque en estos tres municipios. Son ya otros los elementos que permiten que la gente se identifique y reconozca como zoque, estos son la música, las danzas, las fiestas y ceremonias, los rituales, la gastronomía y su cosmovisión.

Los tres pueblos de la Depresión Central de Chiapas y su ritualidad de danza Tuxtla, Ocozocoautla y San Fernando son municipios que han estado ligados no solo territorialmente sino históricamente, además de ser poblados zoques en época prehispánica. Durante la época colonial estos territorios fueron haciendas. El territorio fue el mismo, por ello en la actualidad tienen tantas cosas en común desde su identidad zoque, para el caso que me atañe es la danza uno de estos elementos en donde hayamos similitudes.

Los tres pueblos tienen un ciclo de fiestas y de danzas que se realizan durante todo el año. Con ello se ha podido preservar la música tradicional ya que se ejecuta en las fiestas y danzas. Se conserva una rica y variada gastronomía que se sirve en las fiestas, y así se preserva gran parte de la cosmovisión que se hace presente en las danzas.

De los tres pueblos en mención, solamente Ocozocoautla y San Fernando rigen su fiesta de carnaval a partir de la cowiná. Se hace la fiesta del carnaval, en otras palabras, en la cowiná y la fiesta consiste de un, o varios, bailes al santo o el principal en y alrededor de la cowiná como también en los pueblos.

Coinciden varias de las fiestas a santos, advocaciones de Cristo y de la virgen María, en estas fiestas. También hay fiestas de petición de lluvias en el marco del día de la Santa Cruz, o fiestas de fertilidad como las relacionadas con la Virgen de Candelaria. En todo el año hay danzas relacionadas con estas celebraciones.

Entre los zoques de Tuxtla, San Fernando y Ocozocoautla, la danza se traduce como *etzé*, término en dicha lengua que puede ser danza o baila, aunque también al danzante se le dice baile y se le traduce como *etzé*. Así, esta palabra es polisémica pues es baile o danza el grupo de danzantes, así como un solo danzante. Esto nos permite comprender la importancia y valor que la danza tiene para este grupo como la complejidad de la función de quien ejecuta la danza,

pues quien baila o danza debe transmitir su legado. Así en estos tres pueblos mencionados, existen personas que danzan gran parte de su vida y van involucrando a sus hijos y nietos para que la danza pueda continuar. Inclusive en Tuxtla existe el cargo de “maestro baile”, quien es aquella persona conocedora de la danza y de acuerdo a su edad ha adquirido experiencia y los conocimientos necesarios para organizar la realización de la danza y de lo que esto conlleva.

Entre los zoques de la Depresión Central de Chiapas, las danzas son más vistosas, hay más participación entre los pobladores e inclusive son más solemnes y suntuosas que a diferencia de los pueblos zoques de otras regiones como los de las Montañas del Norte. Estos pueblos tuvieron una historia más humilde y tanto el sistema de cargos como sus danzas en ocasiones las celebran y en ocasiones no por la escases económica. Además, en las últimas décadas han dejado de hacer sus danzas; con ello no solo se pierde la coreografía y música de ellas, sino también la cosmovisión y la historia de las mismas. Son los pueblos de la Depresión Central quiénes actualmente realicen con mayor esplendor sus carnavales; es decir demuestran diferentes danzas con una indumentaria elaborada, coreografía variada y estructuras de significación múltiple.

Habría que comprender que en las comunidades zoques el término carnaval solamente es el título de la danza cuando en realidad lo que se ejecuta en ella es una lucha entre fuerzas, dicotomías, o representa una batalla entre astros, personajes históricos o simplemente se recrea un pasaje bíblico, tal como sucede en el libro 1 de Samuel capítulo 17, donde se describe la pelea entre el Gigante Goliad y David. Este tipo de historias bíblicas fueron llevadas a la escena durante la evangelización emprendida por los frailes dominicos y franciscanos al adoctrinar a los nativos. A través de las danzas se buscó introducir la idea del bien y el mal desde una perspectiva cristina, siendo las danzas una opción favorable para recrear a través del movimiento y la música una pelea simbólica. De ahí que las antiguas danzas prehispánicas donde se cree se representaba a mitos de creación o peleas entre astros como el sol y la luna, hayan sido representaciones sustituidas por este tipo de pasajes bíblicos o narrativas históricas como la conquista de los moros a los cristianos de la Península Ibérica.

Así en las danzas de carnaval es común hallar a bandos opuestos que luchan para buscar un equilibrio. Esa dicotomía lo hallamos

en los opuestos o contrarios: masculino-femenino, frío-calor, húmedo-seco, día-noche, infra-supra, entre otros elementos. Así en época prehispánica muchas cosas de la cotidianidad se representaban de forma dual. Sara Ladrón de Guevara dice que el concepto dual estaba en la filosofía mesoamericana, las ideas acerca del ser humano y la vida también contenían contrarios complementarios. Es decir, la división por género era clara, no sólo en términos de apariencia y división del trabajo, sino también simbólicos, masculino-femenino estaban concebidos por las dos mitades complementarias del cosmos, como personalidades universales (Ladrón de Guevara 2008, 12). Esa idea de contrarios y complementarios busca mantener el equilibrio y el orden de algo. Anteriormente, los pueblos mesoamericanos lo representaron en imágenes humanas y de animales preferentemente. Plasmaron en su arte y expresiones la idea de luz y oscuridad, de sequía y humedad, no solo como conceptos sino todo lo que ello implicaba o significaba, por ejemplo; la noche es fría, húmeda, oscura, femenina, fértil, representada con la luna y animales nocturnos, mientras que el día es el sol, calor, lo masculino, fuerza, sequedad. Alfredo López Austin afirma que lo femenino se asocia a la oscuridad, la tierra, lo bajo, la muerte, la humedad y la sexualidad, mientras que lo masculino estaba ligado a la luz, el cielo, lo superior y la gloria (1998, 6); estas interpretaciones se pueden reconocer en el carnaval como enseguida se demostrara.

Podemos, entonces, encontrar la danza como una expresión dinámica; en ella, se puede representar de diversas maneras la idea del cosmos, a los dioses, la agricultura, la cacería, entre otras creencias y actividades. En la danza se busca recrear mitos de creación del mundo, se plasma el origen y el orden del cosmos, buscando a través de la creencia regresar simbólicamente a un orden. Pues se necesita del calor y la humedad para la agricultura, se requiere del calor y la noche para que crezcan las plantas y productos de la milpa. Lo menciono porque la milpa es la principal fuente de alimentos en Mesoamérica, y casi todo en los rituales giran en torno a las buenas cosechas.

La danza permite esa interacción entre el ser humano y lo que desea representar. Es, considero, el movimiento del pensamiento del ser humano que desea plasmar su idea del mundo. Por ello la danza también es comunicación y permite el lenguaje entre quien o quienes la ejecutan y los espectadores. Lo mismo sucede en un ritual. El sa-

cerdote, el ministro o el médico tradicional encabeza un ritual, y hay personas que son parte de dicho ritual, comulgan con la dinámica que el ritual conlleva, son parte del mismo. La danza, en este caso la danza tradicional, también llamada en los pueblos zoques “ritual”, es una manera de diálogo entre quienes bailan o ejecutan la danza y representan el cosmos, dioses, animales o personajes, y entre los espectadores quienes son parte de la historia, creencia que aparece o se cuenta en la danza. Es decir, la danza logra hacer una interacción de significación y la danza así de ser simple movimiento se sacraliza y se vuelve el ritual mismo.

Por ello las danzas se han conservado en los pueblos, porque la gente logra significarlas o les otorga un sentido de pertenencia cultural. Son el legado de los antepasados. Hacerla representa darle continuidad a la historia cultural del grupo que la realiza. Así podemos hallar danzas de hace veinte años, un siglo, o más, e inclusive danzas que podrían remitirse a un origen prehispánico. Es casi imposible saber exactamente desde cuando una danza se viene realizando, al menos que haya documentos que nos puedan dar fechas precisas. Otras veces podemos deducir si la danza es del siglo XVI, XVII o XVIII, en base a elementos de la misma como la música, coreografía o narrativa de la danza. De cualquier manera, podemos entender e interpretar lo que la danza simboliza o busca transmitir y lo que la danza mantiene por sí sola al ejecutarse. Ahora veremos como esto sucede con las danzas de carnaval entre los pueblos zoques de la Depresión Central.

La danza zoque del Carnaval de Tuxtla Gutiérrez

Esta danza se realiza durante los tres días previos al Miércoles de ceniza. La ejecutan dos personajes centrales, una niña llamada *Alacandú*, *Alangañica* o reinita de carnaval, la cual está vestida con una falda roja hecha en telar de pedal y con motivos jaspeados en amarillo¹⁷, blusa en jackar o huipil blanco, una pañoleta de seda que le cubre la espalda, otra pañoleta o pañuelo que porta en la cintura, un pañuelo que le cubre la cabeza y sobre ella porta una cofia o tocado a manera de gorro de cuatro lados. En cada lado el gorro tiene un espejo, teniendo en total cuatro es-

17. Esta tela proviene de Nevaj en Guatemala, desde que se tiene uso de razón siempre los zoques han usado estas telas lo que hace pensar en un corredor comercial entre zoques y pueblos mayas de Guatemala.

pejos circulares. Sobre las manos la Alacandú lleva un xicalpestre lleno de flores de sospó (*Pseudobombax ellipticum*)¹⁸ el cual se lo ofrece al otro personaje central llamado Napapok-etzé (baile de la pluma roja) quien es un hombre ataviado como guerrero. Este personaje viste un calzón de tela en color rojo con estampados, un saco tipo torero hecho de la misma tela que el calzón, un algodón o camisa de algodón, paliacate en mano y otro paliacate que le cubre la cabeza, sobre esta porta un penacho de plumas de pavorreal y de guacamaya, y en la mano derecha lleva una especie de cruz como si fuese el número 7, pero que he interpretado se trata de un hacha. En la mano izquierda lleva un carrizo doble o gemelo el cual hace sonar en los cambios de música (Véase Figura 2).

Figura 2. Danzante de Napapoketzé y Alacandú o reinita de carnaval zoque de Tuxtla, Juan R. Álvarez, febrero 2020.



Le siguen un grupo de hombres vestidos a la usanza de las mujeres zoques de Tuxtla del siglo XX. Algunos llevan enredo de añil o falda

18. Su nombre científico es *pseudobombax*, y también es llamada a la flor de sospó como *xiloxoxhitl* en náhuatl que significa flor de elote. Florea desde finales de enero hasta marzo, siendo febrero el mes donde los árboles de sospó se cobren del colorido de sus flores las cuáles hay en color rosa y blanco.

de vichí a manera de naguilla, huipil de algodón o blusa de jackar, rebozo de algodón en la cabeza y bastón o garabato en mano, a estos hombres se les conoce como “viejas” o *suyuetzé*.

La danza comienza el día domingo de carnaval, sale de casa del primero o del penacho también llamado Napapok-etzé. Todos los personajes tanto la *Alacandú*, las viejas de carnaval y el Napapok-etzé se dirigen a las casas de gente tradicional: músicos, cargueros, comideras, danzantes, casas donde hay imágenes de santos antiguos, entre otras realizando con ello un recorrido por distintos barrios de la ciudad (Véase Figura 3). La danza se ejecuta frente al altar doméstico de la casa. Las viejas de carnaval forman un círculo y bailan girando hacia la izquierda -en contra de las manecillas del reloj-, en medio del círculo formado por las viejas se hallan la *Alacandú* y el danzante de penacho quienes bailan de frente y haciendo movimientos hacia la izquierda. La niña le ofrece el *xicalpestre*¹⁹ con flores de sospó al danzante de penacho quien toma una postura seria y va sonando su silbato doble al cambio de la música. La música está conformada por nueve sones y uno al que llaman “de camino” pues el que se ejecuta en las calles y trayectos de una casa a otra, la música es de carrizo y tambores.

Figura 3. Napapoketzé bailando con reinitas y viejas de carnaval frente al altar doméstico, Alberto Gutiérrez, marzo 2022, usado con permiso.



19. Xicalpestre es un recipiente hecho con la cascara de la calabaza grande.

Todo ello se repite los días siguientes, es decir el lunes y martes de carnaval. Aunque en Tuxtla hay varios grupos que sacan esta danza, no todos bailan los tres días, solo hay un grupo que si danza los tres días de carnaval.

Esta danza fue registrada o documentada por viajeros y antropólogos a principios del siglo XX, pero tiene bastante tiempo de realizarse. Se desconoce su origen en tiempo, pero muestra fuertes elementos prehispánicos presentes en la vestimenta de los personajes, el simbolismo y la cosmovisión presente en ella. No es claro, sin embargo, si el martes tiene o tuvo un significado particular, ya que se baila igual que los otros días de carnaval.

La danza zoque del Carnaval de Ocozocoautla

Ocozocoautla es un municipio que está a escasos 30 kilómetros de Tuxtla, al igual Tuxtla que es una Ciudad dentro de un valle, Ocozocoautla se encuentra en el llamado Valle de Santa Martha y su clima es fresco o templado.

En este pueblo el carnaval comienza el día viernes, es decir, cinco días antes del miércoles de ceniza, pero la danza se ejecuta solamente los días domingo, lunes y martes de carnaval: los demás días son de preparación y cierre. El carnaval tiene dos danzas, una es la del monito y el tigre y es la que se considera más antigua y hay quienes dicen es de origen prehispánico. La otra danza es la del Mahoma Goliat que pelea contra el David y en la misma danza aparece el Mahoma Cabeza de Cochi que pelea contra el caballo blanco.

Manuela Loi, quien ha hecho registro esta danza, menciona que los principales actores del carnaval son: a) los *cohuinás*²⁰, quienes organizan la fiesta; b) la reina del carnaval; c) los grupos de músicos del *cohuiná* compuestos por tamboreros y piteros; d) los grupos musicales de marimba, guitarras, instrumentos de aliento; e) los danzantes, quienes interpretan las danzas de enlistonados y la del tigre con monito; f) los chores, bufones destinados a perturbar el orden social (Loi 2009, 401). Aunque Loi hace referencia a todos los que participan

20. Cohuiná es la forma en que la gente escribe la palabra. Sin embargo, desde la lengua zoque variante del sur (variante a la que pertenecen los tres pueblos en mención) se escribe cwiná o kowiná. De ahí que haya variantes en la manera de escribirlo.

en el carnaval de Ocozocoautla, en mi caso solamente me interesa retomar a los seis personajes de las danzas que conforman al carnaval, pues estos son los que representan en sí a cada *cowiná* y a su vez a la fiesta entera.

Son prácticamente los seis personajes de estas dos danzas del Carnaval que representan a seis espacios sagrados llamados *cowinás*. Siendo, una *cowiná* la casa donde se hace la fiesta, la ubicación de donde está la imagen de un santo, y el dueño de la casa o el que hace la fiesta, se comprende que dicho termino puede extenderse hacia los danzantes. Así la *cowiná* de San Antonio tiene por danzante al Mahoma Cabeza de Cochi (puerco), la *cowiná* de Santo Domingo tiene por danzante al caballo blanco, la *cowiná* de la Virgen de Natividad tiene por danzante al Mahoma-Goliat, la *cowiná* de San Bernabé tiene por danzante al David, la *cowiná* de Santa Martha tiene por danzante al tigre o jaguar y la *cowiná* de San Miguel tiene por danzante al monito. De esta forma se conforman las seis casas/danzantes donde se hacen las fiestas que en conjunto forman el Carnaval. En esas casas se comen desde el día sábado de carnaval hasta el Miércoles de ceniza. Ahí se hacen los rituales y de ahí parten las danzas para ser ejecutadas únicamente el día martes de carnaval en las tres plazas principales del pueblo. Se llama a dicho día, en Ocozocoautla, “martes de plaza”.

En la danza del mono y el tigre participan dos personas ataviadas como tigres y dos niños ataviados de monitos quienes bailan diversos sones con la música del carrizo y los tambores, durante danza de un lado están bailando los dos tigres y del otro lado bailan los dos monitos, hacen cruces de un lado a otro, en determinado momento de la danza sale un cazador quien pretende cazar a los personajes. Los personajes danzan en medio de un círculo que forman un grupo de doce danzantes: seis de ellos son del bando de los tigres y los otros seis son del bando de los monitos. Los monitos y los tigres danzan en medio como si jugaran hasta que llega un momento de la danza en que los monitos trepan o suben a las espaldas de los tigres y hacen una especie de brincos. Esto es un instante y de inmediato caen tanto los monitos y tigres como si estuviesen muertos. De inmediato aparece un danzante que representa a un curandero quien los ranea a los tigres y monitos y estos reviven y regresan a seguir danzando (véase Figura 4).

Figura 4. Cópula entre el monito y el tigre, Carnaval de Ocozocoautla, Chiapas, Juan R. Álvarez, febrero 2009.



A la danza de los Mahomas, la gente le llama el cuadro de los enlistonados, y, muy similar a la danza de los monitos y tigres, aparecen doce danzantes alrededor de los personajes principales; seis personas bailan como enlistonados representando al bando de los Mahomas y otros seis enlistonados bailan representando al bando del caballo y el David. Ambos bandos forman dos filas y bailan frente al altar. A mitad de la danza el David pelea con los Mahomas a quienes los tira o golpea con su honda, capturándolos. Así ambos Mahomas son llevados y acostados encima de un petate, donde el David les quita sus espadas y con ella corta en partes a los Mahomas quienes metafóricamente gritan de dolor.

Después comienza la segunda parte donde bailan ambos bandos de enlistonados y al final de la danza le toca al caballo pelear contra los Mahomas. El caballo con su látigo logra quitar la espada al Mahoma Cabeza de Cochi y después al Mahoma Goliat y de esta manera los derrota, comprendiéndose que ha ganado el caballo. Posterior todos bailan juntos y la danza termina.

El cuadro completo de esta danza se baila en la plaza o afuera del templo de San Bernabé, la plaza principal o afuera del templo parroquial de San Juan Bautista y la plaza o afuera del templo de San

Antonio Abad. Como mencioné anteriormente de ahí deriva el que se llame baile de plaza, el cual solamente se hace el día martes de carnaval. Sin duda, el martes parece tener un significado especial.

La danza zoque del Carnaval de San Fernando

En el pueblo de San Fernando el carnaval comienza desde el día jueves cuando las mujeres lavan los trastes que serán usados durante los días de la fiesta. El carnaval se desarrolla en la cowiná de Jesús de la Buena Esperanza, la única cowiná, a diferencia de Ocozocoautla donde hay seis. En esta cowiná está la imagen de Jesusito de la Buena Esperanza y él quien hace u organiza la fiesta del carnaval recibe el nombre de prioste. En torno a esta celebración hay autoridades tradicionales como los mayordomos y gira toda una estructura de cargos que incluyen a los músicos, comideras, pozoleras, danzantes, repartidores de comida, las sirvientas o ayudantas, los que cuidan a los danzantes, etc. Todo el pueblo puede participar, y todos cooperan para que haya comida y demás alimentos durante los cinco días del carnaval, siendo la danza el elemento más característico de esta fiesta.

La danza del Carnaval de San Fernando incluye la danza de los dos gigantes que pelean y bailan con el David, y la danza del monito y el tigre, ambas danzas son muy similares a las de Ocozocoautla a diferencia que en San Fernando solo es un monito y un tigre. También no hay Mahomas sino Gigantes que pelean con el David. Tampoco hay filas de enlistonados como ocurre en Ocozocoautla, sino un grupo de hombres ataviados con hileras de ixtle pintado a los que llaman shures, que según los lugareños son como “perros” porque van haciendo bromas y distraen a los espectadores de ver la danza. Ya que también en este pueblo durante la danza el monito juega con el tigre hasta lograr montarlo y caen muertos y después resucitan, tal cual ocurre en Ocozocoautla (Véase Figura 5). Las danzas de carnaval en San Fernando se realizan los días domingo, lunes y martes de carnaval, a diferencia de Ocozocoautla que también bailan domingo, lunes y martes pero con excepción que el día martes es la danza ritual en las plazas, de ahí que le digan baile de plaza.

Figura 5. Cópula del monito y el tigre, Carnaval de San Fernando, Chiapas, Juan R. Álvarez, febrero 2009.



Carolina Rivera Farfán y Thomas A. Lee mencionan que el carnaval en San Fernando es una festividad que reúne a la comunidad de ascendencia zoque en torno a la ceremonia y ritual celebrado en honor a un santo cristiano, Jesús de la Buena Esperanza. Dura los cuatro días previos al Miércoles de ceniza y preludia los rigores de la Cuaresma (Rivera y Lee 1990, 129). Es importante señalar que hasta hace unas décadas había un ciclo de fiestas en San Fernando a lo largo del año. Estas fiestas se han ido difuminando con el paso del tiempo porque la Iglesia Católica desintegró el sistema de cargos en este pueblo para finales del siglo XX, siendo la *cowiná* de Jesús de la Buena Esperanza o el cargo del carnaval la única fiesta en donde todo el pueblo participa. Esto ha permitido que se conserve la música, danza, gastronomía, rituales y creencias propias de esta celebración.

Hace algunas décadas David Díaz Gómez publicó en la *Revista México Desconocido* acerca de la danza la danza de Carnaval de San Fernando. Él señala que esta danza a diferencia de otros bailes chiapanecos tradicionales, no se ejecuta sino en la fecha previamente determinada y no se repite por ningún motivo en festivales o por la llegada de algún personaje importante. Así durante la danza no se pueden tocar las máscaras, ni los atuendos de los danzantes; hay insultos y penas para quien lo hace. Díaz Gómez hace referencia a un

posible mito de origen de este pueblo: hace muchos siglos en un rincón de la selva, combatieron el tigre contra el mono. El primero era fuerte y el segundo inteligente. Inicialmente pelearon cuerpo a cuerpo y el felino llevaba la ventaja, pero el mono, sabio en mañas y en gracias, poco a poco engañaba al tigre, simpatiza con él y lo seduce. El pequeño habitante de los árboles baila con el rey de los carniceros, quien acaba de caer en su engaño, dobla las feroces garras y retoza como un minino faldero. Hipnotizado por la simpatía del mono, el tigre empuja el lomo y deja que el enemigo trepe en sus ancas y juntos interpretan una danza frenética que los arrastra por la maleza y que culmina con la violación del arrogante carnicero. Cansado y humillado, el tigre queda tirado en el suelo; el mono, seductor y triunfante, sube a la ceiba más venerable de los montes a reposar y saborear la victoria. Abajo, atontado, el tigre no advierte que el hombre, su verdugo, se acerca. Silba la flecha, suena el disparo; al aparecer, el felino –que resultó tigresa– escapa a algún rincón de la selva a parir una raza cósmica, y deja el terreno libre para que se desarrolle otro combate mitológico (Díaz 1992, 42-48).

Lo anterior es importante porque actualmente la danza en San Fernando es más celosa que en Ocozocoautla; es decir, la danza de carnaval de ambos pueblos al menos en la parte donde bailan el mono y el tigre es muy similar, y en Ocozocoautla esta danza ha tenido ciertas modificaciones mientras que en San Fernando se conserva más intacta. También es importante señalar que el mito citado por Díaz Gómez prácticamente es el mismo o la misma historia narrativa que en la danza de Ocozocoautla, claro está con sus variantes, lo que permite comprender que finalmente se trata de que ambos pueblos forman uno solo.

Interpretación de los significados del día martes de Carnaval

El carnaval es una celebración que fácilmente introdujeron los españoles dentro de la cosmovisión mesoamericana o usaron la religión prehispánica para poder implementar fiestas como el carnaval debiendo a la similitud de elementos que enriquecían cierto tipo de celebraciones. Uno de ellos es el concepto y los manejos del concepto de tiempo. La idea del tiempo en la tradición mesoamericana es muy importante porque el tiempo rige todo. El tiempo es el cosmos, es el movimiento, es sinónimo de vida y muerte, es ciclo, el tiempo es

continuidad. Así el movimiento del sol estaba registrado por los pueblos prehispánicos, desde el preclásico medio y tardío ya el hombre mesoamericano registra el tiempo. Entonces se fue conformando el calendario solar de 360 días y el de 260 días relacionado con el tiempo para la agricultura, esto lo vemos representado en códices, edificios o basamentos prehispánicos de diversas ciudades, y en expresiones como las danzas.

En el carnaval europeo se celebra el fin del invierno y la llegada de la primavera, así como el fin de un tiempo ordinario católico y el comienzo de un tiempo importante para el mundo cristiano es que es la Cuaresma-preparación para la muerte de Jesucristo-, mientras que en los llamados “carnavales indígenas”, hay una continuidad del *nemontemi* –celebración del fin del calendario solar, en donde se recreaban a través de las danzas a los mitos para el origen y nacimiento del sol-. Así, la dualidad que representa el Carnaval en Europa encajó perfectamente en la dualidad de las fiestas mesoamericanas.

Aunque bien se sabe que el concepto de “carnaval” proviene de una tradición europea u occidental, en los pueblos indígenas y afro-mestizos en México se conserva tradiciones añejas en sus fiestas, muchas de ellas llamadas también “Carnaval”, y en dichos carnavales se mezcla la tradición europea-cristiana, lo prehispánico o lo afro según sea el origen de la población que realiza el carnaval.

El calendario festivo mesoamericano compuesto de 360 días, -es decir, 18 meses de 20 días, o veintenas- marcaba determinadas celebraciones, verdaderos festejos o mitotes, sobrando 5 días considerados perdidos y llamados “*nemontemi*”, “A los cinco días restantes del año, que son los cuatro últimos de enero y primero de febrero, llamaban *nemontemi*, que quiere decir días baldíos, y teníanlos por aciagos y de mala fortuna, durante este tiempo se permitían muchas cosas, el mundo se invertía, estos días ubicados en el calendario gregoriano actual serían el 28, 29, 30 y 31 de enero y 1 de febrero, es decir que coinciden con el tiempo de carnaval, y cada cuatro años se le agregaba un día más (Álvarez 2010, 48).

Si comprendemos así el carnaval deducimos que la fiesta del carnaval se realiza los días previos al Miércoles de ceniza, y el día martes es el último de los días para llevar a cabo los rituales necesarios antes de entrar a un nuevo tiempo que es la cuaresma o el inicio de un calendario indígena nuevo.

Los resultados de este trabajo de investigación fueron que los tres pueblos comparten en esencia un mismo carnaval, pero resignifican más para unos que para otros. Es decir que de estos tres pueblos solamente en Ocozocoautla le dan importancia al día martes, mientras que en Tuxtla y San Fernando la danza se baila el día martes como el resto de los días anteriores y no parece tener relevancia especial alguna.

En Ocozocoautla, el día martes parece ser el más importante, pues de los días del tiempo del carnaval es el día que recibe mayor peso y carga para realizar el ritual de la danza. En los tres pueblos, sin embargo, preservan aún parte de su cosmovisión como pueblo ancestral, y esto permite comprender que siguen formando un mismo territorio pese a que hoy día están fragmentados como municipios.

¿La danza es un ritual? Me atrevo a decir que sí, pues el ritual concebido como aquellas prácticas simbólicas en donde se recrea las creencias de la comunidad o sociedad determinada, si lo es, por ello en Ocozocoautla se hace el baile de plaza únicamente el día martes, cuando los danzantes realizan el ritual de la danza frente a los templos principales del pueblo, al hacer la danza se busca recrear la historia del mundo, se hacen presente las fuerzas del inframundo a través de los tigres-jaguares y del supramundo a través de los monitos, pues los tigres o jaguares son la representación del sol nocturno, mientras que los monos al vivir en las copas de los árboles representan al cielo superior. Así ambos planos logran volverse uno y equilibrarse en el ritual de la danza.

En las danzas de carnaval de al menos los tres pueblos zoques mencionados se busca lograr la armonía del cosmos, se danza y se cuenta una historia de origen, de danza y se representa a lo sagrado. Se danza y se busca obtener beneficios y dones dados de los dioses a los hombres. Se danza para que revivan los ancestros o antepasados muertos, aquellos que legaron y transmitieron la danza en su momento. Se danza, como indicaron quienes fueron entrevistados en campo y por medio de la observación participativa, para pedir, ofrendar y agradecer. Indicaron que si no se danza, entonces, no se logra conseguir u obtener lo preciado. En este caso las danzas de carnaval para los zoques de Tuxtla, San Fernando y Ocozocoautla buscan que los astros como el sol y la luna logren el equilibrio para que la tierra esté lista para ser fertilizada. Ello lo vemos representados en la danza

del *Napapok-etzé* y la *Alacandú* que bailan en círculo y hacen giros en sus ejes representando el cosmos: sin la luna no hay frialdad y humedad de la tierra y no se garantiza el crecimiento de las planas y sin el sol no habría el calor necesario para que el agua evapore y se formen las nubes y con ello se produzca la lluvia, la lluvia trae el líquido que fertilizará a la tierra.

En San Fernando al igual que en Ocozocoautla danza el mono con el tigre, y aunque se desconoce si esta danza es de origen prehispánico pues no hay datos que nos permitan saber desde cuando se baila, si podemos interpretar que preserva elementos de la cosmovisión prehispánica.

La importancia de que la danza de carnaval de estos tres pueblos se haga con mayor realce o presencia el día martes, recae en que es el último día de los señalados como “perdidos” y el miércoles todo regresaría al orden. La danza es el ritual por el cual se puede equilibrar al mundo o se cree se garantiza el sol sobre su camino.

María Sten, dice que el tiempo en la danza puede adquirir el carácter de sagrado cuando los hombres reactualizan a través de sus fiestas y ritos el obrar primigenio de la divinidad (Sten 1990, 55). Es decir; que el tiempo en que se la danza se efectúa es sumamente importante, pues en la danza se logra representar a los mitos, lo que permite sacralizar a la danza, así mucho depende si la danza es de día o de noche, la misma autora señala una frase “el tiempo sagrado por consiguiente es recuperable, indefinidamente repetible”, por lo que interpreto que el bailar permite ubicar un tiempo determinado, recrear el tiempo de los dioses, a los astros, a los ancestros, y aunque estos pertenezcan a un tiempo pasado, en la danza regresan al tiempo presente, de ahí que la danza se realice en la fecha determinada por lo que implica.

Para el caso del carnaval de los pueblos zoques mencionados, cada día se hacen diversas actividades: gastronomía, música, danzas, rituales, costumbres, entre otros, todo ello en conjunto conforman esta celebración. Así el domingo, aunque hay sus ceremonias y danzas y por consiguiente el lunes, no es lo mismo que realizarlas el martes, el último día de la fiesta el cual representa no solo la última oportunidad de pedir o agradecer con la danza lo recibido, sino que es el último momento en que se ejecuta el baile y de ahí sería hasta el año siguiente, cosa que no se tiene la seguridad de que esto suceda.

María Sten, citando a Fray Bernardino de Sahagún en la *Historia Verdadera de las cosas de la Nueva España*, menciona que la mayoría de las danzas de los mexicas se efectuaban hasta la tarde hasta la puesta del sol. Sin embargo, en algunas fiestas como *Etzalqualistli* y *Panquetzaliztli* los bailes comenzaban al principio de la noche. Ambas fiestas eran marcadores del comienzo de una nueva época (Sten 1990, 64). Es decir, para los mexicas el que se bailara en la tarde o en la noche representaba algo reflejado en el tiempo del ciclo agrícola, se bailaba en la tarde ya que el sol iba a ocultarse relacionando la danza con este astro rey, mientras que baila en la noche por ser un espacio y tiempo nocturno se relacionaba con la época de lluvias. La danza ejecutada en determinado tiempo de la fiesta permite expresar el sentido del porque se realiza esta.

Alfredo López Austin dice que en la tradición mesoamericana del tiempo lineal es igual que la judeocristiana, formadora y estructurante, ya que ese tiempo pertenece a la cosmovisión, por ser una creación colectiva, histórica, racional y sistemática. El carácter colectivo de la cosmovisión implica que es producto de la acción cotidiana global de todos los integrantes de un grupo humano dado que, al comunicarse entre sí, elevan paulatinamente su pensamiento a diversos niveles de abstracción (López Austin 2015, 11). De ello comprendo que por eso la tradición cristiana encajó perfectamente en la tradición religiosa mesoamericana, pues ambas comparten ese carácter colectivo, y es a través de los rituales en que logran mantener su cosmovisión. En este caso el carnaval o las danzas de los carnavales indígenas reúnen ambas tradiciones religiosas, conformando el carácter sincrético del grupo que la realiza.

Conclusiones

En época prehispánica se creía que si algo fallaba en el ritual -sea cual fuere este- no se lograba el objetivo, muchos de estos rituales tenían que ver con la fertilidad de la tierra pues de ella se proveían los alimentos, por ello muchos dioses del panteón mesoamericano estaban vinculados al agua, al sol, al viento, a la luna, los elementos que son parte fundamental del crecimiento de la milpa, fuente y base alimenticia mesoamericana. De ahí que los pueblos prehispánicos buscarán asegurar mediante la creencia o confianza en lo sagrado unas buenas cosechas.

La danza del carnaval zoque en estos tres pueblos y en el resto de los demás pueblos, es un ritual mismo donde cada danzante cumple una función vital, al danzar y asumir su papel en ella permite dar vida a los dioses, a los animales sagrados, a los cuatro elementos del mundo, a los mitos del origen del hombre y sus dioses. Los danzantes revitalizan en ese ritual su historia, la narran y la legitiman.

Por ello, el día martes al ser el último día en que se realiza la danza cobra importancia debido a que durante los días del carnaval en los tres pueblos mencionados se realizaron una serie de actividades que son parte de los festejos, pero es la danza el elemento que por su naturaleza expresiva permite representar y simbolizar el sentido y realidad de lo que el carnaval o la fiesta del carnaval es para cada pueblo. Es decir, el fin de un ciclo y el comienzo del otro, pues siendo el día martes el último de ese ciclo, se debe de hacer el ritual necesario para que el siguiente ciclo pueda comenzar. En la danza está ese ritual: el ritual de equilibrio del cosmos, de las fuerzas, de los astros, de lo dual, lo que permitirá que el siguiente ciclo comience en estabilidad y no en caos.

En la danza se puede representar a personajes que recrean el imaginario de estos pueblos zoques, su cosmovisión y aunque este grupo de zoques prácticamente se desarrollan dentro de la urbanidad, la fiesta del carnaval permite unirlos y lograr que se sientan identificados entre ellos como zoques, sabiendo que no hablan la lengua, pero los articula el compartir un territorio, historia o pasado común, y que sus danzas son tan parecidas entre sí.

Desde el punto de vista cristiano, la muerte de la tierra que sería en el tiempo del invierno –enero-febrero- se da esta fiesta de carnaval porque le antecede a otro tiempo que es la cuaresma, tiempo de preparación de la muerte de Cristo, quien morirá en primavera durante la Semana Santa (primera luna llena después de entrada la primavera). Esto se asocia a la creencia mesoamericana de que al final del tiempo el sol muere para así dar comienzo a un nuevo ciclo, el periodo de 360 días del cual menciona Fray Bernardino de Sahagún.

En la danza del Carnaval de Tuxtla se personifica al sol, a la luna, a las estrellas, al mundo celestial que en caso de no estar en orden se entraría en un problema, pues la luna cumple una función relevante para los campesinos y el pueblo mismo, la luna regula las aguas, a la tierra, el crecimiento de las plantas y los períodos fértiles de las

mujeres, mientras que el sol con su calor permite que haya la lluvia para que sean regadas las milpas, con su calor se logra la fotosíntesis y representa al fuego, el cual es necesario para los alimentos. Así en conjunto la luna y el sol permiten ese equilibrio que se verá reflejado en una buena siembra y en abundantes cosechas en el tiempo de estas, por ello la danza de carnaval zoque de Tuxtla representa también una ofrenda a la madre tierra dadora de alimentos.

En la danza de San Fernando y Ocozocoautla, específicamente cuando bailan el mono y el tigre, se logra una cópula, pues el mono simbólicamente al estar montando al tigre se da este acto del coito entre dos animales, el mono representa el día, al cielo superior, las aguas de las nubes, al sol y a su calor, mientras que el tigre o jaguar representa la noche. Así en la danza del carnaval en ambos pueblos zoques representa el ritual de equilibrio entre ambos cielos, el superior y el inferior, o en su caso el supramundo representado con el mono y el inframundo representado con el tigre-jaguar. La cópula entre el mono y el tigre es punto relevante del ritual, por ello en la danza ambos personajes después de ese acto caen al suelo como si estuviesen muertos y en cuestión de segundos regresan a la vida, renacen o resurgen, así la tierra muere después de haber dado abundantes cosechas, muere la tierra en el invierno cuando hay poco sol y resurge cuando entra la primavera y la tierra podrá cambiar de piel y reverdecir, así la tierra estará preparada para cuando lleguen las lluvias y con ello crezca la milpa.

Al menos en Ocozocoautla ha perdurado el que esta danza solo se hace en día martes a diferencia de San Fernando que se baila en los tres días que anteceden al miércoles de ceniza. Sin embargo, en Tuxtla ha habido años que los danzantes no bailan en día martes porque la mayoría de ellos trabajan y al ser un día de entresemana se les complica asistir a bailar, pero en los últimos años los danzantes y músicos zoques de Tuxtla han cobrado conciencia de bailar los tres días y dedicarle importancia al día martes pues se tiene la idea de que es el último día de la danza, aunque desconozcan su relevancia.

Muchas veces el día domingo por ser inhábil permite la asistencia tanto de danzantes y espectadores en los carnavales, y la dinámica social y cultural en la que se encuentran actualmente los zoques del sur hace que poco a poco pierdan el significado de esta fiesta y su danza, pero el hecho de que busquen mantener una identidad cultural al ca-

recer de la lengua, hace que se interesen más por lo que aún conservan, permitiéndose comprender que sus danzas son contenedores de esa cosmovisión y religiosidad mesoamericana, que a cinco siglos de la conquista, aún se mantiene la esencia del pueblo zoque.

También es importante tener en cuenta que el concepto de carnaval europeo es muy distinto a las danzas que se realizaban en época prehispánica -específicamente el Postclásico que son de las que se tiene un poco de información debido al registro que algunos frailes y cronistas españoles hicieron y son mencionadas-, ya que las danzas prehispánicas o mesoamericanas se hacían en honor a deidades que eran a su vez los astros y que tenían funciones y potestades específicas dentro del ciclo agrícola. Estas danzas no sobrevivieron en época colonial como tal, ya que muchas desaparecieron al ser consideradas diabólicas para los frailes, estas danzas tuvieron que modificarse y evolucionar para sobrevivir. Los frailes se percataron que en estas danzas donde aparecían animales como el mono y jaguar se representaban a dioses luchando y eran parte de mitos y creencias, bien podían ser sustituidas dichas danzas por otras donde lucharan cristianos contra musulmanes o David y Goliat. Así vieron los frailes la manera de sustituir un tiempo de caos como fue el *nemontemí* por los días del carnaval europeo-cristiano en donde se realizaban excesivas fiestas antes de comenzar la cuaresma, tiempo en que todo eso vendría a menos para prepararse a la Semana Santa.

Referencias

- Álvarez Vázquez, J. R. “Te’ Hatajama-etzé”. (Tesis de Grado, Universidad Veracruzana. 2010).
- Caro Baroja, Julio. 1965. *El Carnaval*. Madrid: Taurus.
- Díaz Gómez, David. 1992. “El Carnaval de San Fernando, donde los diablos hacen de las suyas”. *México Desconocido* 180: 42-48.
- Gaignebet, Claude. 1984. *El Carnaval, ensayos de mitología popular*. España: Editorial Alta Fulla.
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, “Agrupación lingüística: zoque Familia lingüística: Mixe-zoque”, Acceso el 24 de febrero de 2022. https://www.inali.gob.mx/clin-inali/html/l_zoque.html
- Ladrón de Guevara, Sara. 2008. *Dualidad*. México: Universidad Veracruzana.
- Loi, Manuela. 2009. “Un acercamiento semiótico al subciclo de carna-

- val en Ocozocoautla de Espinosa, Chiapas”. En *Medio Ambiente, antropología, historia y poder regional en el occidente de Chiapas y el Istmo de Tehuantepec*, coordinado por Thomas A. Lee Whiting, et. al, 397-410. México: UNICACH.
- López Austin, Alfredo. 1998. “La parte femenina del cosmos”. *Arqueología Mexicana* 29: 6-13. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/la-parte-femenina-del-cosmos>
- _____. 2015. “Tiempo del ecúmeno, tiempo del anecúmeno. Propuesta de un paradigma”, en *El tiempo de los dioses-tiempo, concepciones de Mesoamérica*, editado por Mercedes de la Garza, 11-49. México: UNAM.
- Navarrete, Carlos. 1968. “La relación de Ocozocoautla, Chiapas”. *Tlalocan* 5 4: 368-373. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.tlalocan.1968.301>
- Quiróz Malca, Haydée. 2002. *El Carnaval en México, abanico de culturas*. México: CONACULTA.
- Rivera Farfán, Carolina y Thomas. A. Lee. 1990. “El carnaval zoque de San Fernando, Chiapas: Los motivos zoques de continuidad milenaria”. *Anuario Instituto Chiapaneco de Cultura*, Departamento de Patrimonio Cultural e investigación 23: 119-154. <https://repositorio.cesmeca.mx/bitstream/handle/11595/292/ANUARIO%201990%204.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Sahagún, Fr. Bernardino. 2006. *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Porrúa.
- Sten, María. 1990. *Ponte a bailar tu que reinas, antropología de la danza prehispánica*. México: Editorial Joaquín Mortis.

LA DIMENSIÓN SEMIÓTICA DEL CARNAVAL DEL BARRIO DE XONACA, CIUDAD DE PUEBLA: CAMBIOS Y CONTINUIDADES DE UNA TRADICIÓN

María Fernanda García Pérez

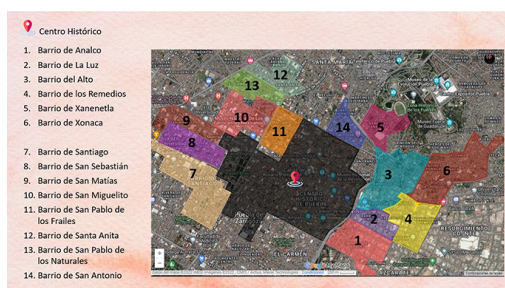
En el área denominada Valle Puebla – Tlaxcala se llevan a cabo distintas expresiones relacionadas a la celebración del Carnaval siendo los más sobresalientes los de las comunidades de Tlaxcala y Huejotzingo (Licona 2016). Sin embargo, en la ciudad de Puebla, es posible observar la presencia de los Carnavales de huehues, principalmente en los barrios fundacionales (Licona 2016), en los que predominan la figura de las cuadrillas, las cuales se tratan de los grupos en los que los carnavales se organizan para participar en la festividad.

Actualmente, la ciudad de Puebla se encuentra en un contexto metropolitano. Retomando a González Ortiz (2014), la metropolización es observable cuando la ciudad crece y su infraestructura de tejido urbano se incorpora al territorio de una ciudad administrativa distinta. Tenemos que las periferias se convierten en casas habitación y, para el contexto estudiado, la vida en los barrios comienza a mercantilizarse en medida que este se convierte en suelo urbano y objeto para la especulación inmobiliaria. En este caso, podemos dar cuenta que, desde administraciones pasadas, los barrios de la ciudad de Puebla se encuentran inmersos en un proceso de gentrificación, lo cual ha propiciado el despojo de hogares y la movilidad forzada.

De acuerdo con Carlos Montero Pantoja (2015), los barrios se establecieron del otro lado del bulevar Héroes del 5 de mayo, anteriormente Río de San Francisco, y fungía como borde natural entre los asentamientos indígenas y los asentamientos españoles, ocupando la ribera norte y oriente. Siguiendo ese orden se conocen: Xanenetla, Xonaca, el Alto, La Luz, Los Remedios y Analco. Del lado poniente se encuentran los barrios de Santiago, San Sebastián, San Matías,

San Miguelito, San Pablo de los Frailes, Santa Anita, San Pablo de los Naturales y San Antonio; en este caso los límites eran las huertas destinadas al cultivo y su dimensión equivalía a una cuadra.

Figura 1. Ubicación territorial de los barrios antiguos de la ciudad de Puebla, hecho a partir de las descripciones de Montero Pantoja 2015 y Gómez García 2019. Elaboración propia.



Uno de los rasgos particulares de los barrios de Puebla, además de ser sitios ubicados en la periferia, es su origen étnico y su diversidad cultural, pues dichos barrios fueron habitados por indígenas provenientes de Cholula, Calpan, Huejotzingo, México, Texcoco, Cuauhtinchan, Tepeaca, Tecali y principalmente de Tlaxcala. Los barrios antiguos de Puebla formaron parte de la ciudad virreinal como núcleos de indígenas asentados en la periferia que brindaban servicios a la naciente Puebla de los Ángeles (Pantoja 2015; Gómez 2019). En sus territorios se fueron conformando cuadrillas de danzantes de Carnaval, las cuales, se fueron dando principalmente del lado norte y oriente.

Esta investigación fue llevada a cabo en el barrio de Xonaca de la ciudad de Puebla, ubicado a pocos kilómetros de su Centro Histórico, colindando con el barrio de El Alto y el barrio de Xanenetla, posicionado a las faldas de los Fuertes de Loreto y Guadalupe. Este barrio con el paso del tiempo ha transitado por diversos cambios sociales y culturales. Sin embargo, a pesar de las políticas de gentrificación llevadas a cabo debido a esta cercanía con el centro de la ciudad y la intervención de empresas transnacionales, en su interior, aún persiste una de las celebraciones más importantes: El Carnaval.

Para esta investigación se recurrió al análisis cualitativo – semiótico, dentro del cual se buscó interpretar varias capas de significación sobre el Carnaval en diversas cuadrillas del barrio de Xonaca a partir de las siguientes herramientas metodológicas: observación directa, entrevistas semiestructuradas y registro audiovisual y fotográfico.

El Carnaval del barrio de Xonaca

El Carnaval se celebró en Puebla por primera vez en el barrio de El Alto (Méndez 2011), posteriormente, de acuerdo con los carnavales, esta primer cuadrilla se separa, para ser adoptado en el barrio de Xonaca. Actualmente es tan importante que se convirtió en un referente del barrio, por encima de otras festividades como la Fiesta Patronal o la Semana Santa. En temporadas de Carnaval, es común encontrar a más de 25 cuadrillas danzando por la zona, llenando de música y algarabía al barrio.

Figura 2. Huehues de la cuadrilla “La Arrolladora de Xonaca” presentándose afuera del “mercadito Xonaca, María Fernanda García Pérez, 2020.



En el Carnaval del barrio de Xonaca, es posible observar la presencia de tres personajes principales. Uno de ellos es el huehue: según lo observado en campo su vestuario consta de máscara de madera con rasgos europeos, en ocasiones esta cuenta con barba o únicamente con bigote, asimismo, un sombrero texano negro que es adornado con plumas de avestruz de distintos colores, un espejo adornado con

listones a su alrededor y que cuelgan de él, una capa de satín bordada con chaquira y lentejuela, zapatos, pantalón y chaleco, camisa de manga larga y corbata; este personaje representa la mofa que los indígenas elaboraron en desquite por haberseles prohibido su participación en los festejos exclusivos de los ricos hacendados españoles (Churchill 2008).

Figura 3. Personaje denominado “huehue tradicional”, perteneciente a la Cuadrilla “Organización Illescas y Amigos”, Brian Ramírez, 2022, usado con permiso.



El vestuario del personaje de la maringuilla consta de sombrero texano negro adornado con plumas de avestruz, careta de madera, vestido amplio y zapatos o huaraches. Este personaje es la acompañante del huehue pues se trata de un personaje femenino. En años anteriores, era posible observar una o tres maringuillas por cuadrilla, ya que anteriormente, era representado por un hombre (Churchill 2008). De acuerdo con algunas entrevistas realizadas, la celebración del Carnaval está relacionada con la bienvenida a la primavera y el pedimento a los dioses por las buenas cosechas, por lo tanto, al ser la mujer fértil, así como la tierra, esta se ponía celosa y no daba buenas cosechas, es por ello que la participación de las mujeres era prohibida.

Figura 4. Personaje denominado “maringuilla tradicional”, perteneciente a la “Cuadrilla 26 Oriente La Original”. Autor desconocido, 2007.



Otro de los personajes es la maringuilla urbana: la cual es representada por un hombre que en la actualidad en su mayoría pertenecen a la comunidad LGBTTIQ+, y representa a la mujer urbana. Su vestuario se caracteriza por la utilización de vestidos de noche, zapatillas altas y la utilización de maquillajes llamativos.

Figura 5. Maringuillas urbanas pertenecientes a la “Cuadrilla 26 oriente la original”. Foto propiedad de la familia Pérez, 2003, usado con permiso.



Asimismo, encontramos al personaje del diablo, su vestimenta consta de un traje completamente rojo o negro, para el caso de Xonaca, la máscara es mayoritariamente de látex y calcetas y tenis rojos o negros, este personaje representa al mal, el pecado, mismo que se debe erradicar antes del Miércoles de ceniza. Cada cuadrilla cuenta con al menos un diablo, sin embargo, hay algunas que cuentan con más de cinco, su objetivo es divertir al público con sus diabluras, que son principalmente enfocadas a los niños y mujeres, a quienes invitan a bailar alrededor de las cuadrillas.

Figura 6. Diablo icónico del barrio de Xonaca, conocido como “chichilín”, pertenece a la “Cuadrilla 26 oriente la original”. Autor desconocido, 2007.



A finales del siglo XX, en los Carnavales de la ciudad de Puebla, incluyendo a los de Xonaca, han surgido diversos cambios principalmente en sus aspectos estéticos los cuales han causado una suerte de conflicto entre los sujetos carnavaleros en relación con la diada innovación – tradición. Esto también ha propiciado la creación de nuevas cuadrillas con diversas opiniones con respecto a las vestimentas, las sonoridades y sentidos sobre el Carnaval.

Ernesto Licona (1994) menciona que el Carnaval es un hecho comunicativo que transmite información a través de mecanismos explícitos como el barrio, la cuadrilla, la careta o el huehue. Indica que estas están vinculadas y, en su conjuntarse, constituyen una totalidad.

Por ejemplo, el barrio recopila su mensaje por medio de la cuadrilla y ésta a través del huehue; ya que una cuadrilla específica es signo característico de una calle y no de otra, así como los bailes, el sentido, la música, los vestuarios, son signos interrelacionados de una cuadrilla determinada, constituyendo así los sentidos sociales actuales del este suceso comunicativo celebratorio que llamamos Carnaval del barrio de Xonaca (Licona 1994).

El barrio, los xonaqueros y el Carnaval

El Carnaval de Xonaca es realizado anualmente por los habitantes del barrio, los cuales se autonombran *Xonaqueros*. Este término se refiere a quienes vivieron o son originarios del barrio de Xonaca, y aunque estas familias se hayan desplazado a otros puntos de la ciudad no impide que aún se sigan adscribiendo como tal. Por ejemplo, en temporadas de Carnaval muchas familias regresan. Mencionan que no es lo mismo hacer el Carnaval en sus colonias que en el barrio del que son originarios²¹. Los Xonaqueros, por ende, son aquellos individuos que participan en las faenas, se involucran en la seguridad del barrio, en su preservación cultural y, además, cooperan en la organización y desarrollo de las celebraciones importantes del barrio, tienen una participación directa e indirecta y sienten una profunda identificación con estas.

Cuando hablamos de Carnaval en el barrio de Xonaca, nos referimos a una celebración familiar. En esta se ven implicadas familias enteras que comparten historias, anécdotas y experiencias que de manera indudable remiten al arraigo y al sentido de pertenencia al barrio que habitan o habitaron.

21. Cabe aclarar que, en tiempos actuales, el Carnaval no se limita a su existencia en los barrios tradicionales de la ciudad, pues existen cuadrillas en distintas colonias a las periferias debido a que los habitantes de los barrios abandonaron su lugar de origen a causa de obtener un crédito INFONAVIT (instancia que otorga créditos hipotecarios para comprar una casa, construirla o remodelarla), por la inseguridad y falta de abastecimiento de servicios públicos básicos en los barrios, entre otros motivos.

Figura 7. Diablos de la cuadrilla “La Arrolladora de Xonaca” conviviendo con los espectadores, María Fernanda García Pérez, 2020.



En términos antropológicos, el barrio es un espacio social y este va más allá de ser un espacio de lo geográfico o un simple contenedor de sujetos, pues se trata de un lugar histórico, dotado de significaciones, discursos y prácticas que lo definen los cuales serán dados por las personas que habiten y se apropien de él (Santos 2000; Lefebvre 2013). Para este trabajo resulta importante referir al barrio a partir de la diversidad que existe al interior de él; es posible observar que en el barrio de Xonaca aún están presentes las redes de reciprocidad, la participación colectiva y demás referentes clásicos en torno a los estudios de lo barrial. Sin embargo, es importante dar cuenta de una sociedad heterogénea, misma que en Xonaca se ve reflejada en sus Carnavales.

Por otro lado, resulta importante dar cuenta de sus fronteras de manera relacionada y no excluyente, poniendo atención en las relaciones que se establecen a nivel micro, en este caso con los barrios colindantes. Por ejemplo, como ya se mencionó en líneas anteriores, el Carnaval en la ciudad de Puebla tiene sus orígenes en el barrio de El Alto, y gracias a esta cercanía geográfica y a su vez la relación económica y algunas veces de parentesco que los habitantes de ambos barrios poseían, ahora el Carnaval también es parte del barrio de Xo-

naca. Otro punto a considerar son las relaciones que el barrio asume a nivel macro, por ejemplo, sus relaciones con la ciudad y la globalidad, esto nos ayuda a observar a los barrios en este caso Xonaca, como un espacio social relacional y en comunicación con otros espacios. Es decir, no se trata de un espacio aislado en el cual no ocurre ningún tipo de cambio. Sucede todo lo contrario, el barrio de Xonaca se relaciona con otros barrios. De manera social, cultural, económica y política, se comparten tradiciones con otros barrios y no está exento de las dinámicas globales.

La celebración del Carnaval en el barrio de Xonaca comienza dos domingos antes del Miércoles de ceniza. Actualmente, al primer domingo se le nombra “el de las bailadas foráneas”, ya que las cuadrillas recorren colonias a las periferias de la ciudad. En otros casos, se realizan “encuentros de cuadrillas”. Este tipo de eventos es organizado por los mismos carnavalero, se colocan sillas en la calle para comodidad del público y se presenta más de una cuadrilla. El siguiente domingo es la “apertura de Carnaval” y los grupos de huehues bailan principalmente en la zona céntrica del barrio. El lunes algunas cuadrillas se presentan en las escuelas del barrio y de otras colonias. Existen cuadrillas que no bailan debido a que la mayoría de sus integrantes no pueden asistir ya que no se pueden ausentar de sus trabajos o faltar a sus centros de estudio²², por ello, prefieren cancelar ese día para que puedan pedir sus permisos solo para el martes. El martes de Carnaval se le quema la cola al Diablo, acabando así con el pecado y aunque los siguientes días dentro del calendario católico son “días de reflexión”, pues ya comienza la Cuaresma, aun se pueden observar cuadrillas bailando los dos domingos siguientes. Al primero se le llama “la octava de Carnaval”, en el cual se hacen presentaciones en colonias que aun pertenecen al barrio²³ y el último domingo corresponde al “remate de Carnaval”. En este último, las cuadrillas realizan una última presentación en la que bailan todo su repertorio dancístico mismo que dura aproximadamente 3 horas continuas²⁴. Se realiza una ver-

22. Hay participantes que estudian desde la primaria hasta universidad.

23. Como la colonia 10 de mayo, Lomas 5 de mayo, La luz de Alba, etcétera.

24. Esto depende principalmente de la cantidad de integrantes que tenga la cuadrilla. Existen cuadrillas de 20 integrantes, así como cuadrillas de 150 a 200 integrantes.

benas con venta de antojitos y un baile popular que es ofrecido por la cuadrilla. Esta, costea los gastos de las agrupaciones musicales que se presentan, la mayoría de estas con gran convocatoria, en modo de agradecimiento al barrio.

Figura 8. Diablo y huehues de la “Cuadrilla 26 Oriente La Original” preparándose para iniciar con la quema de la cola del diablo, Kene Gil, 2022, usado con permiso.



Cuando nos referimos a los Carnavales de los barrios de Puebla, encontramos frente a un hecho social (Licona y Pérez 2018) permeado de múltiples sentidos, formas y significaciones, por lo que podemos afirmar que no existe un único sentido del Carnaval.

Se propone observar a estos carnavales como un *Carnaval barrial tradicional*, ya que, dentro de esta caracterización, podemos dar cuenta del espacio en el que se realiza y se hace énfasis en su contenido socioestético. Retomando las propuestas de Newell (2022), tenemos que los Carnavales tradicionales, autóctonos, originarios o locales son realizados en múltiples días, que es el caso de Puebla, pues se prolonga dos o más días después del Miércoles de ceniza; los personajes están definidos por elementos históricos y mayoritariamente estos son realizados en contextos rurales o barriales ya urbanizados, principalmente en comunidades aisladas y marginalizadas.

Los aspectos socioestéticos y la tradición

Por socioestético, tenemos que los objetos de contemplación estética, como las caretas, las capas y los sombreros no pueden ser desarraigados del contexto en el cual fueron o son producidas, exhibidas y compartidas (Baudrillard 1997; Gell 1998). Es entonces que estas estéticas materiales no pueden ser analizadas sin remitir al entorno del que proceden, su contexto social y la relación que los sujetos entablan con ellas.

Se considera pertinente poner atención a los elementos estéticos más allá de su dimensión contemplativa, puesto que un aspecto importante a considerar es su sentido social. Retomando a Baudrillard, partimos del hecho de que los objetos no son exclusivamente entidades que remiten a lo económico, ni están únicamente enfocados en un valor monetario. Más bien deberían ser entendidos desde otras dimensiones y no solo desde su función. En este sentido, resulta importante dar cuenta en las relaciones que los sujetos carnavaleros entablan con los objetos, y a su vez se ven afectados por ellos en un sentido más profundo (Baudrillard 1997, 2).

Bajo estos factores, tenemos que lo socioestético será entendido como aquellas manifestaciones que a partir de una estética comunican y además están dotadas de valor simbólico. Es así que, durante el Carnaval en el barrio de Xonaca, existen tensiones en relación principalmente con la vestimenta, pues surgen diferencias con respecto a la prohibición de algunos tipos de trajes o personajes, debido a la contraposición de las distintas visiones en torno al Carnaval, principalmente lo que los sujetos carnavaleros entenderán por tradición, frente a un cambio que se ha dado los últimos años.

De acuerdo con lo escrito por Hobsbawm la tradición inventada está en relación con una serie de prácticas que son usualmente gobernadas por reglas que han sido aceptadas y un ritual simbólico, la cual busca inculcar valores y normas de comportamiento por medio de la repetición (Hobsbawm 1984, 1). Esta de manera automática implica una continuidad en el pasado. En el caso del Carnaval, esta festividad desde el punto de vista de los carnavaleros, se inculca el amor por el barrio, lo que nos remite a un sentido de pertenencia e identidad barrial.

Para muchos de los sujetos carnavaleros, es de suma importancia que se continúe con la tradición. Mayoritariamente, la concepción de

tradición entre los sujetos carnavaleros refiere al pasado, la forma en que sus abuelos y bisabuelos vivieron el Carnaval, mostrándose así una especie de miedo a la transformación. Esta situación es expresada en los discursos sobre la pérdida de la herencia, lo cual ocasiona una suerte de conflicto ante las opiniones de otros sectores. Las contraposiciones respecto a lo innovador y lo tradicional muchas veces no tiene que ver con la edad. Estas opiniones disimiles vienen de diversos sectores, desde jóvenes hasta personas con muchos años de participación. Estos tienen en común el reconocer un proceso al que está expuesta prácticamente la vida misma: el cambio.

En los años 90's, el Carnaval ya comenzaba a presenciar sus primeros cambios, sin embargo, estos se daban de manera procesual. Como ejemplos breves, podemos mencionar los instrumentos musicales con los que se interpretan las piezas que bailan, la implementación de caretas de otros materiales diferentes a la madera, el uso de plumas de faisán, permitir la participación de las mujeres, entre otras cuestiones. En contraste, actualmente existe una mala percepción respecto a los cambios que se han dado de manera rápida los últimos años. Al respecto, uno de los carnavaleros informantes menciona: “[...] Se pierde el objetivo principal de esta hermosa tradición y hoy en día ya no hacen Carnaval solo es espectáculo como cirqueros, esto es lamentable [...]” (entrevista realizada el 1/03/2022).

A partir de lo anteriormente mencionado, es posible observar al Carnaval como una tradición viva. Se encuentra en una constante adaptación de acuerdo con la época en la cual es vivida y estas adaptaciones se darán a partir de un consenso entre los actores sociales. Sin embargo, a pesar de que exista un consenso de por medio, aún es posible dar cuenta de opiniones disconformes.

De acuerdo con Kiyoshi (citado en Zavala, 1995), la tradición viva es aquella que está ubicada en el tiempo actual. Esta es resultado de un conjunto de reincidencias en su contenido inicial, el cual no se conserva intacto. El cambio es uno de los rasgos primordiales de la tradición. Se trata del mecanismo que permite su continuidad.

Retomando a Saussure (citado en Vitale, 2004), tenemos que el significante del Carnaval permite y es el medio de expresión de este. Por tanto, estos aspectos pertenecen al campo semántico “Carnaval del barrio de Xonaca”. Dentro de este, se encuentra el vestuario, los bailes y la música. Estos a su vez conforman otros campos semánti-

cos, en los cuales no es fácil que un nuevo signo se incorpore a ellos, ya que al ocurrir esto, se genera un conflicto en el colectivo, o como lo diría Mary Douglas (1973) una “contaminación social” todo en relación con la diada innovación – tradición.

De acuerdo con lo observado en el trabajo de campo realizado, tenemos que a partir de los nuevos elementos incorporados que denominamos innovaciones, lo que se transgrede es la tradición. Para muchos de los sujetos carnavaleros, la tradición es “vestirse como los abuelos vestían” (entrevista realizada el 27/02/2022). Esto se puede explicar mejor a partir de la observación directa durante el Carnaval. Al menos, para el vestuario del huehue, lo tradicional es vestirse con una capa, sombrero y careta con bigote o barba. Por otro lado, los vestuarios innovadores se tratan de catrines, arlequines y demás personajes que con la globalización y la modernidad se han ido añadiendo. Sin embargo, esos últimos personajes no son completamente aceptados, y aunque en la práctica todos se lleven bien con todos, simbólicamente se observan actos que demuestran lo contrario. Por ejemplo, las gesticulaciones faciales de desagrado al ver vestuarios de ese tipo o los comentarios orales y escritos. Al respecto, un carnavalero desde su perfil de Facebook comenta lo siguiente: “En mi humilde opinión y personal payasos, arlequines y PACHUCOS NADA QUE VER EN el Carnaval, creo que por ese tipo de gente la imagen del Carnaval se denigra feo” (12/04/2014).

Figura 9. Huehue tradicional (Don Adolfo Montiel. Q.E.P.D) y personaje de diablo catrín en el primer año de la cuadrilla “La Arolladora de Xonaca”, en la cual rindieron homenaje a los huehues xonaqueros que fundaron el Carnaval en el barrio, Cezzar MP, 2017, usado con permiso.



Territorialidad Carnavaleira Xonaquera

La territorialidad xonaquera es observable mediante prácticas como el Carnaval, y es a través de ella que se puede observar una suerte de reconfiguración de las relaciones territoriales y políticas del barrio de Xonaca. A pesar de que en la actualidad es llamado colonia, los habitantes y ex habitantes aún insisten en llamarlo “barrio” y, además, ellos reconocen otras fronteras distintas a las observadas en los mapas oficiales.

Esta cuestión territorial relacionada al Carnaval; representa una experiencia particular dentro de una dinámica de interacción socio-espacial las cuales no pueden ser experimentadas de otra forma que no fuera en el contexto de Xonaca a diferencia de vivirlo en otros escenarios.

El barrio de Xonaca es el lugar de la ciudad de Puebla donde existe mayor número de cuadrillas de huehues, contando con aproximadamente 25 agrupaciones. Las causas para la creación de nuevas cuadrillas varían, desde inconformidades con las comisiones organizadoras, falta de compromiso por parte de estos, entre otros motivos.

Figura 10. Logotipos de cuadrillas de Carnaval dentro del territorio xonaquero, actualmente se ha mapeado un aproximado de 25 cuadrillas. Elaboración propia.



Bajo este factor, podemos definir al barrio de Xonaca como un territorio carnavalero, que se expande y contrae cada año de acuerdo con las dinámicas de las cuadrillas, pues a lo largo de la historia del Carnaval en Xonaca hay cuadrillas que han ido desapareciendo y muchas más que han ido emergiendo. Por ejemplo, en el año 2022, hay agrupaciones que no bailaron por cuestiones de pandemia. Esto nos lleva a comprender que cada año el Carnaval es distinto. Se encuentra en constante dinamismo, y adaptándose a las narrativas y coyunturas históricas que dan estructura a las realidades sociales.

Así como es imposible nombrar con una identidad homogénea al barrio, lo mismo ocurre con el Carnaval. No existe un solo sentido con respecto a él, aún cuando se realice en el mismo barrio. Por esta razón, resulta pertinente observar al barrio de Xonaca como un macrouniverso y al interior de este, cada cuadrilla representará un microuniverso. Podemos observar que, aunque existan similitudes como el hecho de ser cuadrillas de huehues, también tienen sus particularidades.

Figura 11. Mapa a modo de esquema que permite comprender al barrio de Xonaca como macrouniverso y a las cuadrillas como microuniversos. Elaboración propia.

Cuadrillas de Carnaval en Xonaca



Algunas de estas diferencias tienen que ver con la organización. Es decir, cada cuadrilla se organiza de distinta forma. Hay algo en lo que todas las cuadrillas coinciden y es en el sistema organizativo de la comisión. Se trata de un grupo de carnavaleros encargados de tareas específicas, como conseguir bailadas, convocar a las reuniones, coordinar las actividades de los días en que se lleva a cabo el Carnaval, entre otras labores. Sin embargo, la estructura de estas comisiones y en general de las cuadrillas varía. Existen cuadrillas en que la comisión costea toda la fiesta, así como existen otras que se les pide a sus integrantes que den una cooperación para completar los gastos.

Uno de los rasgos simbólicos distintivos de las cuadrillas, refiere al ambiente percibido. En este punto, partimos del hecho que el espacio además de ser social, este también cuenta con una escala sensorial (Licón y Figueroa 2021). Por ello, de acuerdo con las distintas entrevistas realizadas durante el trabajo de campo realizado, es posible percibir distintos ambientes en las cuadrillas, las cuales estarán en relación con el espacio en el que se presentan, así como con la organización de estas. Por ejemplo, existen cuadrillas muy exigentes en las cuales la disciplina es un elemento fundamental; en estas se puede percibir un ambiente de seriedad y de compromiso. En otras cuadrillas, se puede encontrar un aspecto de más permisividad; se percibe un ambiente festivo y de mu-

cha algarabía, aunque posteriormente se torne tenso debido al exceso de consumo de bebidas alcohólicas. En cuadrillas en las cuales su organización es principalmente familiar, se percibe un ambiente tranquilo y de confianza. Por otro lado, en el aspecto de la música, tenemos que existen agrupaciones que se presentan con música en vivo, y algunas con grabaciones, el ritmo es más lento en unas y en otras más rápido. Entre otros elementos que hacen que cada cuadrilla sea diferente.

Figura 12. Personaje de la película de Hollywood “La Máscara” perteneciente a la cuadrilla “La Esencia de Xonaca” conviviendo con los espectadores más pequeños, María Fernanda García Pérez, 2022.



Las formas de hacer Carnaval: La continuidad de una tradición

Es posible observar a partir de los elementos socioestéticos en el Carnaval, la potencialidad de autoafirmación del yo. Los trajes de Carnaval son mucho más que una simple indumentaria. Es visible la presencia de otros usos, como presentarse a si mismos frente a los otros, y mostrar a los demás miembros de la cuadrilla y carnavaleros en general, cómo ellos se perciben y como quieren ser percibidos.

Dentro de las distintas formas de hacer Carnaval, se pueden observar las cadenas paradigmáticas y sintagmáticas de Saussure (cita-

do en Vitale 2004). En la cadena paradigmática encontramos nuevamente a todos los campos semánticos que constituyen al Carnaval. Se trata de un grupo de signos que de manera organizada y relacional mantienen una coherencia para posibilitar diversas opciones de combinación. Nuevamente encontramos a la música, los vestuarios y las coreografías que los carnavaleros ejecutan. Por consiguiente, en el aspecto sintagmático, encontramos la posibilidad de combinar los signos de la cadena paradigmática. Es aquí donde se encuentran las formas de hacer Carnaval. Por ejemplo, una cuadrilla que se auto adscribe como innovadora, pero en esta encontramos huehues tradicionales, arlequines, maringuillas urbanas, maringuillas tradicionales, los bailes tradicionales, pero también tienen uno nuevo que en realidad es una canción de tecno-banda y fue adaptada para ejecutarse en Carnaval. A partir de este ejemplo, entendemos a la cadena sintagmática como todas las posibilidades de hacer Carnaval dependiendo de las preferencias, gustos, afinidades y opiniones de los carnavaleros.

Podemos observar que actualmente, son los portadores de tradición quienes modificarán el fenómeno a las distintas temporalidades. Esto ampliará las distintas formas y sentidos de hacer Carnaval. Es entonces que se propone observar al Carnaval tradicional como lengua y a las formas de hacer Carnaval como habla, el primero como estructura, y el segundo como sistema²⁵. Al referirnos a la lengua, encontramos todas las expresiones ya antes mencionadas que estarán en relación con el pasado, es tener una imagen de un huehue, maringuilla y diablo tradicional. Se trata de una especie de base que fue establecida desde los inicios remotos del ritual. Por otro lado, encontramos al habla, esta será la forma en la que los sujetos carnavaleros se apropien del Carnaval. Cada uno lo hará a su manera, esto muy independiente de que sean catrines, huehues, maringuillas urbanas, etcétera, pues en el vestuario es posible que cada individuo plasme una parte de su identidad personal.

25. Retomado a partir de la propuesta de Ariel Gravano (1991) y Ernesto Licona (2018) sobre la comprensión de el barrio y lo barrial.

Figura 13. Diversidad en las formas de hacer Carnaval. “Cuadrilla Organización Illescas y Amigos”, Julián Pachuca García, 2020, usado con permiso.



Conclusiones

A partir de lo mencionado en este capítulo, tenemos que el Carnaval es un hecho social polisémico, en el cual varios sentidos son proyectados, pero a su vez, estos se conflictúan, producto de la multiplicidad que sentidos y significados en torno a él. Por ello resulta de suma importancia reconocer estos diversos sentidos para la comprensión de la existencia de una amplia diversidad de cuadrillas existentes en el barrio.

Finalmente, la diversidad de la música, los bailes, así como una amplia gama de personajes y vestuarios, hacen del barrio de Xonaca un territorio carnavalero con múltiples funciones y significados por tratarse de una festividad que está en constante actualización y adaptación, cuyos elementos refieren a un contexto de globalización, el cual nos permite comprender a la sociedad misma. En el caso del barrio de Xonaca, podemos observar al Carnaval como una especie de reflejo de los cambios que existen dentro del espacio barrial debido a su cercanía con el Centro Histórico. Por lo tanto, el Carnaval del barrio de Xonaca, es resistencia ante los procesos de urbanización del

barrio y pone en manifiesto las identidades de los diversos grupos sociales que habitan un mismo espacio.

Figura 14. Modos de apropiación del Carnaval en la Cuadrilla “La Esencia de Xonaca”, María Fernanda García Pérez, 2022.



Agradecimientos

Agradezco a las cuadrillas La 26 Oriente la Original, La Esencia de Xonaca y La Arrolladora de Xonaca, por permitirme observar su dinámica en torno al Carnaval, así como en participar de manera entusiasta con las entrevistas realizadas. Gracias a la Familia Illescas, por haberme cobijado en su cuadrilla “Organización Illescas y Amigos”. Gracias Javier Illescas por la invitación, el apoyo y la amistad, por compartir memorias y construir experiencias en conjunto.

Finalmente, agradezco a la Dra. Gillian Elisabeth Newell, por compartirme muchos de sus conocimientos realizando investigaciones sobre los Carnavales.

Referencias

- Baudrillard, Jean. 1997. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Churchill Coner, Nancy. 2008. “El Carnaval en los barrios antiguos de Puebla”. En [CD] *Música del carnaval del barrio de Xonaca*, Adriana Bonilla Martínez, 7-31. Puebla: Dirección de Culturas Populares e Indígenas, PACMYC.

- Douglas, Mary. 1973. "Fronteras Externas". En *Pureza y Peligro*, 155-174. Madrid: Siglo XXI.
- Gell, Alfred. 2019. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Gómez García, Lidia. *Los anales nahuas de la ciudad de Puebla de los Ángeles, Siglos XVI y XVIII. Escribiendo historia indígena como aliados del rey católico de España*. México: H. Ayuntamiento de Puebla.
- González Ortiz, Felipe. 2014. "La región del colibrí y su carnaval metropolitano". *Indiana* 31: 111-142. <http://hdl.handle.net/20.500.11799/40190>
- Gravano Ariel, "La identidad barrial como producción ideológica", en Barrio sí, Villa también. Buenos Aires: centro editor de América Latina S.A.
- Méndez Hernández, Abraham. 2011. *El carnaval en el Barrio del Alto*. Puebla: Edit. El puente.
- Hobsbawm, Eric y Terrence Ranger. 1984. *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Licona Valencia, Ernesto. 1994. "Notas etnográficas. El carnaval en Papalotla". *Mirada Antropológica* 1: 4-20.
- _____. 2016. "EDITORIAL". *Mirada Antropológica* 10: 3.
- Licona Valencia, Ernesto y Pérez Pérez, M. 2018. "El carnaval: práctica colectiva territorializada (a manera de introducción)". En *El Carnaval en la región Puebla y Tlaxcala. Acercamientos Etnográficos y Multidisciplinares*, coordinado por Ernesto Licona & Ivett Pérez, 13-29. Puebla: IMACP.
- Licona Valencia, Ernesto y Mariana Figueroa Castelán. 2021. *La nocturnidad: Espacios y prácticas sociales*. Puebla: Edit. Fideos.
- Lefebvre, Henri. 2013. *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing Libros.
- Montero Pantoja, Carlos. 2015. "Los barrios en la ciudad de los ángeles". *Revista Cuetlaxcoapan*, Puebla 1: 10-14. https://www.pueblacapital.gob.mx/revista-cuetlaxcoapan/item/download/53_3462ecdde66c862f9e529ce562c36e58
- Newell, Gillian E. 2022. "Ritualidad, Símbolo y los Estudios del Carnaval en el Siglo XXI: *El carnaval en México*". Curso Taller de Especialización impartido en BUAP, febrero.
- Santos, Milton. 2000. "Una ontología del espacio: nociones origina-

- rias”. *La naturaleza del espacio*. Barcelona: Ariel Geografía.
- Vitale, Alejandra. 2004. *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*. Buenos Aires: Eudeba.
- Zavala, Agustín. 1995. “Teoría de la tradición de Miki Kiyoshi”. En *Teorías de la filosofía japonesa moderna*, 365-372. Zamora: El Colegio de Michoacán.



SECCIÓN 2.
RELACIONES, GÉNERO, EDAD
E INTERPERSONA

MARINGUILLAS URBANAS: CUERPOS Y PERFORMATIVIDADES SEXOGENÉRICAS DISIDENTES EN EL CARNAVAL DE PUEBLA

Ricardo Campos Castro

“...el carnaval te permite crear un personaje, te permite hacer cosas que, cuando estás en tu vida cotidiana no las puedes hacer... cuando salgo en el carnaval me siento cómodo porque escapó de normas que marca la sociedad, al final soy yo”
(Ariel 2022).

¿Qué sabemos sobre los contextos que han determinado las relaciones de género en el devenir del carnaval? ¿Las maringuillas asumen un rol de género fijo o se construyen como extensiones de la persona que la encarna? ¿Qué parámetros estéticos moldean la performatividad de las personas disidentes dentro de la tradición carnalera en la ciudad de Puebla? Para responder estas preguntas, partimos del trabajo etnográfico emprendido desde 2013 a la fecha, de reflexiones sobre género entre carnaleros, de la premisa de que toda expresión cultural se encuentra condicionada por las relaciones de género desplegadas dentro de la sociedad que las reproduce y de un breve marco conceptual que permite reconocer la construcción del género desde diversas aristas.

En primera instancia, partimos de entender el género como, “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y [como] una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott, citado en Lamas 2013, 17); esta aproximación, permite reconocer que la vida en sociedad está determinada por una compleja red de relaciones que, además de distinguir entre hombre y mujer desde un criterio biológico, establece roles, funciones y símbolos convenidos socialmente dentro de un espacio y tiempo determinados; sin embargo, más allá de este binarismo, es bien sabido que existen otras expresiones de género que, al no ajustarse al esquema, han sido negadas y silenciadas por distanciarse de la “norma”.

Esta distancia de la norma no niega su existencia, por ello recurrimos al término al disidencia sexual delineado por González que, desde la acepción de disidir, se plantea como, “un distanciamiento de lo establecido para buscar construir relaciones diversas [y] dar cuenta de un espectro más amplio de preferencias o conductas sexuales respecto a la heterosexualidad normativa” (González 2016, 181); esto nos permite distinguir que la disidencia va más allá de la homosexualidad y algunos estereotipos asociados a ella.

Bajo esa misma línea, se recupera la noción de género propuesta por Butler, entendida como convención cultural corporizada y performativa que sucede en el tiempo, atravesada por relaciones de poder y enmarcada por percepciones y restricciones normativas alrededor de la sexualidad dentro de una sociedad dada (Butler 1998, 305-311). De esta manera, se distingue que el género se manifiesta culturalmente a través del cuerpo, es cambiante y se sujeta a convenciones sociales que colocan a la sexualidad como eje definitorio del individuo.

Asimismo, con la intención de destacar que el género es una construcción colectiva, se recurre a la aproximación fenomenológica de Merleau Ponty (1975), ubicando a la sexualidad como parte de la experiencia del hombre en el mundo y el género como una relación perceptiva entre individuos y los valores de su cultura; cabe destacar que experiencia y percepción no son absolutas pues descansan sobre la ecuación tiempo, el espacio y el cuerpo. Es así, que el cuerpo disidente es definido por la interrelación con otros cuerpos dentro de contextos específicos, cambiantes y culturalmente contruidos.

Finalmente, otro elemento a considerar en el performance del género es la expresión externa con que los cuerpos se atavían. De acuerdo con Entwistle, “el género es una construcción cultural que la ropa ayuda a reproducir”, pues, a través de ella, “los cuerpos se vuelven sociales y adquieren sentido e identidad” (Entwistle 2002, 28, 12). Entendido así, el “disfraz” de carnaval adquiere otras dimensiones, al poner en evidencia, durante su construcción y uso, las convenciones sociales y sistemas de representación existentes alrededor del género.

Bajo este esquema, es posible articular otras lecturas alrededor de la tradición carnavalera en Puebla y sumar a la reflexión sobre las relaciones de género dentro de las prácticas tradicionales, muchas veces inexploradas o justificadas superficialmente.

El discurso oficial

A finales de 1990, pocos años después de que Puebla recibiera el nombramiento de Ciudad Patrimonio de la Humanidad, comenzaron a desarrollarse proyectos para la salvaguardia de los bienes materiales e inmateriales existentes; justo ahí, el carnaval cobró cierta relevancia histórica, social y cultural. Algunas interpretaciones, desde la academia y las instituciones de gobierno, derivaron en la exposición pública de las agrupaciones de danzantes, llamadas cuadrillas de huehues, más allá de los límites físicos de los barrios de Xonaca, El Alto y Anlco, entre otros, donde esta práctica se encuentra arraigada y vigente.

Durante esa exploración, entre la tradición oral y los discursos académicos, se estableció un consenso que ubicó dicha festividad como una representación popular basada en los antecedentes del divertimento colonial, dentro del marco contextual de las haciendas, la imposición de los valores cristianos y las relaciones de poder establecidas entre la población indígena y española que habitó la Puebla del siglo XVI.²⁶ Así, como parte de ese proceso, se proclamó la presencia de tres personajes principales: el huehue, como representación del hacendado portando una careta de madera de fisonomía europea; la maringuilla, como la esposa o acompañante, también como representación de la carnalidad; y el diablo, como entidad que, a través del juego, encarna al pecado.

En términos de género, esta distinción también se instituyó a partir de indumentarias que se ajustan a un modelo heteronormativo que asocia pantalón con masculino y vestido con femenino. Otro aspecto para destacar en esta narrativa es que, cada vez que se enuncian los antecedentes de la tradición, se recuerda que era una fiesta exclusiva de hombres. Incluso, en textos editados a partir del año 2000 se

26. Nancy Churchill refiere que, esta forma de carnaval, "...nació en la hacienda, donde [...] hacendados, organizaban periódicamente grandes bailes a los que invitaban a sus familias, amigos y socios de clase alta. El objetivo de esos bailes era demostrar a los invitados la cultura, el estilo, el poder y el éxito financiero del anfitrión. Los músicos eran a menudo trabajadores indígenas y mestizos quienes, una vez aprendida, se la llevaban a casa [...]. Igualmente, los cocineros y sirvientes que tenían la oportunidad de observar los estilos de ropa y los pasos en la danza de los invitados imitaban los gestos de la alta sociedad y representaban un facsímile de las danzas, basándose en sus recuerdos y los pasos de baile" (2008, 21).

destaca esa posición privilegiada, legitimando el poder de los varones sobre otros agentes de la tradición al enfatizar que la mujer sólo tiene presencia a través del varón en un acto de travestismo ritual, propio del mundo al revés, a pesar de que la presencia de mujeres y otras identidades de género eran más que evidentes.

Diversos son los argumentos; Churchill en su investigación apea a la carga simbólica del vocablo náhuatl huehue, traducido como viejo, para enfatizar el estatus de los varones a partir de que, “en las comunidades indígenas, los hombres ancianos tomaban las decisiones y aplicaban las leyes, siendo también responsables para la representación de ciertos rituales y danzas” (Churchill 2008, 21), partiendo de este acercamiento agrega que, “no sorprende que los huehues del carnaval de hoy en día sean en su mayoría hombres y vistan ropa masculina” (Churchill 2008, 28). En el mismo orden de ideas, para Luna “cada cuadrilla cuenta con entre 16 y 30 integrantes, todos del sexo masculino [...] Los integrantes de las cuadrillas caracterizan tanto a hombres como a mujeres” (Luna 1996, 420). Méndez, por su parte, menciona que, “existen personajes que se organizan por grados, en orden de importancia primero está el huehue, es el principal y con quien comúnmente se identifica a la cuadrilla...” (Méndez 2001, 28). Como estas podemos encontrar múltiples referencias, sin embargo, sólo citamos las anteriores para dimensionar el alcance de dichos discursos. Agregaría además que, en el habla popular, se pondera la figura masculina al designar al carnaval como temporada de huehues y no de maringuillas.

Contrario a ello, el aumento considerable de maringuillas durante las últimas décadas ha estimulado el desarrollo de una taxonomía que admite: “de antaño”, “María”, “tradicional” y “urbana”, como categorías que identifican las variantes del personaje en los barrios. Esta diversidad de apelativos se ha ido gestando en diversos momentos de la historia del carnaval, exponiendo la necesidad de encontrar un reconocimiento propio dentro de la pluralidad de propuestas performativas y estéticas que exponen la feminidad y la disidencia; además de afirmar su presencia y transformar, desde los marcos de la tradición, la percepción sobre sus cuerpos y sus identidades sexuales.

Al respecto, es preciso destacar que dichas representaciones han sido cambiantes. Se han adaptado, en algunos casos desafiando, a reglas no escritas pero afianzadas en la cotidianidad a través de ac-

titudes, comportamientos, expresiones, gestos y símbolos, convenidos socialmente para cada género. Desde la perspectiva de Butler “la transformación de las relaciones sociales se vuelve entonces más una cuestión de transformación de las condiciones sociales hegemónicas que de transformación en los actos individuales que generan esas condiciones” (Butler 1998, 306); en este sentido, para abordar la relación entre carnaval y género, es indispensable prestar atención al contexto local, los esquemas ideológicos que subyacen a la sexualidad y las relaciones entre hombres, mujeres y disidencias sexogenéricas; así como la manera en qué, las transformaciones de estas estructuras, inciden en las formas de percibir-concebir el género y sus representaciones, en este caso, mediante un análisis de las maringuillas como personaje y acto performativo.

Maringuillas de antaño

La “maringuilla de antaño” se cimienta sobre la relación emocional que los carnavaleros mantienen con su pasado. Hablar de antaño, extiende la memoria hacia las décadas de 1930 y 1940, evocando recuerdos, nombres y referencias sobre un tiempo donde el carnaval era personificado sólo por hombres y las mujeres desarrollaban actividades paralelas, como la preparación de alimentos, la confección de capas y su acompañamiento como espectadora de la fiesta de la carne. En palabras de Luna (1996), las mujeres “*como espectadoras, son las mejores*”; es interesante destacar que, para la época, es de los pocos trabajos que presta atención a dicha participación, aunque sea de manera marginal.

Se recuerda que estas maringuillas se ataviaban con ropas prestadas por las mujeres de la familia; esposas, madres e hijas, vestían a los esposos, padres e hijos (figura 1). Diversos testimonios orales refieren momentos donde, en la intimidad de los hogares, las mujeres arropaban y colocaban postizos corporales a los hombres para asemejar la silueta femenina; asimismo, cubrían su rostro con antifaces de tela, de elaboración sencilla, para mantener el anonimato. La señora Verónica Méndez relata que, “los que salían de maringuillas, agarraban la ropa de sus propias esposas, esa era la ropa con la que se vestían. Agarraban la falda o el vestido, inclusive las esposas le ayudaban a poner el sostén con sus naranjas” (Comunicación personal, 2016). Ocultar la identidad era una máxima del carnaval, además de que se

creía que al ponerse la careta o el antifaz la persona se convertía en alguien más, permitiéndose explorar una corporalidad distinta a la cotidiana.

Figura 1. Maringuilla de antaño, Sr. Carlos Sánchez
(Circa 1945), Archivo familiar Sra. Verónica Méndez, usado con permiso.



Es menester señalar que, para esos años, los personajes femeninos recibían el nombre de *Marías*, debido al uso generalizado de este nombre de pila entre las familias mexicanas desde los primeros años del proceso evangelizador. Así, al representar a una mujer, María pasó a ser empleado como apelativo para designar al personaje. En el barrio, recuerda el señor Gabriel Morales (Comunicación personal, 2022), se solía escuchar la expresión “¡ya llegaron las Marías!” para evidenciar su arribo durante el carnaval.

En los inicios, la presencia de hombres travestidos era reducida; se habla de una participación máxima de cinco Marías en la primera cuadrilla existente. Durante la ejecución de las danzas, los huehues solían levantar sus faldas, les daban nalgadas, bailaban de “cartón de chelas”²⁷ y tocaban lascivamente sus cuerpos. En los momentos de

27. Expresión popular para referir un gesto corporal durante el baile en

convivencia entre bailadas,²⁸ era común seguir esta dinámica lúdica a través del albur y alusiones al acto sexual. Frente a esto, las maringuillas respondían a los manoseos, subían sus faldas y exageraban sus movimientos para dar vida al personaje y exteriorizar, desde su posición de varones, sus percepciones sobre la feminidad. Se trataba de un juego sexualizado entre hombres, cuya intención principal era provocar risa entre los asistentes al descubrir los rasgos de masculinidad ocultos bajo el disfraz como la ropa interior, la silueta de los genitales y el vello corporal.

Comprender esta dinámica requiere ahondar un poco más en el contexto, las percepciones alrededor de la sexualidad a principios del siglo XX en México y las conductas morales que rigen dichas estructuras. Puebla, desde una percepción externa, se mantiene como una sociedad conservadora, apegada a los designios de la iglesia y los esquemas morales que rigen los comportamientos de los individuos. Para esta generación, la visión del mundo era binaria; mujeres y hombres tenían roles sociales y espacios bien definidos. Las primeras, debían contraer matrimonio, obedecer a su pareja, embarazarse para preservar el apellido del padre, cuidar “los hijos que dios mandé” y aprender, desde pequeñas, a desempeñar las labores del hogar. Los segundos, trabajar para proveer a la familia.

Paralelamente, la homosexualidad era un tema vedado, señalado como pecado y censurado públicamente; sin embargo, su existencia, era material para la circulación de chismes y se trataba como un secreto a voces. Apoyados en las reflexiones de Lamas, estas disposiciones son resultado de la producción y reproducción de normas culturales sobre el comportamiento de los hombres y las mujeres, mediados por la compleja interacción de un amplio espectro de instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas (Lamas 2013, 12), que dictan diversos aspectos de la vida social, entre las que también podemos ubicar las prácticas festivas.

Bajo este esquema, la sexualidad en general era tratada como tabú

pareja, donde uno de los dos, sujeta a la otra persona fuertemente a la altura de los glúteos, simulando la acción de cargar una caja de cervezas.

28. Término émico empleado para nombrar las participaciones dancísticas de una cuadrilla frente alguna casa o negocio a cambio de un apoyo económico.

tanto en la vida pública como privada. De acuerdo con los datos etnográficos, la única expresión permitida para evidenciar la homosexualidad se daba entre hombres a través del habla de doble sentido en contextos y espacios específicos de esparcimiento, como las pulquerías, cantinas y, por supuesto, en la fiesta de la carne a través de la inversión de roles.

Las maringuillas entre 1950 y 1990

Después de que en 1953 se emitiera el decreto oficial que otorgaba el derecho de las mujeres a votar y ser votadas para puestos de elección popular, las mujeres comenzaron a tener un papel más activo dentro de la vida pública y política del país. Aunque no fue un proceso inmediato, a partir de ese momento, las mujeres comenzaron a manifestar “la desigualdad entre hombres y mujeres en la vida cotidiana, en la moral sexual y en el trabajo doméstico” (Rodríguez 2015, 282), reclamando sus derechos en diversas esferas de la vida social. A pesar de mantenerse el orden de género casi intacto, muchas comenzaron a insertarse en el campo laboral desarrollando actividades derivadas del trabajo doméstico como lavar, planchar, asear y cocinar ajeno. Esto les permitió acceder a recursos propios, disponer de un porcentaje a la satisfacción de gustos personales y alcanzar un cierto grado de libertad en la toma de decisiones sobre su persona.

Durante esa época, se acentuaron algunas críticas sociales y estereotipos negativos derivados de esta nueva posición. Ser mujer trabajadora, independiente o madre soltera estaba fuera de las expectativas afianzadas alrededor de su existencia; en muchos casos se les señaló como mujeres de “moral distraída”, de “vida galante”, entre otros adjetivos más agresivos cuestionaban su rol de mujer.

Estos estereotipos ya formaban parte del imaginario colectivo, se difundieron a través de las producciones cinematográficas de la época del cine de oro mexicano, uno de los principales mecanismos de divertimento e instrucción de las clases populares.²⁹ Justo, a través

29. De la Mora en su texto “Cinemachismo”, hace una revisión sobre cómo el cine mexicano, al rendir culto a la masculinidad y por consecuencia, también de feminidad, sirvió de modelo para delinear dichas identidades sociales favoreciendo su naturalización dentro de la esfera pública (De la Mora 2006, 23-24).

de este medio, alrededor de los años 70 la sexualidad comienza a ser retratada de una manera más liviana; el cine de ficheras retrató la vida nocturna en la ciudad, mostrando las primeras referencias a cuerpos desnudos y personajes sexo disidentes caricaturizados bajo el estereotipo de afeminado y libertino.³⁰

En la esfera nacional, comienzan a realizarse las primeras marchas con participación de colectivos homosexuales, cuyas consignas alzaban la voz para exigir justicia por los actos de violencia en contra de la diversidad.³¹ En aquel tiempo, la censura seguía permeando gran parte del territorio nacional; las personas disidentes tenían reducidas opciones en el campo laboral, por elección o segregación, muchos se dedicaban al estilismo, la prostitución o al transformismo.

En los barrios, se vivía un ambiente de pobreza y marginación. Carlos Limón, en una entrevista para el diario *inTolerancia*, describe lo siguiente:

Nos tocó vivir en un barrio cabrón, lleno de cantinas, de pulquerías, lleno de iglesias, con pocas posibilidades de encontrar un 'buen ejemplo' [...] Cuando naces en un barrio [...] ya vienes cabrón, tienes que hacerte la idea de ser 'un cabrón entre los cabrones' para sobrevivir y ser tomado en cuenta por los demás [...] Te encuentras con la flota, con los chavos, y a veces había broncas [...] defendías tu territorio, el territorio del barrio [...] Cuando en los bailes de las vecindades bajaba gente de otros lugares, no los aceptábamos. La gente del barrio es muy celosa: cuida sus calles, sus esquinas... ¡cuida sus viejas! [...] En el barrio aprendes varias cosas [...] Por ejemplo la solidaridad, el apoyo [...] Hay reglas no escritas, tienes que seguir un código [...] 'entre putas y cabrones debe reinar la lealtad (Limón 2001, 6)

30. El mismo De la Mora critica este tipo de representación asegurando que los personajes travestidos y los gays afeminados (jotos), reforzaron en el cine la construcción de la heterosexualidad masculina, en especial la del macho mexicano (De la Mora 2006, 108).

31. Para más referencias sobre los antecedentes, conformación y demandas de estas manifestaciones, véase González, 2005.

Aunque esta narración no hace referencia directa al carnaval, podemos vislumbrar una época de tensión y conflicto. Asimismo, debido al crecimiento poblacional en la zona y el arranque de diversos proyectos urbanísticos, se gestaron varios cambios considerables entre los que destaca el crecimiento poblacional, la consolidación de identidades barriales con base en el territorio, la segmentación de la cuadrilla de origen y su expansión en otros espacios dentro un ambiente de competitividad propiciado por la búsqueda de diferencia e identidad. Así, alrededor de 1960, surge en el barrio de Xonaca la cuadrilla de “Los Lavaderos”, después nombrada “La del Orange” y actualmente reconocida como “26 Oriente La Original de Xonaca” de la que después se formaría la cuadrilla de “Esteban y Emilio”, hoy nombrada “Organización Illescas y Amigos”.³²

Otro cambio notable fue la diversificación de conjuntos instrumentales; la separación y creación de nuevas cuadrillas demandó la búsqueda de músicos. A diferencia de la danza, la práctica musical no fue transmitida entre carnavaleros; los músicos eran traídos de otros pueblos, aprovechando la vecindad con Xonacatepec, se optó por traer músicos de banda, aportando otra sonoridad al carnaval en Xonaca.³³ Esta diversidad sonora también incidió sobre los discursos corporales; la música de cuerdas se tradujo en movimientos fluidos y ligados, mientras que la banda, con la base de las percusiones, demandó movimientos acelerados y entrecortados; sin duda, esto fue parte también del proceso de definir estilos propios en el discurso corporal de los danzantes. Igualmente, aparecieron las primeras maringuillas usando careta y sombrero con plumas, delineando una nueva propuesta para lo que en años posteriores se definiría como “maringuilla tradicional” (figura 2).

32. Este proceso de subdivisión de cuadrillas continúa hasta la actualidad. Las razones son diversas, en su gran mayoría tiene que ver con desacuerdos en las formas de concebir el carnaval frente a los cambios que se van generando de manera acelerada. Por un lado, los que buscan conservar el carnaval como era antes; por otro, aquellos que buscan ajustarse a las necesidades y referentes de las nuevas generaciones de carnavaleros.

33. Para más referencias sobre los procesos de cambio en la sonoridad del carnaval; así como las circunstancias que generaron dichos ajustes, véase, Campos, 2018.

Figura 2. Emilio Illescas, Domingo Huerta y Pedro Huerta (1963).
 Archivo familiar Sr. Guillermo Illescas.



Por otra parte, es alrededor de los años 80 que, yendo en contra de las prohibiciones familiares, aparecen las primeras referencias a mujeres bailando huehues. Ir contra la norma, expuso el deseo de tomar control de sus cuerpos y reclamar un lugar dentro de la festividad a pesar de tener que ocultarse tras la careta del hacendado para evitar el contacto corporal propio del juego con las maringuillas.

Con respecto a la homosexualidad, en los barrios se alude a una dinámica distinta pues se reconoce que la gente de barrio vale por su calidad como persona, lealtad y firmeza de palabra. La gran mayoría coincide en que la preferencia sexual no es determinante para respetar a una persona; obviamente, se trata de una postura que se expresa desde las reflexiones que se suscitan actualmente alrededor del género y la diversidad sexual. En retrospectiva, se piensa que no había discriminación, al contrario, se buscaban establecer relaciones de compadrazgo y amistad con las disidencias porque se les reconocía como personas buenas, responsables, cumplidas y de buena suerte para los negocios. Se recuerda que algunas de ellas, daban espectáculo en fiestas familiares, imitando la gestualidad de cantantes de la época como Isabel Pantoja o Rocío Dúrcal. Al contrario, la crítica recaía sobre los hombres que llevaban una doble vida; aquellos que, casados y con hijos, eran vistos en las cantinas teniendo una relación afectiva con otros hombres.

Esto no exime que, al interior de algunas familias, las cosas fueran diferentes; existen diversas historias sobre el rechazo a la expresión de su identidad, la negación del parentesco, la expulsión del hogar, la violencia verbal a través de palabras como “puto”, “maricón” y “vestida”, más los golpes que buscaban corregir la preferencia sexual.³⁴

Es fundamental mencionar diversos nombres de Marías famosas en el barrio. Jannette (figura 3), Miriam (figura 3), Lupito, Eloy, La Cuquis, La Bicha, Benita, La Chicota, Jenny (figura 4) y Cristal (figura 5), son algunos nombres que permanecen presentes en la memoria de los carnavaleros a través de diversas anécdotas que recuperan percepciones sobre su corporalidad, personalidad y trascendencia en carnaval. Algunas siguen participando del carnaval; otras, lamentablemente han fallecido por diversas causas, incluido el COVID.

Figura 3. Janet y Miriam. Archivo familiar – Familia González Guevara, usado con permiso.



34. Los nombres y referencias específicas he decidido mantenerlas anónimas para no afectar la integridad de las personas mencionadas durante las entrevistas.

Figura 4. Yeni. Archivo familiar Sr. Guillermo Illescas, usado con permiso.



Figura 5. Cristal. Archivo familiar Sr. Gabriel Morales, usado con permiso.



Para las personas sexo disidentes, la indumentaria se convirtió en el principal recurso para hacerse visibles y poder, aunque sea momentáneamente, ser reconocidos como tal. Para este momento, vestir de María cambió de sentido; la representación de la mujer se correspondía más con un auto-reconocimiento. A gusto de la persona se comenzaron a incluir pelucas, uñas postizas, zapatillas, medias de red y bolsas de mano, en correspondencia con la imagen de “mujer moderna” retratada en el cine y la televisión. También llegaron a incluirse los referentes de su campo laboral provenientes del espectáculo nocturno, el transformismo y el arte drag, con ropas ajustadas, cortas y llenas de aplicaciones brillantes.

Este cambio de percepción sobre su persona fue significativo, pues, estableció nuevas actitudes más allá del personaje. Las disidencias comenzaron a establecer límites, exigiendo respeto por sus cuerpos y preferencias, marcando un gran cambio en el juego sexualizado que se establecía con los hombres enmascarados.

Cabe agregar que, para este momento, el carnaval seguía siendo una fiesta de barrio; los recorridos de las bailadas se realizan al interior de sus límites. Incluso, se menciona que atravesaba por un momento de crisis ya que el interés en su celebración iba mermando, al mismo tiempo que, desde fuera, se afianzaba el estigma del carnaval como una práctica innecesaria para la ciudad y de los huehues como borrachos, vagos y gente sin oficio ni beneficio.

Las maringuillas urbanas

En 1987, Puebla recibe la declaratoria como Ciudad Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Aunque no se declaró expresamente, para el ayuntamiento de la ciudad, esto representó una gran posibilidad de crecimiento económico; al cambiar la percepción sobre el espacio público y su valor histórico, se impulsó el turismo, trayendo consigo la inversión y el despliegue de diversos proyectos urbanísticos en pro de la recuperación de los barrios como bienes inmuebles potencialmente explotables económicamente. En este punto, la noción de “patrimonio” impactó a gran escala y se convirtió en un tema relevante dentro de la esfera académica. Así, comenzaron a realizarse inventarios de los edificios dignos de tratamiento y de las expresiones del patrimonio cultural inmaterial que seguían vigentes dentro del espacio urbano, entre las que se va a descubrir el carnaval.

Cabe enfatizar que, antes de dicha declaratoria, los barrios, su población y sus prácticas, eran considerados marginales. Es hasta 1999 que, como parte de las actividades inaugurales del Centro de Convenciones William O. Jenkins, se convocó al Primer Encuentro de Huehues; durante su organización, los representantes de las cuadrillas se reunieron por primera vez para platicar sobre sus historias, sus símbolos y el rumbo que tomaría el carnaval tras esa primera exposición fuera de los barrios. Justo ahí, surgió la primera Asociación de Huehues y se trazaron los grandes cambios en la conceptualización y caracterización de sus personajes.

Bajo un argumento de “dignificación”, los huehues plantearon un modelo que exigía portar careta de madera como definitoria de la tradición, el uso de un número considerable de plumas sobre el sombrero para mostrar calidad, el bordado de motivos prehispánicos o de relevancia regional para acentuar su carácter identitario. Asimismo, como ya se había incrementado la participación de mujeres en las cuadrillas se les pidió portar careta para estar acorde con la tradición. Conviene señalar que, a partir de la formación de dicha agrupación civil, las Marías pasaron a ser nombradas Maringuillas por un acto de reiteración. El presidente, proveniente de otra tradición carnalera en la ciudad, comenzó a usar sus referentes para explicar la realidad de los barrios y, de manera inconsciente, las cuadrillas se apropiaron del término, instaurándose como parte de su imaginario.

Asimismo, con este nuevo interés en el patrimonio, surgió la necesidad de diferenciar a las maringuillas. Agentes externos, investigadores, estudiantes y turistas, se acercaban preguntando por lo que observaban. Para este momento, la variabilidad en las propuestas de maringuillas estaba delineada desde diferentes ángulos, ya no solo eran los hombres representando mujeres, sino mujeres siendo mujeres y personas sexo disidentes mostrándose abiertamente como parte de la sociedad. De esta manera, el término maringuilla se acompañó de adjetivos para explicar las diferencias hacia el exterior, ya que, en el carnaval, esta clasificación pasa segundo plano; la gente se reconoce por su nombre, su apodo o por el nombre que hayan decidido adoptar para el carnaval.³⁵

35. Ariel, maringuilla de la cuadrilla Reencuentro Sensación, cada vez que es cuestionada por usar su nombre real para nombrar a su ‘alter ego’ respon-

Es menester agregar que, durante ese periodo, el gobierno en turno destinó recursos monetarios y en especie para el carnaval. Este apoyo con “buenas intenciones”, ocultaba intenciones políticas en tiempos electorales y terminó generando tensión entre los miembros de las cuadrillas forzando la separación y la creación de otras cuadrillas que querían acceder a dicho beneficio. Esta dinámica también sacó a flote las diferencias en la percepción del carnaval; algunos se mostraron a favor de aceptar las propuestas estéticas en las indumentarias y máscaras planteadas por los más jóvenes, otros, optaron por defender su postura sobre mantener el carnaval como se hacía en antaño.

Sobre la percepción de las diversidades sexuales, hubo cambios considerables a partir de la cercanía y vinculación con los acontecimientos dados en la Ciudad de México. A partir del año 2000, la visibilidad del colectivo LGBT se hizo presente a través de las marchas del orgullo, las luchas por el reconocimiento de sus derechos humanos, la apertura de espacios de representación y divertimento como bares y antros con espectáculo drag y travesti; sin dejar de lado la reciente aprobación del matrimonio igualitario. A la par, se debe hacer mención de las políticas de salud pública, a través de las cuales se generan campañas de información sobre los derechos sexuales de las personas entre los que destacan las jornadas de prevención de enfermedades de transmisión sexual. Paralelamente, aunque no menos importante, habría que mencionar su importante participación dentro de la cultura sonidera, donde destacan y son reconocidos públicamente por su destreza dancística.

Estas transformaciones en las formas de concebir el cuerpo y la sexualidad permitieron una mayor libertad en las expresiones de género, entendidas como la manifestación externa de los rasgos culturales que permiten identificar lo masculino y lo femenino, pero también lo andrógino, no binario y queer para una sociedad dada. Entwistle resalta el hecho de que la indumentaria es determinante en la forma de construir esas identidades de manera externa, ya que “la indumentaria [...] transforma la naturaleza en cultura al imponer

de que: “al final soy yo, el carnaval me permite tener aspectos más femeninos, pero sigo siendo yo [...] Yo no podría salir a la calle todo desvestido y en carnaval sí, me permite hacer cosas que yo no hago, es un alter ego que me permite hacer esto...” (Comunicación personal, mayo 2022)

significados [...] sobre el cuerpo. No existe una relación natural entre una prenda de vestir y la “feminidad” y la “masculinidad”, en su lugar hay un conjunto arbitrario de asociaciones que son específicas de la cultura” (2002, 165); de esta manera, el carnaval a través de su historia también nos permite visualizar la forma en que han operado estos sistemas de representación.

Incluso la corporalidad, es constante performance, como apunta Nazareno, la construcción del género no es un acto único ni un proceso iniciado por un sujeto, sino que estamos ante procesos que se realizan en el tiempo y de manera colectiva (Nazareno 2015, 7). En el carnaval, las maringuillas urbanas estructuran sus movimientos y gestos desde la relación que se establece con los observadores y lo que esperan ver de su participación cuando aplauden, piden la foto, el beso o gritan su nombre. Esto se refuerza con las indumentarias y las diversas posturas; por un lado, aquellas que, como parte de una generación previa, se identifican con las Marías de antaño; por otro, aquellas que adecuan sus ropas a las modas o referentes actuales, rebasando el binarismo que, aunque se nutre de los referentes de la feminidad, no se reproduce totalmente. Finalmente, se debe mencionar las que se han sumado al carnaval asumiendo su vida trans con la frente en alto, donde la única distinción entre una ropa de carnaval y la ropa cotidiana es dada sólo por la ocasión.

Frente este escenario, las disidencias sexogenéricas han aumentado su participación dentro del carnaval sin la necesidad de ocultar sus preferencias; cada cuadrilla, se hace acompañar de al menos dos personas de la comunidad, convirtiéndose en maringuillas representativas del grupo. En algunas cuadrillas, han pasado a ser reconocidas como íconos por su trayectoria y liderazgo; asimismo, han comenzado a ocupar lugares de jerarquía en la organización, bailan como punteros, generan seguidores y en muchas ocasiones, la gente que invita a las cuadrillas condiciona la cooperación económica a la presencia de dichas personas.

Durante el carnaval, es interesante ver la capacidad de convocatoria que generan a través de sus indumentarias y corporalidad. Familias completas, desde los más pequeños hasta las personas mayores, se acercan a solicitar la foto del recuerdo. Considero que, a pesar de que mucha gente lo vea como la foto con el “personaje”, esta visibilidad ha permitido cambios en las formas de percibir y tratar con las identidades sexo diversas.

La nueva generación de maringuillas urbanas como Samara, Ariel (figura 6), Maléfica (figura 7), Azul, Techí, La China (figura 8), reconocen que el carnaval es un espacio que les ha permitido sentirse, por primera vez, parte de algo. No sentirse juzgados y poder establecer redes de amistad con las que se sienten apoyados y seguros; sin embargo, como en toda filiación, hay relaciones que trascienden y otras que, al terminar la licencia ritual, retornan al ejercicio de prácticas discriminatorias planteadas desde el orden de género. Ariel comparte que le genera risa el contraste de actitudes; bajo el argumento de que, “lo que pasa en carnaval se queda en carnaval [...] los hombres se dan el permiso de ligar a una maringuilla, pero ya fuera cuando te ven fuera, se hacen los que no te conocen” (comunicación personal, 2022)

Figura 6. Ariel, Ariel García.



Figura 7. Maléfica, Erick Cayetano.



Figura 8. La China, Daniel Cortés.



Derivado de ello, podría señalar que esta festividad también ha servido para generar redes de apoyo entre personas disidentes; sin pertenecer a familias carnavaleras, muchas se han integrado por invitación directa de las maringuillas que ya forman parte de una cuadrilla. De igual manera, dentro de las familias se ha podido abrir la conversación; actualmente, es posible observar la presencia de los padres acompañando y apoyando a sus hijas.

Finalmente, en el carnaval, como acto performativo, el género adquiere un carácter imaginario; separa a la persona de su realidad cotidiana, eso hace que la aceptación de las corporalidades disidentes sea aceptada y aplaudida. Fuera del carnaval, los cuerpos sexo disidentes vuelven a ser juzgados desde las convenciones binarias. La realidad es que para las personas detrás de las maringuillas urbanas el carnaval no es solo un performance, trasciende las fronteras del acto ritual para desafiar las convenciones y constituirse como realidad.

Reflexiones finales

El género no se reduce a la participación de las mujeres o la comunidad LGBTIQ+ en el carnaval, si no a las relaciones que se establecen entre los participantes del carnaval a partir de las ideas, concepciones y comportamientos que se tienen alrededor del sexo, la sexualidad, la sensualidad y lo erótico, dentro de un contexto también cambiante.

Durante la realización de este documento, pude percatarme de la ausencia de trabajos que retraten la participación de las disidencias sexogénicas dentro de las prácticas tradicionales; considero necesario ahondar en el tema para repensar los discursos que reducen su participación a un travestismo ritual. Asimismo, se requiere ampliar la mirada a otras disidencias; en este trabajo, falta reconocer la participación de la comunidadlésbica que, a diferencia de las personas gay, no se identifica a simple vista por el uso de una indumentaria o un performance.

Por otra parte, deseo enfatizar que el carnaval se construye como un espacio seguro para las disidencias; se alude como un espacio-tiempo que les permite ser, sentir y pertenecer, en contraste con el cotidiano que aún se sustenta sobre el patriarcado y el binarismo.

Finalmente, en el carnaval, las etiquetas académicas planteadas para hablar de los otros a partir de su identidad sexual no existen, son personas que gozan del reconocimiento de su identidad. No se cuestionan sus pronombres, tienen un nombre, simplemente son.

Dedicatoria

Gran parte de este escrito fue motivado por la partida de Jenny, maringuilla de gran tradición en el barrio de Xonaca dentro de la cuadrilla “Illescas y Amigos”, con la tuve la oportunidad de compartir un carnaval. A ella, con mucho respeto, le dedico este texto, con la intención de reconocer sus pasos y los de todas aquellas que siguen luchando por una vida digna, plena y sin miedo, fuera del tiempo de carnaval.

Referencias

- Butler, Judith y Marie Lourties. 1998. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate feminista* 18: 296-314. doi: <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526>
- Campos, Ricardo. 2018. “De los acordes del violín a la cadencia tropical de los teclados: Cambio y transformación en el carnaval de los barrios de la ciudad de Puebla”. En *El Carnaval en la región Puebla y Tlaxcala. Acercamientos Etnográficos y Multidisciplinares*, coordinado por Ernesto Licona & Ivett Pérez, 278-301. Puebla: IMACP.
- Churchill Coner, Nancy. 2008. “El Carnaval en los barrios antiguos de Puebla”. En [CD] *Música del carnaval del barrio de Xonaca*, Adriana Bonilla Martínez, 7-31. Puebla: Dirección de Culturas Populares e Indígenas, PACMYC.
- De la Mora, Sergio. 2006. *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*, USA: University of Texas Press.
- Entwistle, Joanne. 2002. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- González, Gabriela. 2016. “Teorías de la disidencia sexual: de contextos populares a usos elitistas. La teoría *queer* en América latina frente a las y los pensadores de disidencia sexogenérica”. *De Raíz Diversa* 3 5: 179-200. doi: <https://doi.org/10.22201/ppela.24487988e.2016.5.58507>
- González, María. 2005. “Marcha del orgullo por la diversidad sexual. Manifestación colectiva que desafía las políticas del cuerpo”. *El Cotidiano* 131: 90-97. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32513111>
- Lamas, Marta. (ed.) 2013. *El género, La construcción social de la diferencia sexual*. México: Editorial Porrúa, UNAM.

- Limón, C. 2001. "Autorretrato en Sanguina", *Revista InTolerancia* 47: 4-14.
- Luna, J. 1996. "Juego y presencia. Un modelo de análisis e interpretación de una manifestación de cultura popular. El carnaval de los barrios de Puebla". Tesis, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1975. *Fenomenología de la percepción*, trad. J. Cabanes. Barcelona: Ediciones Península.
- Méndez, Abraham. 2001. *El carnaval en el barrio del Alto (The carnival in "El Alto" neighborhood)*. Puebla: Editorial Puente, PAC-MYC, CONACULTA.
- Nazareno, Facundo. 2015. "La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones". *Estudios Avanzados* 24: 1-14. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10265/pr.10265.pdf
- Rodríguez, Roxana. 2015. "Los derechos de las mujeres en México, breve recorrido". En *Historia de las mujeres en México* por Patricia Galeana (presentación). México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

Comunicación personal

- García, Ariel, abril y mayo 2022.
- Cortés, Daniel, marzo 2022.
- Méndez, Verónica, agosto 2016.
- Morales, Gabriel, mayo 2022.

LA VISIBILIZACIÓN DEL PAPEL FEMENINO EN EL CARNAVAL DE LOS BARRIOS FUNDACIONALES EN LA CIUDAD DE PUEBLA

Delia del Consuelo Domínguez Cuanalo

Detrás de un huehue hay muchas grandes mujeres.

Nos enfocaremos en las fiestas urbanas, pagano-religiosas que se celebran en los barrios fundacionales de la ciudad de Puebla, mismas que conservan aún un conjunto de expresiones polisémicas que otorgan al territorio identidad y pertenecía.

El carnaval es una manifestación compartida por los ocho barrios fundacionales de la ciudad, así como pueblos, colonias y juntas auxiliares, con grandes similitudes, pero con profusos y diferentes matices y que forma parte de la herencia intangible de nuestra cultura. El objetivo de esta participación es visibilizar el papel de la mujer en esta expresión popular urbana que año con año se celebra, fastuoso evento repleto de simbologías paternalistas y misóginas y que involucra en su organización una serie de elementos que conforma una red compleja, donde la estructura para la organización demanda la participación de numerosos actores, entre ellos las mujeres. Asimismo, visibilizar los roles y estereotipos que han sido replicados, tanto por hombres y mujeres que siguen cosificando a las mujeres y que no dejan más que en el discurso su incorporación como parte de sus derechos. En la historia del Carnaval, el papel de las mujeres ha sido prácticamente secundario. ... “el papel que han tenido y tienen es como costureras para los disfraces, o cocineras para las agrupaciones. La función más importante a la que podían aspirar era cuidar a sus hombres” (Gago 2019, 1).

La visión teórica con la que abordaremos la problemática será desde la mirada de la igualdad sustantiva que propone: es el acceso al mismo trato y oportunidades, para el reconocimiento, goce o ejercicio de los derechos humanos y las libertades fundamentales... “como

se plante en la Constitución Violeta que este documento coadyuve entre otras cosas con la despatriarcalización de la sociedad y la eliminación de todo tipo de violencias contra las mujeres” (Feministas 2019, 6), dirigiendo con estas aportaciones a una equidad de género, no solo en el carnaval, sino en el quehacer cultural de nuestras manifestaciones, tangibles e intangibles.

Los resultados preliminares de este documento se derivan de la investigación cualitativa con entrevistas a profundidad, historias de vida y observación participante. Se realizaron entrevistas a mujeres y hombres con diferentes roles dentro del Carnaval de la ciudad de Puebla, hallando información que devela posturas de la mujer ante la festividad, postura disímbola y heterogénea, porque los roles impuestos por el patriarcado son asumidos y porque algunas se han revelado y otras por que esperaron la muerte de su opresores para incorporarse a la fiesta. Asumen sus roles gustosos de que ese es lo que les corresponde.

Para las entrevistas se diseñó un cuestionario con una serie de preguntas que nos condujeran hacia conocer, en principio, las emociones relativas a su cultura, la memoria, la familia, la organización, el territorio, los amigos, las exclusiones y las inclusiones en el proceso del carnaval, desde la organización hasta la realización del evento; si son parte fundamental de las familias carnavaleras, así mismo como se identifican dentro del territorio urbano, que es ocupado para la máxima expresión urbana y festiva que se desarrolla cada año en los diferentes barrios de la ciudad de Puebla.

Los barrios el carnaval y las mujeres

Dado que los barrios históricos de Puebla formaron parte de la construcción de la ciudad virreinal, pues eran núcleos de indígenas asentados en la periferia que brindaban servicios para la naciente metrópoli, en los territorios ocupados por los barrios se instituyeron las *cuadrillas* que llegaron al estado, descendientes de organizaciones sociales generadas en la Colonia, mismas que, a pesar de sus transformaciones y readaptaciones, han sobrevivido al desarrollo económico de las sociedades bajo el sistema capitalista de producción, lo mismo que a procesos políticos, sociales y culturales de diversa índole que propician la pérdida de valores y significados compartidos colectivamente y favorecen la destrucción del patrimonio cultural social, del que el carnaval forma parte (Minera 2016).

Indica Dominguez:

El origen del carnaval, en la ciudad de Puebla es incierto la tradición se da de padres a hijos, sin embargo en trabajo de campo se documenta que este tiene sus inicios en la colonia, y da cuenta de las fiestas donde la inversión de roles es la parte central de la representación, coincidiendo sin duda con la exclusión y restricción de la participación de los indios a las fiestas de los patrones, de las casas grandes, y a manera de reclamo y de burla estos expresan el repudio a través de la mofa y de la burla donde la máscara juega su papel representativo para esconder la identidad, así mismo la música y las coreografías corresponden a las fiestas de salón de la aristocracia española, en general europea, se baila, vals, jota, chotis, etc corresponde como los plantea Bajtin ... a una continuación de las fiestas públicas que de a poco se fueron privatizando hasta volverlas íntimas, de manera que el carnaval da continuidad a estas fiestas públicas invirtiendo los roles para hacer mofa y sátira de la clase en el poder (Domínguez 2016, 300).

Aunque el origen se dio en la colonia la expresión popular que ahora disfrutamos tiene de acuerdo a los trabajos realizados por lo menos cien años³⁶, por lo que algún tiempo se dejó de realizar y creemos que es en el proceso hacendario, donde se da la explotación indígena, así como el abuso de la servidumbre en las aristocráticas casonas de familias con poder, donde se retoma la sátira y la burla hacia la clase dominante.

Sin embargo, pese a los embestidas de la modernización, los barrios como el de Xonaca, El alto, Analco, definen parte de su identidad local a partir de esta tradición festiva, que los arraiga al espacio que habitan y los motiva a participar en la conservación de esta práctica cultural que les pertenece, al constituir una herencia de sus antepasados, parte fundamental de su historia, de sus saberes compartidos y transmitidos de una generación a otra en el devenir del tiempo, de sus imaginarios sociales y de sus lenguajes simbólicos más característicos... El carnaval, representa los reencuentros, todos vuelven al

36. La cuadrilla 26 Oriente Xonaca la Original, en febrero del 2023, celebran los cien años de haberse constituido y de haber transmitido de generación en generación la fiesta HUEHUE, que significa VIEJO.

festejo, renace el territorio carnavalero, se concluye con las emociones de la espera, inicia la competencia, es fiesta, alegría, presencia y el regreso de los actores al barrio, de donde se fueron pero vuelven año tras año vaticinando la cuaresma; ... es el barrio, es el carnaval y su comparsa, son las cuadrillas, son los huehues, con sus personajes fantásticos y quiméricos, momento de lucir sus nuevas plumas, es el momento de las maringuillas, tradicionales y urbanas, diablas y diablos, personajes que con su alegría y seducción son seguidos en el recorrido por los habitantes, embelesados acompañados de la música que identifica y cohesionan (Domínguez 2016, 300).

En los barrios de la ciudad de Puebla y en particular en la fiesta del carnaval, desde el inicio en los hombres recaía la organización del evento, la administración, el manejo de recursos, la danza, la fiesta, las colectas, la selección del vestuario, el cierre etc.: es decir, en los encabezados, hombres de las cuadrillas, cargo a elección del colectivo de cada una de las cuadrillas. Según datos obtenidos en entrevistas realizadas a los actores, es hasta hace unos quince años cuando la participación femenina empieza a ser evidente. Primero se observa la inclusión en las danzas, en un primero momento vestidas de hombres, pero se continúa su participación y se incorporan como organizadoras, encabezadas y a la fecha muchas mujeres dirigen y conducen el carnaval año con año. Se transforman de esta manera las actividades que eran exclusivamente masculinas a compartirla con las mujeres. Estas dinámicas colectivas actualmente incorporan a hombres y mujeres, siendo capaces ellas, cuando se celebra el carnaval, de recabar recursos financieros para solventar los enormes gastos implicados en estas celebraciones, las gestiones administrativas necesarias, la capacidad de convocatoria para reunirse con los colectivos, así como también organizar el cierre del carnaval que es una gran fiesta en agradecimiento a la gente del barrio por su apoyo a la celebración del mismo, sin menos cabo del género.

A pesar de que el carnaval se despliega a lo largo del territorio estatal, es en el medio urbano donde el cambio social alcanza su máxima expresión, y donde en consecuencia se produce la mayor heterogeneidad de formas de vida. Se desarrolla unas en los ejes de la sociedad tradicional, y generándose otras que corresponden a la nueva sociedad de consumo. El conflicto inherente a este proceso de cambio se manifiesta también en conflictos de identidades colectivas acorde a la heterogeneidad sociocultural que se va conforman-

do. El género como factor de identidad colectiva, se constituye en nuestra sociedad como elemento de diferenciación sexual a través de la asignación de una serie de roles, papeles y funciones que tradicionalmente establece para las mujeres como ámbito de participación el doméstico-privado, en base a las relaciones familiares y en oposición al mundo de lo público (Sanz 1988).

Actualmente el carnaval se realiza con la participación de personas de diversas identidades sexuales. También el repertorio de los personajes se ha ampliado, reflejando los cambios en la cultura urbana, incluyendo en él seres mitológicos o de fantasía, figuras femeninas u homosexuales de la contemporaneidad como la 'mujer urbana' (Llaven 2010). La participación de las mujeres en el carnaval, se ha diversificado. Por un lado las que participan danzando en las cuadrillas, tanto de huehues o como maringuillas, y las que participan activamente en la organización del carnaval, como encabezadas o miembros del comité organizador del carnaval y las más, las que están detrás de la organización y de las presentaciones, ellas son las abuelas, madres, hermanas, hijas esposas, etc., y que son las que soportan las participación de los bailarines y en general del evento a través de diversas actividades.

En entrevista al encabezado de la cuadrilla 26 Oriente la Original del Barrio de Xonaca nos comenta...no era bien visto que las mujeres participaran en el Carnaval...si se necesitaban mujeres, para representar a las maringuillas, pero ese papel lo hacían los hombres vestidos de mujer, es mas en la actualidad, aunque ya hay mujeres participando las maringuillas siguen siendo hombres vestidos de mujer, existen las maringuillas tradicionales, que portan falda indígena y blusa bordada y maringuillas urbanas con una vestimenta más exuberante, en la cuadrilla de la 26 oriente la primera maringuilla urbana fue José Salazar ...las mujeres siempre han estado, en cuestión de bordar capas, de ayudarnos a vestir, de llevarnos de comer, estar pendiente de nuestra imagen...pero, el estar una mujer en una comisión o en una reunión de hombres, eso no se puede, no es lo tradicional, a lo mejor de 100 cuadrillas que existen, a la mejor solo en una hay mujeres como comisión...ya las estamos dejando participar para que se vayan dando cuenta de cómo se maneja el carnaval.³⁷

37. Entrevista al Señor Julián Salazar Suarez, encabezado y danzante por más de 50 años, en la cuadrilla 26 Oriente la Xonaca, la Original, de la ciu-

Figura 1. Maringuilla, tradicional hombre vestido de mujer portando vestido regional o típico, DCDC 2016.



Figura 2. Maringuilla urbana, hombre vestido de mujer portando vestuario con reminiscencias porteñas, con plumas, además de lucir pedrería y traje de dos piezas, DCDC 2014.



dad de Puebla, en el barrio de Xonaca.

Figura 3. Maringuilla urbana y tradicional: todos hombres vestidos de mujer. DCDC, 2018.



La maringuilla es uno de los personajes principales del Carnaval, que participa con vestidos ceñidos y provocadores haciendo gala de sensualidad e incitando a los huehues a instancias del diablito que promueve la coquetería y seducción dándole al carnaval este contenido pagano al ejecutar las danzas. Hay muchas y diversas maringuillas, tantas como cuadrillas existen. A pesar de los comentarios con cargas machistas de los hombres dirigentes del carnaval, las mujeres de a poco se han ido incorporando y tomando fuerza. La tradición ha sido elástica ante el tiempo y los cambios en la cultura popular, actualizándose constantemente para conservar su carácter burlón y de crítica, y como tal, continuando su papel como un archivo no-textual de la identidad barrial (Kurjenoja 2013). Así pues el papel femenino recaía en hombres vestidos de mujer, portando caretas para invisibilizarse en las multitudes, es hasta el 2014 que sucede un fenómeno, en diferentes cuadrillas y de diferentes barrios se incorporan algunas mujeres jóvenes portando vestidos de quinceañeras; nuevo vestuario y personaje que se va a afianzar en las presentaciones del carnaval, particularmente en la cuadrilla de la 26 Oriente la Original situación que se ha visto año con año, superada, ya cada vez son las mujeres, que ahora se suman denominadas también maringuillas urbanas, formando parte de los personajes y de la diversidad socio estética del

carnaval, con la diferencia de que en lugar de llevar careta de huehue llevan un antifaz a modo de carnaval europeo.

Figura 4 Danzante con antifaz, diferente a la careta huehue, DCDC, 2018.



Hemos visto como de a poco y cada día mas la mujer se ha ido incorporado en la organización, celebración y cierre del carnaval. Sin embargo existen otras mujeres que son un gran soporte para el logro de la celebración pero su papel no destaca debido al poder que aún recae en los hombres de la familia, padres, esposos, hermanos etc., quienes no han consentido a la fecha la participación de las mujeres. Demostrándose con esto una violencia simbólica como lo plantea Montesinos: La violencia simbólica en el marco de las relaciones de género es naturalizada y reproducida por hombres, mujeres, instituciones, medios de comunicación y otros actores sociales; es una violencia socialmente invisible y aceptada incluso por el grupo dominado (las mujeres). Es así porque las mujeres no están exentas de las normas de género; las asimilan en la manera de interpretar su entorno, en la manera de relacionarse con otras mujeres y en la manera de relacionarse con ellas mismas (Montesinos 2020).

Los resultados

Las participantes en este primer acercamiento a la indagación que tiene que ver con la participación del papel femenino, nos arrojó datos, que nos permitirán adentrándonos de apoco a recorrer esta ruta trazada, obteniendo resultados varios de los cuales se quedan abiertas muchas interrogantes para poder continuar con la indagación, en-

tre las inquietudes relevantes por conocer fue en primera instancia adentrarse desde el ser humano y desde su postura femenina, que emoción genera y ha generado para ellas la fiesta del carnaval, desde la organización, el disfrute como espectadora y acaso como participante, apelando a la memoria recuperando sus conmociones de niñas relativas a la fiesta, lo que nos llevó a cuestionarnos si forman parte de un linaje carnavalero, donde miembros de su núcleo familiar estén integrados a esta celebración; la experiencia de vivir en el barrio o de haber vivido en él nos dirigió a entender que existe un vínculo estrecho en el arraigo territorial y la expresión cultural en el mismo.

A lo largo de estas entrevistas que se realizaron a tres mujeres habitantes del barrio del Alto y actualmente Mujeres Participantes del Colectivo del Carnaval del Estado de Puebla, participantes activas en el carnaval de la ciudad de Puebla, se encierra de manera general el sentir, las emociones, los recuerdos el barrio, su origen, y las emociones que se despliegan a través de la fiesta, sin embargo aunque la participación y la historia de cada una de ellas es diferente, coinciden en un punto en común la alegría y el gozo por participar en esta celebración urbana del carnaval que año con año se celebra, coincidiendo además a lo que se tuvieron que enfrentar para poder participar en una fiesta que de origen se conforma por hombres.

Figura 5 Norma Ortiz Sarmiento. Miembro activa del Carnaval, DCDC, 2022.



La historia de la señora Norma Ortiz Sarmiento nos narra el tiempo que tuvo que esperar para poder integrarse a una cuadrilla de huehues en el barrio del Alto; barrio fundacional de la ciudad de Puebla, pese a las emociones que le despertaban la fiesta, obedeciendo las instrucciones de un papá dominante que no le permitía la inclusión en la fiesta, argumentando que era exclusiva para hombres, tuvo que casarse, tomar sus propias decisiones y es hasta apenas hace siete años que se integra y no solo como danzante si no como encabezada, es decir; como organizadora y dirigente de una cuadrilla de huehues; pese a la resistencia de muchos de los integrantes de la misma, que prefirieron retirarse o negarse a recibir instrucciones de una mujer.

Principio del formulario

... Quisiéramos que el Carnaval fuera dos veces por año, la espera del carnaval se nos hace eterno, de niña cuando veníamos a dejar la comida a mi papá, me pegaba a él, me gustaba verlo como se vestía, mi mamá planchaba y arreglaba su ropa lo vestía, mi papel de chiquita era acompañarlo y no me dejaban acercarme a los huehues; ya mayor quería bailar en el Carnaval, quería ser integrante él y mi papa me decía que el carnaval era para hombres, le pedía permiso y no me lo permitió, con el tiempo y con los años y ya casada es que pude incorpórame al carnaval cuando pude tomar mis propias decisiones, ya con el tiempo y casada mi papa me hizo la invitación y no hace mucho, hace apenas siete años después de tanto tiempo de querer bailar. Nunca me revele ante mi padre, siempre fui parte del público y me aprendí la coreografía de estar mirando, y me decía la danza es para lucirse, para lucir el vestuario. Ser un buen integrante es dar un buen ejemplo, quiero pensar que es machismo, el hombre dijo que las mujeres no podemos hacer las cosas por nosotras mismas, tenemos decisiones muy propias que les molesta, son hombres machistas. No les gusta que las mujeres les den indicaciones; no es fácil dirigir una cuadrilla, antes de ser cabecera, yo baile. Mi papa me dejo bailar dos años solamente, nunca me dejo, es mucha responsabilidad ser cabecera huehue... mi papá murió en el carnaval. A mí ni una mujer me manda, me dijo uno de los huehues, una de las dificultades es que los señores se emborrachan y no asumen que el orgullo de ser huehue estriba en su imagen y la imagen del barrio. Hubo uno que otro hombre que prefirió irse de la cuadrilla

*con tal de no ser una mujer que le diera órdenes. llevar el carnaval es muy difícil, pero todo vale la pena, es muy hermoso el carnaval.*³⁸

Figura 6 Claudia Araceli Herrera Morales.
Miembro activa del Carnaval, DCDC, 2022.



El caso de Claudia Araceli es singular, ya que ella es una profesionalista que ha vivido el carnaval cerca de su padre a manera de cómplice, fue hasta que estudiaba diseño gráfico que pudo incursionar como bailarina representando un diablito, el tema central en Araceli, es el tipo de agresiones y violencia que vivió por participar con material de difusión para el carnaval teniendo su propio proyecto como estudiante, tachándola de una chiquilla sin experiencia y sexualizando su actividad, argumentando que sus logros con las cuadrillas de huehues se debía a que tenía algún tipo de relación con ellos.

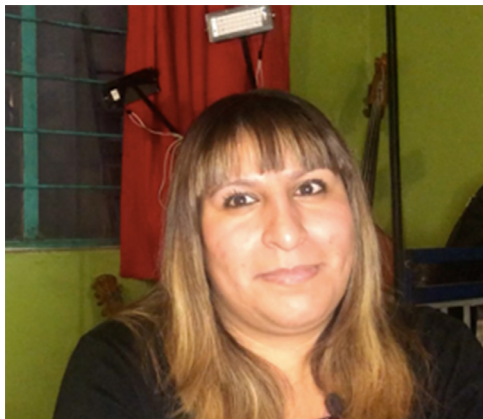
...soy maringuilla y este año salí de diabla, a mí el carnaval me genera nervios, un estrés muy rico, y cuando la cuadrilla ya está bailando me entra ternura de ver a mis bailarines. Es una satisfacción e incertidumbre a la vez, de mi infancia recuerdo que les tenía miedo a los huehues. Mi papa me llevaba a verlos a escondidas. Él no bailaba y su ilusión era

38. Norma Ortiz Sarmiento. Fundadora y líder de la Cuadrilla Tradiciones y Costumbres, hija de uno de los huehues más conocidos del Barrio del Alto (Sr. Mario Mejía).

*bailar, íbamos a buscarlos. Nos sentábamos en el portalillo del Alto a esperarlos, nunca llegaron no sabíamos que tenían un horario, mi papá y yo nos escondíamos porque a mí mamá no le gustaba el carnaval. Decía que era una horda de borrachos. No comparte el agrado por el carnaval. Sin embargo, a la fecha cuida a mi hermano. A mi papa nunca lo cuida, tengo cuatro años bailando, entré a la Cuadrilla “Tradiciones y Costumbres”, con mi papá y mi primo yo estaba estudiando en la universidad cuando inicié, empecé acompañando a mi papa, era la cargadora oficial de las caguamas. Ellos se fueron y yo me quede bailando, hubo un desfile del carnaval y tenía un traje dark y con ese desfile, me gustó ser diabla y después me mande a hacer un vestido con mucho esfuerzo, mi salario de diseñadora no me daba. En mi familia mi invisibilice cuando mi visibilice en el carnaval, al principio era la hija de, la prima de, no era Araceli. Es difícil abrirse paso en este tema. En una familia machista, lamentablemente, romper esa barrera cuesta mucho abrirse paso como mujer en una práctica dancística que considero machista, cuando hice un cortometraje relativo a los huehues fui muy insultada. Se me dijo que movía a la cuadrilla por que algo les daba, ¡ay pobre ayúdenla es chiquita!, es complicado, es doloroso, no se tocan esos temas en familia. El machismo pesa en las familias, a los hombres de mi familia les puede que yo tenga proyectos independientes y que no esté a su sombra, en la familia si el hombre sobresale hay fiesta si somos mujeres no pasa nada, la tradición era que yo estuviera como cuidadora y no una persona con proyecto propio. Este año salimos con mucho entusiasmo y nostalgia por todo lo que perdimos en la pandemia por el COVID 19. Los conflictos de género, las mujeres son las que diseminan los chismes, desafortunadamente conlleva a conflictos. Es triste pero el peor enemigo de una mujer es una mujer. Las mujeres estamos incursionando y es importante hacer un llamado a que las mujeres seamos más que equipo. Se me acusó de todo... ¡esta mujer que dirige la cuadrilla se acostó con! ¡hizo su cuadrilla con sus novios!... una actitud de sexualización y cosificación de la mujer, una mujer es talentosa, no por el físico. Que se apoye a las mujeres y que nosotras como mujeres nos unamos no como amigas, pero si como participantes del carnaval.*³⁹

39. Claudia Araceli Herrera Morales. Diseñadora, Gestora Cultural, directora general de Colectivo Carnaval del Estado de Puebla, Danzante marinaguilla de la Cuadrilla Tradiciones y Costumbres.

Figura 7. Andrea González. Miembro activa del Carnaval, DCDC, 2022.



El caso de Andrea se vuelve interesante porque a ella a pesar de entusiasmarle el carnaval, y despertar sus emociones, su mayor orgullo es cuidar a su papá, situación que heredó de su mamá quien lo cuidaba hasta que Andrea creció, su motivo es que luzca impecable, ella lava y prepara su vestuario con anticipación para su lucimiento, inclusive ella elige el vestuario que usara para la fiesta, y acompañarlo hace de ella la mejor experiencia, a diferencia de las mujeres que anteceden a Andrea no le agrada la idea de participar como bailarina, le da pena bailar, aunque reconoce que la participación actual de las mujeres cada día es mayo y mucho hombres se sorprenden de los logros que han alcanzado.

...soy la hija mayor de un carnavalero, para mí el carnaval es la emoción, el desastre, es mi felicidad, es andar para arriba y abajo con mi papá ver a los personajes me entusiasma el vestuario, el baile, la música, todos mis recuerdos son ver a mi mamá acompañando a mi padre en el carnaval. Cuando nací, mi papa quería que fuera hombre y me vestía de niño para llevarme al carnaval, antes no era normal que la mujer bailara. Cuando estaba chica no había mujeres en el carnaval. Eran hombres o travesti vestidos de mujer, apenas hace 10 años algunas mujeres se pusieron vestidos de quince años para participar en el carnaval. Antes las mujeres bordaban las capas, vestían a sus huehues, si es que apoyaban a la pareja; mi abuela no tuvo familiares huehues y, sin embargo, les llevaba comida al carnaval; mi niñez fue en el barrio, había solo una cuadrilla en

*Garibaldi, y jugábamos a los huehues, y pretendíamos bailar y aprendíamos a bailar. Los juegos se centraban en la fiesta del carnaval, estoy en el carnaval y solo me dedico a mi papá, estoy pegada a él, me gusta que este bien arreglado, que no digan que es un mamarracho, le lavo en la noche la ropa, que este su traje completo, sus capas las elijo yo, para cada día que usa en el carnaval, el usa lo que yo digo cuidado a mi papa aunque me critican, mi mama cuida a mi papa hasta que yo crecí, por ejemplo a muchas mujeres no les gusta que sus esposos bailen en el carnaval, porque se chancean con amigos y amigas. Ahora, la mujer ya se da a notar porque ya muchas bailan. Antes no las dejaban bailar y ahora hasta llevan las cabeceras, con vestidos impecables, Siempre estuvo la mujer detrás de un hombre, los hombres lucen un traje llamativo debido por el cuidado que ponen las mujeres para su cuidado. Ahora que las mujeres bailan, que llevan las cuadrillas y cabeceras y van adelante, que bailan bien, lucen vestidos impecables, son reconocidas, a mí no se me da eso de bailar, a mí me da pena, yo no bailo, ni me he comprado mis cosas. Prefiero estar atrás de mi papa, dentro del carnaval y ahora que las mujeres han salido a bailar hasta algunos hombres se asombran.*⁴⁰

Conclusiones

Esta primera mirada sobre el rol que desempeñan las mujeres en el carnaval de los barrios de la ciudad de Puebla surge de una inquietud investigativa, después casi diez años de asistir y estudiar el carnaval, una fiesta, como ya se dijo con cargas masculinas dominantes y una patriarcalización que lo largo de las entrevistas su fue dibujando de manera categórica. El sistema patriarcal⁴¹ presenta profundos obstáculos al perpetuar los roles tradicionales de género anclando a las mujeres en el trabajo doméstico y de cuidados, lo que limita el desarrollo profesional de éstas. Las conclusiones muestran que la influen-

40. Andrea González. Hija de un carnavalero. (Alfredo González Galindo).

41. Término originalmente derivado de la palabra Patriarca, es utilizado en los años 70 por los estudios feministas y de género para hacer referencia a una estructura de organización y dominación sexo-género en el que prevalece la autoridad y el poder de los hombres y lo masculino; mientras las mujeres son despojadas del ejercicio de libertades, derechos, poder económico, social o político. (Inmujeres, Glosario para la igualdad) <https://www.fuhem.es/media/ecosocial/file/Estado-del-poder-2017/5.Patriarcado-Estado-del-poder2017.pdf>

cia del feminismo en los carnavales en América Latina y México está presente en la convivencia de formas tradicionales de participación femenina, junto con expresiones en transición y actividades de cambio (Manzanares 2020).

La participación de las mujeres hasta no hace mucho, era uno solo, estar a la sombra de los huehues hombres; de apoco y a cuenta gotas su papel se diversifico y ahora a pesar de las opiniones conservadoras y misóginas han ganado terreno participando como danzantes; a manera de reflexión se les otorgo o se les dio “permiso “con un papel aparte de los personajes tradicionales un nuevo personaje en las cuadrillas el de “quinceañeras” o llamadas a manera de inclusión maringuillas. El hostigamiento hacia las mujeres por su participación en la fiesta se realiza tanto por hombres como por mujeres, exponiendo que el machismo y el sexismo no es un tema de género. Las mujeres también reproducen violencia de género, y parece estar introyectado en los seres humanos de manera eficaz y eficiente, adquirido de generaciones, agrediendo; señalando, dañando, sexualizando y cosificando a las mujeres que intenten romper las barreras de la igualdad.

Este acercamiento al carnaval para indagar sobre el papel de la mujer en sus diferentes intervenciones nos permite abonar a la construcción de la igualdad de derecho y a la igualdad sustantiva. Esto es un valor que supone que todas las personas son dignas de gozar de libertad y de ejercer todos los derechos que le son inherentes en su calidad de seres humanos. Es también una aspiración que implica erradicar una larga historia de desigualdades por motivos raciales, étnicos y de género que limitan el ejercicio de derechos humanos; la igualdad sustantiva alude al ejercicio pleno de los derechos universales y a la capacidad de hacerlos efectivos en la vida cotidiana. Acceder al patrimonio cultural que constituye las expresiones de las diferentes culturas; Acceder y participar en la vida cultural a través de las actividades que libremente elija y a los espacios públicos para el ejercicio de sus expresiones culturales y artísticas, sin contravenir la reglamentación en la materia.

Las políticas de igualdad de género fomentan la participación de las mujeres en los carnavales?... esta pregunta se deja abierta para poder dar seguimiento a lo mucho que aún se tiene que escribir sobre la participación de la mujer no solo en el mundo del carnaval si no en muchas de las manifestaciones culturales, políticas, sociales etc.

Referencias

- Alberti Manzanares, Pilar, Sansusi Nava. 2020. “Participación de las mujeres en el carnaval de Tepoztlán, México, bajo el microscopio de género, feminismo y turismo”. *El Periplo Sustentable* 39: 208-239. doi: <https://doi.org/10.36677/elperiplo.v0i39.10907>
- Andrieu Sanz, Rosa, Karmele Vázquez. 1988. “Mujeres, fiestas y reivindicaciones”. *KOBIE (Serie Antropología Cultural) Bilbao Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia* 3: 73-85, https://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/5/Kobie_3_Antrpologia_cultural_MUJERES,%20FIESTAS%20Y%20REIVINDICACIONES%20%20por%20Rosa%20Andr.pdf?hash=8e9d4afd3267f91020b12a343bcff6c1
- Domínguez Cuanalo, Delia. V. C. 2016. “El carnaval, acto festivo, patrimonial y de reapropiación barrial, en la ciudad de Puebla”. En Olimpia Niglio, *Dialogue among cultures. Carnivals in the world*. Roma: ERMES Edizioni scientifiche.
- Feministas, L. C. 2019. *Consitución Violeta*. Mexico: CDMX. <https://www.iecm.mx/se-presenta-la-constitucion-violeta-la-carta-de-derechos-de-las-mujeres-de-la-ciudad-de-mexico/>
- Gago, Mercedes. 2019. “El papel de las mujeres en el Carnaval de Cádiz”. Acceso 29 de octubre de 2019 <https://blogs.ugr.es/musicay-genero/el-papel-de-las-mujeres-en-el-carnaval-de-cadiz/>
- Instituto Nacional de las Mujeres. Glosario para la Igualdad. Acceso enero de 2022. <https://campusgenero.inmujeres.gob.mx/glosario/>
- Kurjenoja Kristiina, María Ismael. 2013. “El espacio subalterno de Xanenetla y Xonaca: estudios sobre la identidad urbana postcolonial en Puebla, México”. *Revista Internacional de Ciencias Humanas* 2 1: 55-72. doi: <https://doi.org/10.37467/gka-revhuman.v2.702>
- Llaven Yadira. “El carnaval más antiguo de Puebla, el del barrio de Xonaca, dará inicio este domingo”, *La Jornada de Oriente*, 10 de febrero de 2010. Acceso enero de 2022. <https://www.lajornada-deorient.com.mx/2010/02/10/puebla/cul120.php>
- Montesinos Pérez, Yoali. “Las mujeres reproducen violencia de género”. 29 de julio 2020. Vive Más seguro. Acceso enero de 2020. <https://vivemasseguro.org/la-voz-de-los-profesionales/las-mujeres-reproducen-violencia->

- Morales, C. A. (8 de marzo de 2022). Visibilización de la mujer en el Carnaval de la ciudad de Puebla. (D. d. Cuanalo, Entrevistador).
- Minera, Ana Luz. 2016. “El carnaval de la Cuadrilla 26 Oriente, “La original”, de Xonaca. Expresión popular urbana territorializada en un barrio actual de la ciudad de Puebla”. *Mirada Atropológica* 17: 4-19. http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/1734/Revista%20Mirada%20Antopol%C3%B3gica%2010.pdf
- Gobierno de México. Igualdad de derecho e igualdad sustantiva. SRE. 14 de marzo de 2016. Acceso en <https://www.gob.mx/sre/articulos/igualdad-de-derecho-e-igualdad-sustantiva>.
- Peredo Beltrán Elizabeth, “Poder y Patriarcado. Reflexiones sobre poder, cultura y transformación social desde la experiencia de Bolivia”. TNI, FUHEM ECOSOCIAL. <https://www.fuhem.es/media/ecosocial/file/Estado-del-poder-2017/5.Patriarcado-Estado-del-poder2017.pdf>
- Pérez, A. G. (8 de marzo de 2022). La visibilización de la mujer en el Carnaval de Puebla. (D. D. Cuanalo, Entrevistador).
- Sarmiento, N. O. (8 de marzo de 2022). Visibilización de la Mujer en el Carnaval de la ciudad de Puebla. (D. D. Cuanalo, Entrevistador).
- Suarez, J. S. (15 de Enero de 2022). Miembro de la comisión de la cuadrilla 26 Oriente, Xonaca la Original. (D. D. Cuanalo, Entrevistador).

SER ÑÄTHO EN EL CARNAVAL DEL TORITO: CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA EN ZIRÁHUATO DE LOS BERNAL, MICHOACÁN

Saúl Ulises García Aguirre

El presente texto tiene como planteamiento central exponer las dinámicas festivas en torno al carnaval celebrado en Ziráhuato de los Bernal, al Oriente de Michoacán, y cómo éstas en su conjunto abonan a la generación de una identidad colectiva que da lugar a diferencias y tensiones. La caracterización de las dinámicas festivas se vincula precisamente con la manera en que el carnaval moviliza sentidos, formas e intenciones, a veces en tensión, a partir de la propia comunidad, las cuadrillas de personajes y las autoridades del pueblo; de cómo el carnaval, apelando a su sentido intrínseco, se ha dotado de distintas máscaras a lo largo de su devenir en el tiempo.

El punto de partida es la descripción del carnaval del torito, de su desarrollo, organización, caracterización festiva y el sentido general a través del cual se desenvuelve en términos de la cosmovisión local. En un segundo momento profundizo en las distintas experiencias y narrativas en torno a su forma y contenido, poniendo especial atención en los conflictos que emergen en torno a la reproducción festiva del carnaval desde distintos actores y lugares de poder. Así mismo, exploro la dimensión histórica de la fiesta de los toros a través de la memoria comunitaria de los habitantes de mayor edad de Ziráhuato, coadyuvando así a un acercamiento multidimensional, tanto en el ámbito espacio-temporal, como en el ámbito relacional festivo, ritual y simbólico con la fiesta mayor dedicada a la Virgen de Natividad.

En el carnaval, las dinámicas festivas apuntan a una serie de cruces que constituyen las bases para entender su forma de celebración, y a su vez, los cruces históricos con lo sagrado en términos de su territorialidad e identidad colectiva (Barabas 1994). Con ello, la inves-

tigación arriba a la comprensión festiva del carnaval como un ámbito catalizador de la heterogeneidad intrínseca comunitaria y la praxis identitaria colectiva, así como las implicaciones cosmogónicas en las que se finca este ritual.

El trabajo que a continuación presento es resultado de la investigación etnográfica realizada en la comunidad de Ziráhuato, Tenencia de Los Bernal, durante los años 2019, 2020 y 2022. Las estancias de trabajo de campo se llevaron a cabo en los periodos que comprende el carnaval, desde sus preparativos hasta los días posteriores a su conclusión. El mapeo festivo del carnaval en su relación con otros contextos de celebración ritual como es el día de la Santa Cruz y la fiesta mayor de la Virgen de Natividad implicó realizar estancias de trabajo de campo correspondiente con distintos periodos de investigación para estas celebraciones. La observación, participación e involucramiento en distintos niveles de la vida cotidiana, particularmente de la vida festiva, se conjuga y complementa con otras herramientas metodológicas propias del campo etnográfico como entrevistas semi estructuradas y abiertas; otras más de carácter informal, como charlas y conversaciones que surgen al calor de los sucesos, en torno a la mesa o el fogón o caminando por las amplias calles del pueblo. El registro personal, de audio, foto y video, tanto de las entrevistas como de los hechos festivos permitió la sistematización adecuada para la mayor coherencia de la información compartida por las y los colaboradores de esta investigación.

Ziráhuato de los Bernal en el Oriente Michoacano

Ziráhuato de los Bernal se encuentra organizado por cuatro delimitaciones territoriales: 1ª manzana (Cabecera, Las Pilas y Agua Blanca); 2ª manzana (Barrio Santa Cruz, La Estación y Colonia Nueva); 3ª manzana (Puentecillas y Ojo de Agua), y, finalmente; 4ª manzana (Los Polvillos). El entorno municipal está conformado por Tuxpan al Norte, al Nororiente por Ocampo y hacia el Sur con la cabecera de Zitácuaro.

Figura 1. Zirahuato de los Bernal y entorno municipal del Oriente de Michoacán. Fuente: Google Earth, 2022.



Esta región Oriente del estado de Michoacán tiene características multiétnicas con presencia de grupos etnolingüísticos pertenecientes a la familia otomame del que se identifica el ñätho (otomí) y el ñjätjo (mazahua); situación de intercambio y convivencia cultural que puede rastrearse hacia la época prehispánica. Trabajos historiográficos señalan el contexto en el que se fue definiendo esta región hacia el siglo XV por las incursiones militares y de control político entre las naciones mexicas y purépechas. Situación que generó no una frontera rígida, más bien, una frontera porosa de relaciones interculturales entre grupos purépechas y los grupos otomames. La presencia de estos grupos étnicos en el Oriente michoacano se debió a migraciones del Norte y Occidente del Estado de México con el objetivo de reforzar la frontera (Paredes 2013, 28-30).

Desde la época colonial y hasta fines del siglo XVIII, en la región se habían establecido Repúblicas de Indios, compuesto por diversos pueblos como; Zitácuaro, San Mateo del Rincón, Coatepec Chichimequillas, Jilotepec, Maravatío, Irímbo, Taximaroa, Tuxpan, Jungapeo y Tuzantla. Así fue como en el ámbito jurisdiccional de la época, Zirahuato estuvo sujeto al pueblo-cabecera de Tuxpan, teniendo una población mayoritariamente indígena (González 2013, 306). Partiendo de este breve antecedente histórico se puede apuntar la trayectoria otomiana de Zirahuato, sin dejar de reconocer todas las transformaciones por las que, naturalmente, toda sociedad y agregado cultural se ve implicado.

El escenario histórico de las transformaciones de los pueblos indígenas de México se establece de manera contundente con los distintos proyectos integracionistas de nación que se gestaron al mando de las élites políticas, en su mayoría mestizas y criollas. Se expande el principio del “progreso” en los ámbitos político, económico y cultural, impactando en la conformación de la vida de los pueblos y comunidades indígenas del país a través del control cultural y acompañado de un proceso que Bonfil Batalla (2005) denominó como desindianización.

Ciertamente, Ziráhuato se enmarca en ese proceso de transformaciones y el decaimiento en el uso de la lengua ñätho (otomí) entre su población ha sido una de sus consecuencias más evidentes. Pese a ello, sus habitantes aún recuerdan algunas palabras y expresiones. Mientras tanto, en las escuelas de educación indígena han buscado resarcir el abandono de la lengua que antes habían combatido frontal y violentamente. Así lo recuerdan abuelas y abuelos que optaron por no aprender de sus padres el ñätho para evitar ser ridiculizados, violentados. De esta manera, se gestó, de generación en generación, una negación cultural en términos lingüísticos, más no en otros ámbitos de expresión cultural y de identidad colectiva. En este sentido, coincido con Bartolomé cuando señala que “[...] se puede proponer que la pérdida de la lengua materna supone una radical transformación de la filiación étnica, ya que se pierde uno, aunque no el único, de los sustentos fundamentales en los que se basa la participación de una identidad colectiva” (Bartolomé 1997, 83).

El Carnaval del Torito

El carnaval que en este texto describo y analizo constituye una de las celebraciones más importantes que tienen lugar en la tenencia de Ziráhuato de los Bernal, del municipio de Zitácuaro, al Oriente del estado de Michoacán. Dentro del calendario agrícola, la celebración se ubica en la víspera de la preparación de las tierras para los trabajos de siembra; hacia finales del invierno, entre los meses de febrero y marzo. Si bien es cierto que el uso de suelo ha experimentado una reorganización importante en respuesta a las lógicas de producción y comercialización intensiva, que ha orillado al sector agrícola a adoptar formas de cultivo de huerta e invernadero que ya no dependen completamente del sistema de temporal. Sin embargo, la organiza-

ción del tiempo a partir del ciclo lluvias-secas sigue siendo importante en términos rituales y para el sistema de milpa que aún se cultiva, en menor medida, en la localidad.

Aunque el carnaval no se contempla en el calendario litúrgico católico local, es definido en oposición a la Cuaresma; de aquí, que se celebre antes del Miércoles de ceniza. Se desprenden relaciones festivas que permiten vislumbrar el lugar que tiene actualmente el carnaval frente al cuerpo de prácticas y creencias que representa el catolicismo en el ámbito local.

Las danzas de toros, en el marco de la fiesta, remiten a la forma en que la comunidad de Ziráhuato ha dotado de sentido a las relaciones con el entorno que habitan, con los ritmos ecológicos del que forman parte. La puesta en escena de las danzas comprende el proceso de los cultivos de temporal; desde la preparación de las tierras, con el abono y el barbecho, expresados en la denominada *primera* o *toreada*, pasando por la siembra con la *segunda* o *rueda*, hasta llegar a la última danza donde se culminan los trabajos agrícolas con la cosecha.

El carnaval se lleva a cabo en la cabecera del pueblo durante tres días antes del Miércoles de ceniza, aunque los preparativos inician con hasta 15 días de anticipación con lo que se denomina *vender los toros*. Se trata de una serie de recorridos que las cuadrillas hacen por distintas manzanas para bailar los toros como una forma de invitar y anunciar la fiesta a través de la puesta en escena de los trabajos agrícolas. Estas actividades implican, además, una cooperación económica por parte de los habitantes que deciden apoyar a las cuadrillas en sus recorridos.

La fiesta se hace entre toda la gente, desde las familias que salen a vender comida al jardín del pueblo, pasando por quienes ponen su trabajo para adornar las calles, hasta los asistentes a los días de carnaval. Por otro lado, hay actores que juegan un papel decisivo en el desarrollo del carnaval: se trata del jefe de Tenencia, representantes de cuadrilla y las cuadrillas de toritos como agrupaciones de personajes. La autoridad civil de la comunidad participa desde un lugar institucional, gestionando permisos para el desarrollo de la fiesta y de algunas otras solicitudes como es la seguridad del carnaval a través de la gestión del apoyo de elementos de la policía municipal para resguardar el evento, pues el carnaval también es un espacio y un tiempo donde es factible desahogar tensiones y conflictos de la cotidianidad.

Esta autoridad también establece relación organizativa con los representantes de cuadrilla con la finalidad de entregar un conjunto de materiales, a manera de apoyo. Entre las y los participantes existe una certeza insoslayable y es que, como lo señaló un representante de cuadrilla “sin toros, no hay carnaval”.⁴²

En la víspera como en el desarrollo de la fiesta, la atención se centra en las danzas que estas agrupaciones de personajes realizan y cuyo sentido se relaciona con las actividades agrícolas de preparación de las tierras, siembra y cosecha de los cultivos, principalmente de maíz; aun cuando en la actualidad el cultivo de sistema de milpa ha ido desapareciendo en la localidad con la introducción de otros cultivos de huerta como el durazno, la zarzamora y el aguacate, y de invernadero como la flor de nochebuena y cempasúchil.

Las Cuadrillas de Toros

Cada una de estas agrupaciones se autonombra según la manzana de procedencia, generalmente de la persona que pone los toritos, o bien, a partir de una denominación no necesariamente locativa, pero que sigue funcionando como elemento diferenciador. Por ejemplo, la cuadrilla de Puenteceillas se nombra así por la manzana de la que proviene la agrupación, a diferencia de la cuadrilla de Vatos Locos que proviene de la cabecera. Generalmente el dueño de los toros es quien reúne a los participantes y que funge como representante de cuadrilla; éste, en algunos casos, se caracteriza de alguno de los personajes. La manera en que se conforman las cuadrillas responde a lazos de parentesco; ya sea por consanguinidad, o bien, por lazos de afinidad que se establecen por vecindad, tanto a nivel de residencia como por la convivencia en otro tipo de espacios, tal es el caso de las amistades establecidas entre compañeros de escuela.

Aunque la denominación general hace referencia a los toros, las cuadrillas se conforman de distintos personajes, los cuales tienen un papel importante dentro de la narrativa de las danzas. De esta forma vemos la presencia de toros, muleros, maringuías, payasos y changos. Para la mayoría de las cuadrillas se advierte una presencia importante de tamboreros, no así de violineros, ya que hasta la fecha sólo dos se

42. Mario Martínez, representante de cuadrilla de la 3ª manzana Puenteceillas. Entrevista realizada el 22 de febrero de 2020, Zirahuato.

incorporan a las agrupaciones de personajes. Entre toques de tambor, en la mayoría de los casos, y en menor medida, armonías de violín, emerge una tradición sonora vinculada al carnaval y las danzas de toros, y gracias a su presencia es posible delimitar los momentos de la danza del torito.

La cantidad de personajes varía según cada cuadrilla. Sin embargo, es posible ver que cada una cuenta con un mulero, una maringüía, de tres a cinco toritos, uno o dos changos y varios payasos, cantidad promedio que va de diez a doce. Todos ellos mantienen en general, aunque hay excepciones, el rostro cubierto, con ayuda de paliacates que los cubren parcialmente hasta la altura de la nariz, o totalmente tapados con máscaras de manta cuyos orificios se hacen a la altura de los ojos para poder ver.

El torito es uno de los personajes más importantes de la cuadrilla. No es menor que éstas se identifiquen como “cuadrillas de toros”. Incluso este personaje corona el nombre de la fiesta como “Carnaval del Torito”. El toro en este contexto refiere a la apropiación cultural de los medios necesarios a partir de los cuales es posible obtener los cultivos en el proceso de preparación y siembra de la tierra.

Desde la perspectiva local, el toro, entre otras tantas entidades, propicia la fertilidad y los buenos cultivos, así como también su muerte y sacrificio lúdico significaron, en tiempos pasados, la repartición de la carne y un sentido comunitario alrededor del sustento:

Había una parte donde mataban el toro, y la maringüía se ponía a llorar y el viejo [chango], que le decíamos, lo agarraban y allí era donde los payasos y el caballero [mulero] tenía que estar diciéndole que lo iban a matar. Repartían las tripas a cada quien. Y el abuelo, el viejo, ese tenía que hacer la lista de cuántos kilos tenía el toro, iban nombrando cada parte destazada y al último tenían que entregar la cuenta entre ellos [...].⁴³

El *torito* es elaborado a partir de un tipo de rama llamada carindapás el cual es cubierto por un trozo de costal, ya sea de yute o de rafia, para luego ser decorado con tiras de papel de china multicolor que tendrán

43. El señor Abel Martínez ubica este hecho en la década de 1950. Entrevista realizada el 8 de marzo de 2020, Ziráhuato de los Bernal.

movimiento a la hora de bailarlos. Lleva una cabeza de toro tallada en madera de sabino; mientras que en la parte trasera le colocan un mechón de pelo que asemeja la cola. Finalmente, se cose un trozo largo de manta en la base del cuerpo, de manera que permita cubrir a la persona que se encuentre dentro, bailándolo y dándole vida durante las danzas.

El *mulero* consiste en un cajón elaborado a partir de ramas de carindapás. Este cuadro que forma el cuerpo de la mula es forrado con manta o rafia, en uno de los extremos se le pega una cola de pelo de caballo o de vaca, en la parte frontal se coloca una cabeza de mula tallada en madera de copal o sabino la cual va fija a la estructura del cuadro, de manera que tenga movimiento. Además, se le diseña un freno a través del cual el caporal asemeja tener el control del animal. Quien será este personaje se introduce al cuadro elaborado, el cual se sostiene gracias a unos tirantes sujetos a la estructura que se colocan en los hombros, de esta forma parece montar a la mula. Porta además un palo-bastón con el que va arriando al toro. Los muleros se caracterizan con atuendos charros o vaqueros.

La *maringuía* es interpretada mayoritariamente por hombres, los cuales portan el vestido tradicional: rebozo, fondo blanco, blusa, falda y delantal de satín; además portan sombrero, ya sea charro o vaquero. Esta forma de caracterizarlas se mantiene, pese a que hay quienes buscan vestirlas de otra forma, con minifaldas o vestidos entallados, con pelucas rubias, pelirrojas, castañas, entaconadas y sin el rostro cubierto. Los *payasos* son interpretados mayoritariamente por niños y niñas con un rango de edad que va de los 7 a los 12 años, visten trajes satín de distintos colores. Estos personajes portan varas tipo bastón con los que se ayudan a arriar a los toros durante las danzas.

El *chango* se caracteriza con piel de borrego para la máscara y porta cuernos de toro, aunque la mayoría ha experimentado cambios importantes con la incorporación de máscaras de diablos, y de otros personajes como Chuky y Frankenstein; sobre todo por razones económicas y de practicidad. Suelen vestir pantalones desgarrados de las rodillas hacia abajo, playeras o sacos rotos y sucios. Entre los participantes es frecuente encontrarse con otra forma de nombrarlos que puede ser diablo o judas; por otro lado, es menos frecuente encontrar la denominación de viejo o abuelo.

A pesar de estas dos formas de enunciación dadas al chango como sinónimos, es importante considerar que adquieren sentidos

específicos que nos pueden estar acercando a la manera en que se ha construido la cosmovisión local. El chango como abuelo, o viejo, nos habla del lugar que ocupa en las relaciones de parentesco como ancestro. Por otro lado, su enunciación como diablo está cargado de una serie de atributos, que no se hace en su denominación como viejo, pero que sigue siendo el mismo personaje, relacionados a la corrupción, la envidia, la codicia, la pereza, lo maligno; es pues situado en el ámbito de la transgresión de las normas sociales establecidas por la comunidad.

Según los testimonios recogidos a través de las y los colaboradores, todos los personajes que amalgama la cuadrilla se han mantenido en cuanto a la referencia tradicional que se tiene de ellos, aunque con ciertas pérdidas y cambios, tanto en las actividades que cumplen dentro de la narrativa de las danzas como en la caracterización. Desde un punto de vista general las cuadrillas han dejado de echar versos y refranes, en particular maringuías, muleros y payasos. Especialmente, durante los recorridos que hacen las cuadrillas en la venta de los toros, en la víspera al carnaval, es más común escuchar versos de algunos muleros al arriar los toritos. Mientras que los payasos y las maringuías se limitan a saltar, dar giros, y emitir gritos y chillidos al ritmo del tambor.

Figura 2. Cuadrilla de Toros bailando los toros durante el desfile, Zirátuato de los Bernal, Michoacán, Saúl García Aguirre, 2022.



La Víspera: venta de los toros

Anteriormente, cuentan los abuelos, el tiempo previo al carnaval tenía una duración de un mes a mes y medio antes de entrar a Cuaresma, donde la invitación a través de la venta del toro traspasaba las fronteras de la propia localidad. Las cuadrillas de toros salían a San Felipe de los Alzati, Curungueo, y Ocurio en el municipio de Zitácuaro; a San Cristóbal en el municipio de Ocampo, y a Jacuarillo en el municipio de Tuxpan, en donde además de recibir el apoyo en dinero o en especie de estas comunidades en la compra del toro, se establecían relaciones festivas entre ellas para el desarrollo de los carnavales próximos a realizarse. De esta forma el carnaval de Ziráhuato se nutría con la participación de cuadrillas de las distintas tenencias visitadas. Dados los cambios experimentados en la localidad en términos de los sistemas de comunicación, reorganización territorial y económica, la promoción y relación comunitaria a través de la venta del toro siguió reproduciéndose, pero cada vez más orillada hacia una lógica endógena y de poca duración.

Figura 3. Comunidades ñátho visitadas durante la venta de los toros en la víspera al carnaval de Ziráhuato. Fuente: Google Earth, 2022.



Actualmente, la venta de los toros inicia con hasta 15 días antes del Miércoles de Ceniza. Este tiempo previo, de víspera al carnaval, corresponde a la puesta en escena de la venta de la fuerza de trabajo para las actividades agrícolas. Los recorridos se realizan desde la casa del representante (según la manzana a la que pertenezca) a la

cabecera del pueblo. También, dichas actividades tienen el objetivo, por un lado, de invitar y anunciar la fiesta y, por otro, proveer a sus participantes y a la cuadrilla, en general, de un apoyo económico que les ayude a subsanar los gastos generados a lo largo de sus recorridos y durante los días de carnaval; para darles algo que gastar a los niños y niñas que aportan sus bailes a la cuadrilla y a la fiesta, además de ser un apoyo importante para la compra de algunos materiales que permitan dejar listos sus instrumentos y vestidos para el desfile, pues los apoyos entregados por la autoridad civil, en ocasiones, resulta escaso.

El papel de la mula, o mulero, como también se le denomina, es fundamental para vender el toro: a partir de una serie de versos y mandatos hace los tratos de venta del toro y de toda la fuerza de trabajo que le acompaña, es decir, de la maringuá y de los payasos. Corresponde a los muleros acercarse a los distintos negocios como tienditas, recauderías, panaderías, farmacias, y también a las casas donde se ha observado a algún vecino, expectante a las danzas, para ofrecer el toro.

Imitando el galope de un caporal, el mulero de la cuadrilla de la Estación arremete contra los tenderos o vecinos. Con voz ronca y estridente para hacer notar su autoridad se dirige a ellos con tono imperativo:

¡Cómprame el torito! ¡Le sembramos, le barbechamos, le cosechamos, ya mañana tiene maíz, elotes!

¿Cuánto cobra?

¡Este trabajo lo vamos a hacer bien chingón!

¡Deme 25 pesos! ¡ya qué, es muy poquito pero bueno!

¡Te voy a dar 20! ¡ándale!

¡Échemelo pa' que ya trabajemos!⁴⁴

Si acceden ambas partes a establecer el trato, entonces el mulero junto con el tamborero llama al resto de la cuadrilla para empezar a bailar los toros. De esta forma, entre bailes, música de tambor y mandatos, llegan a la cabecera del pueblo donde se topan con otras cuadrillas que también han salido a vender sus toros. Al término del

44. Versos recuperados durante la venta de los toros de la Cuadrilla de la 2ª manzana La Estación, Ziráhuato de los Bernal, 2020.

recorrido regresan en grupo, sin bailes y sin venta del toro, a la casa del representante donde contarán el dinero recaudado y procederán a acordar lugar, hora y fecha; ya sea del siguiente recorrido o de los preparativos para el desfile, como alistar a los personajes y comprar el material faltante.

A lo largo de la semana que antecede al carnaval, la autoridad civil de la Tenencia establece relación organizativa con los representantes de cuadrilla para poder hacer entrega de algunos apoyos, frecuentemente escasos, como papel de china, pintura y manta para los toros, así como algunos trajes de payasos en caso de que la cuadrilla lo requiera. El día previo o incluso desde el sábado en la mañana, las cuadrillas se encargan de alistar los toros renovando el papel de china multicolor del año anterior por el nuevo, así como la colocación de la manta a las bases de los toros y repintando también las cabezas de mulas y toros.

El Desfile

El sábado por la tarde, anterior al Miércoles de ceniza, el desfile marca la inauguración del carnaval cuando las cuadrillas participantes se reúnen en el punto que se conoce como la entrada al pueblo, donde se encuentra ubicada la clínica de servicios médicos (IMSS) para los habitantes de la localidad. Todo el conjunto de cuadrillas es precedido por el jefe de Tenencia, como autoridad civil, algunos encargados del orden y colaboradores en la organización de la fiesta. Cada agrupación va danzando con sus personajes delimitándose por el espacio que se deja entre una cuadrilla y otra.

Tanto en la víspera, como en los días siguientes de fiesta, las danzas se desarrollan a partir de tres momentos que son nombrados como:

1. *Toreada*: Galopando, el mulero va arriando al toro, mientras éste hace saltos y movimientos para agitar al ritmo del tambor y de los papeles multicolor. Los payasos y la maringüía se dedican a arriar a los toros con movimientos corporales, bailando alrededor de ellos junto con el chango.

2. *Rueda*: Los payasos forman un círculo tomándose de las varas de madera que portan. Los toros bailan fuera del círculo agitando sus papeles multicolor, mientras el mulero galopa tras de ellos arriándolos y diciendo mandatos: “¡Muévanse toros!, ¡Órale, toros!”. El chango

entra a la rueda a quitar de las actividades que la maringúa se encuentra realizando, bailan de manera brusca y dándose de tirones. El mulero finalmente entra al círculo para sacar al chango.

3. *Última*: Los personajes se disponen como si fueran a bailar la Toreada o la Rueda, pero siguiendo un ritmo y una melodía específica que el tamborero, y en su caso el violinero, en relación con las anteriores, marca para indicar que se están finalizando las danzas.

Durante el desfile las danzas ocurren intermitentemente. Después de realizar la *toreada* se espera un momento en lo que las cuadrillas van avanzando para reanudar con la *rueda*, o bien, *la última*. El conjunto de cuadrillas continúa hasta llegar a la mesa de presidio que se instala en el frente del inmueble que ocupa las oficinas de la Tenencia. Los alrededores desbordan toda la expectación posible de las personas que han esperado a que lleguen las cuadrillas. Los grupos van pasando al frente para escenificar de nuevo los trabajos agrícolas, mientras son presentados con ayuda de sonido amplificado. Posteriormente, las distintas cuadrillas se dispersan por el interior y los alrededores del jardín con la finalidad de seguir bailando los toros. Al siguiente día, el domingo por la tarde, algunas de las agrupaciones que participan en el desfile se dan cita este día para llevar a cabo las danzas alrededor del jardín del pueblo, en ocasiones con una presentación protocolaria.

Lunes de Carnaval

Por la tarde las cuadrillas comienzan a congregarse en la calle que se forma entre la Tenencia y el jardín del pueblo para organizar y llevar a cabo las carreras. El juego consiste en que cada cuadrilla compite contra las demás a partir de sus personajes. El espacio en el que se llevan a cabo las carreras lo forma la calle que se encuentra entre el inmueble que ocupan las oficinas de Tenencia y el jardín. Se marca un espacio de veinticinco metros, aproximadamente a lo largo, entre la salida y la meta; en estos puntos se disponen voluntariamente personas cuya tarea es estar atentos y verificar que se respeten, en efecto, las salidas, y que los cruces de los personajes sean conforme a las reglas establecidas. La cuadrilla premiada es la que ha tenido más personajes ganadores. Este día termina el carnaval con la premiación de las cuadrillas y personajes. En el tiempo que resta ocurre la harina y la quiebra de cascarones de huevo con pintura y confeti, la cual

es protagonizada principalmente por niños, niñas y adolescentes de entre 10 y 18 años.

Narrativas y Experiencias en torno al Carnaval del Torito

El carnaval del torito descrito, además de constituir un contexto festivo desbordante de algarabía, diversión y en cierta medida de desenfreno, es a la vez un espacio y un tiempo idóneo para que las tensiones, conflictos, divergencias comunitarias y juegos de poder terminen por desenvolverse. Un caso cercano ha sido documentado en el carnaval de San Felipe de los Alzati, también en el municipio de Zitácuaro (Oliveros 2012).

La participación comunitaria es amplia y el carnaval se configura desde varias perspectivas y ámbitos de acción; abuelas y abuelos, niñas y niños, jóvenes y adultos, pero también desde las autoridades locales como los jefes de Tenencia o desde los párrocos de Ziráhuato. Hay matices, por supuesto, pero la incidencia desde la representación, la acción y la negociación terminan por dar forma al carnaval. Por ello, prestar atención a las narrativas y experiencias, a veces disímiles en la manera de vivirlo, en sus vestimentas y máscaras, en las formas de bailarlo y de tocarlo, en su propia organización, en la forma de conceptualarlo y también en las dinámicas de transformación, posibilitan analizar el carnaval en toda su complejidad.

En el escenario festivo, la autoridad civil de la Tenencia ocupa un lugar importante, principalmente porque dispone una serie de recursos que le permiten contribuir para que el carnaval se lleve a cabo. Algunos de estos apoyos están destinados para las cuadrillas, los cuales consisten en trajes de payaso y materiales para la decoración de los toros. Los representantes de las distintas cuadrillas, si bien responden de una forma recíproca por sus apoyos brindados, también lo hacen con la mira puesta en seguir manteniendo vigente el carnaval. El comentario de un representante de cuadrilla proveniente de la 3ª manzana de Puenteillas ilustra una percepción común: “A este jefe se le apoya, porque si no apoyara con los toros ni saliéramos. Nadie saldría y ¿qué chiste el carnaval? pues nada, sin toritos no hay carnaval. Ahora está mejor, si él nos apoya también nosotros lo apoyamos”.⁴⁵

45. Entrevista realizada el 22 de febrero de 2020, Puenteillas, Ziráhuato de los Bernal.

Las narrativas compartidas por los representantes, deja ver la manera en que buscan disponer de la capacidad del jefe de Tenencia para cubrir unos requerimientos básicos que las cuadrillas consideran importante para sacar a sus toros de la mejor forma posible, principalmente durante el desfile. El apoyo proporcionado no solamente tiene como objetivo alentar a los grupos de personajes a seguir participando, lo que tiene efectos en la dinámica del carnaval que involucra una constante negociación entre los representantes y la autoridad civil de la Tenencia.

Por otra parte, la relación entre las cuadrillas genera, en menor medida, un escenario de tensiones en cuanto a los cambios de los atuendos, como también en los roles que algunos personajes hacen o dejan de hacer. Estas diferencias en la forma y sentido del carnaval se potencian durante el último día de fiesta, cuando ocurre la carrera y premiación de las cuadrillas de toritos. En este acto se evalúa el desempeño durante los días de carnaval, tarea que se encomienda principalmente a los organizadores con el apoyo del jefe de Tenencia. Se basa, primero en los criterios de apego a la tradición, y segundo, en haber tenido presencia a lo largo de toda la fiesta, incluso desde los recorridos para la venta de los toros. De esta forma quedan fuera, por voluntad u orilladas por los criterios de evaluación, las cuadrillas restantes, situación que genera reproches entre las agrupaciones de personajes.

Cuando se veían las diferencias de significación entre los participantes de cuadrilla, un gran segmento de ellos, nutrido principalmente por niños y niñas de 7 a 13 años de edad, generó una atención especial e inquietud por ampliar esta perspectiva.⁴⁶ En la mayoría de las cuadrillas, los niños y niñas tienen participación como payasos, de manera que toda la alegría y excitación que experimentan se ve reflejada también en los personajes que caracterizan. Algunos de ellos encontraban dificultad para hablar del significado de las danzas, in-

46. Es importante advertir que no se pudo platicar con una cantidad considerable de niñas y niños, sin embargo, con quienes se pudo establecer algunas conversaciones, nos mostraron una forma muy especial de vivir el carnaval. Experiencia fuertemente ligada al ámbito de la diversión que les implica hacer las danzas según el personaje que caracterizan, pero también por todos los juegos mecánicos que a través de la feria llegan a la localidad.

cluso de los personajes; mientras otros, por su parte, compartían nociones generales sobre el argumento agrícola de las danzas. Aun con todo esto, algo es contundente, y es que niños y niñas son quienes están nutriendo con su participación el Carnaval del Torito para los años venideros, por lo que no es menor ver que la forma en que ellos se apropian de la fiesta también llega a generar conflictos en cuanto a la tradición corresponde.

Hacer Memoria del Carnaval, Hacer Memoria de su Vínculo con la Virgen de Natividad

Este escenario festivo plantea también cruces interesantes con el culto católico que se practica en Ziráhuato. De manera concreta, el tiempo marcado por el inicio de la Cuaresma, a partir del Miércoles de ceniza, plantea, en términos de la cosmovisión local, una oposición con lo profano, y desde el punto de vista de la institución católica esta oposición está marcada por el carnaval que le antecede. Esta concepción de relaciones casi dicotómicas se recupera también a partir de los abuelos, se trata de una versión más del carnaval de Ziráhuato en torno a su origen y definición:

Así, los abuelos nos decían, que el niño Dios nace en diciembre, entonces como que eso ya no les gustó a los reyes de la antigüedad. Por eso lo querían matar, pero como no podían encontrarlo, hicieron fiesta para ver si ahí llegaban los papas con el niño y poderlo agarrar. Así nos platicaban que era por eso que habían hecho el carnaval. [...] En la actualidad, que dicen que el carnaval es del diablo y la iglesia tiene otro propósito. Aquí yo lo que miro es que más bien va de acuerdo al padre que esté, porque hay unos sí prohíben que vengan a esta fiesta porque dicen que no es bueno, porque representa al diablo. En sí, la fiesta es sana, es para convivir, es para divertirse, es para vivir el pasado que nos dejaron nuestros abuelos.⁴⁷

En el carnaval celebrado en San Felipe de los Alzati, Oliveros ha documentado narrativas similares, donde uno de los sentidos del car-

47. Seberino García, habitante de Ziráhuato. Entrevista realizada el 21 de febrero de 2020.

naval es la contienda entre las fuerzas del bien y del mal, asegurando así la permanencia y la reproducción de la fiesta (Oliveros 2012, 400-402). Bajo este orden de ideas, se puede indicar que la noción del carnaval, establecida desde el catolicismo local, lo sitúa como un ámbito maligno, de satanización, por lo que ha llevado a considerar a varios personajes como diablos y demonios, como es el caso de los toros, y a nombrarlos directamente como tales en el caso de los changos.

El abordaje histórico, a través de los abuelos, permitió vislumbrar la configuración de un escenario ritual en el que participaba el sistema de cargos religioso tradicional a partir del *prioste* y del grupo de cargueros y mayordomos. El *prioste*, era el nombre que recibía el cargo mayor en el sistema de autoridades tradicionales en el ámbito religioso. Al menos en el tiempo que aluden las y los abuelos de Zirahuato, su responsabilidad consistía en procurar los cultos en torno a la Virgen de Natividad. Su compromiso duraba tres años y se asumía el 3 de mayo durante la celebración de la Santa Cruz en la cima del cerro del Tecolote.

Hacia finales de la década de 1950⁴⁸, antes de la llegada de los párrocos, el *prioste*, cargueros y mayordomos de la Virgen patrona tenían participación en la organización de la fiesta de carnaval. Al *prioste* correspondía dar una de sus reses para que fuera destazada ritual y lúdicamente por las cuadrillas de toros, para dar de comer al pueblo en general. Otras prácticas rituales nos hablan de cómo los cargueros y mayordomos llevaban grandes chiquihuites con cohetes, velas, panes y flores al altar de la Virgen de Natividad en el templo parroquial; mientras afuera, en el atrio, se subía a lo alto de la fachada una cruz adornada con panes y rosquetes, flores y cultivos locales, a la vez que las cuadrillas bailaban los toros.⁴⁹ Como consecuencia de los esfuerzos de algunos de los párrocos por desplazar la celebración del carnaval, el sistema de cargos experimentó una ruptura con la danza

48. El primer registro de bautismo en Zirahuato está fechado en el año de 1957, fecha en la que se propone fue la llegada del primer párroco. Hasta antes de 1957, las ceremonias y trámites sacramentales se hacían en la parroquia del municipio vecino de Tuxpan.

49. Entrevista realizada al señor Abel Martínez de 80 años de edad, el día 8 de marzo de 2020, Zirahuato.

de los toros,⁵⁰ luego de estar estrechamente vinculado a este ritual. Ante este panorama ¿cómo explicar la relación organizativa, ritual y simbólica con la Virgen de Natividad?

Para este caso en concreto, el análisis ha implicado, como sugiere Miguel Rubio, trascender su conceptualización, trascender incluso sus aparentes fronteras temporales y espaciales (Rubio 2017, 35). De ahí la importancia de conocer y someter a investigación otros contextos festivos. El trabajo de campo, en este sentido, se fue extendiendo cada vez más fuera de los límites públicos y ampliamente conocidos del carnaval, hacia la celebración de la Santa Cruz y la Virgen de Natividad, santa patrona de Zirahuato. Abriendo el cuestionamiento sobre las relaciones simbólicas entre el carnaval y las demás fiestas del culto católico local. En el análisis del ciclo festivo de Zirahuato emergieron figuras centrales de la ritualidad local como la Cruz y el Cerro del Tecolote, la Virgen como deidad femenina, entidades sagradas que propician la fertilidad y la abundancia. La voz de las y los abuelos abrió la memoria del carnaval.

50. Aunque desde el punto de vista de las cargueras de la parroquia de Natividad, el sacerdote actual muestra una flexibilidad considerable a las prácticas rituales que se llevan a cabo en la celebración de la Santa Cruz y la fiesta patronal, no dejan de mencionar las privaciones que los anteriores párrocos les imponían para asistir a los días de carnaval.

Figura 4. Virgen de la Natividad, santa patrona de Ziráhuato. En su nicho de fiesta. Saúl García Aguirre, 8 de septiembre de 2021. Ziráhuato de los Bernal, Michoacán.



La pregunta por la razón de ser de la Virgen de Natividad como santa patrona de Ziráhuato, a la vez que permitió conocer la narrativa en torno a su aparición, posibilitó también plantear vínculos en las relaciones festivas y cosmogónicas. El hecho narrado se ubica en un contexto crítico en la reproducción de la vida misma de la comunidad, producto de la infertilidad de las tierras cultivables cuando San Francisco era su santo patrono.

El relato cuenta del avistamiento de una niña por parte de un pastorcito en la cima del cerro de Ziráhuato, también conocido como el Tecolote. En este encuentro, a cambio de que el pastorcito guardara el secreto de su existencia, la niña le proporcionó unas semillas de maíz y de frijol para que su mamá las cociera, pero si contaba a alguien, el niño moriría. El pastorcito terminó diciendo cómo había visto a una niña y que de ella provenían las semillas. Al tiempo que la mamá coció el maíz y el frijol, las semillas se empezaron multiplicar al punto de hacer reventar las ollas. Entonces cuestionó la procedencia de las semillas, y el pastorcito le reiteró su encuentro con la niña. Empezaron a buscarla hasta que la encontraron en la cima del cerro donde le pidieron que se bajara, a lo que ella respondió que Dios la

había mandado. Después de varios intentos de bajarla con presentes, le prometieron devoción y celebrar su fiesta. El niño, en efecto, murió porque había hecho saber de su presencia. Así fue, de acuerdo a con las entrevistas realizadas a una serie de cargueras de la Virgen, como un 8 de septiembre bajaron del cerro a esta entidad no humana, parecida a una niña. Entonces se le adjudicó como Virgen María, en su advocación de la Natividad. Las consecuencias de su aparición serían milagrosas, produciéndose mucho maíz al propiciar la fertilidad que tanto anhelaba la comunidad de Ziráhuato.⁵¹

La aparición de la Virgen de Natividad de María encuentra un punto de convergencia con la religiosidad popular de las comunidades indígenas de México; dicho fenómeno es una irrupción sagrada del tiempo ordinario en sociedades cuya continuidad cultural se ve amenazada, y donde las entidades aparecidas movilizan, a su vez, una reapropiación territorial e identitaria desde el grupo social (Barabas 1994, 31-32). El caso presentado es interesante por tales razones, ya que el aparicionismo de la Virgen sugiere que el desplazamiento de San Francisco como patrono de la comunidad de Ziráhuato se debió a una reelaboración devocional donde la identidad colectiva ya no encontraba bases para su reproducción social y cultural, dadas las condiciones de severa crisis en la obtención del sustento.

Siguiendo el análisis de Alicia Barabas, entendemos la territorialidad en su relación con lo sagrado, potencializado por el aparicionismo, como una apropiación o reapropiación de un territorio, o, mejor dicho, de una “simple geografía”, por medio de la sacralización. Esa transformación o “trasmutación” del paisaje, de los medios ecológicos y de la geografía multiforme en territorio simbolizado deviene en territorialidad que sienta las bases para una nueva forma social y cultural, en una refundación identitaria en términos colectivos. Bajo este enfoque, la identidad colectiva, se entiende como un proceso en constante rejuego en la apropiación del territorio, precisamente porque la vida social y cultural no ocurre en un vacío espacial y temporal. El carácter político de la identidad colectiva en el ámbito de la religiosidad popular es sustancial, toda vez que se articula el contexto

51. Esta narrativa mítica fue compartida por cargueras de la cruz y de la Virgen de Natividad a través de una serie de entrevistas realizadas en el marco de la víspera de la fiesta patronal en el año 2019.

histórico en el que se genera, así como los esfuerzos comunitarios de darse una forma, “de ser en el mundo” (Barabas 1994, 39-40).

En el caso particular de Ziráhuato se puede decir que, en efecto, la aparición de la Virgen reestableció las relaciones medioambientales, ecológicas y simbólicas que la colectividad genera, como reafirmación de su identidad y territorialidad. El aparicionismo y sus implicaciones se puede articular con las danzas de toros en cuanto a que éstas reproducen, de manera lúdica, una relación simbólica con la naturaleza expresada en la posibilidad del trabajo agrícola producto del restablecimiento del cosmos. El planteamiento anterior es factible a la luz del acercamiento histórico del carnaval cuando los toros bailaban en el atrio del templo parroquial en torno a la Cruz, la Virgen y cultivos locales; elementos simbólicos que permiten establecer el ámbito de la ritualidad agrícola. Esta circunstancia relacional, aunque ya no ocurre durante el carnaval, articula los cultos de fertilidad y de abundancia agrícola, por un lado, como expresión fundadora de la identidad comunitaria desde la narrativa oral de la aparición de la Virgen, y, por otro, con la fiesta de los toros. La historicidad del carnaval abre una brecha para la comprensión de las dinámicas socioculturales que ha sorteado la comunidad de Ziráhuato y que han impactado en la conformación de una cosmovisión local.

Figura 5. Cuadrilla de Toros bailando los toros durante el desfile. Al fondo se aprecia el cerro el Tecolote, lugar sagrado donde aconteció la aparición de la Virgen de Natividad, Ziráhuato de los Bernal, Michoacán, Saúl García Aguirre, 2022.



A Manera de Cierre: Vivir el Carnaval, Vivir la Identidad

El carnaval de Ziráhuato se vive y se narra de formas diversas. El tiempo festivo se disputa y se negocia con la autoridad civil, entre la venta de los toros como un ámbito aprehendido para sí por las cuadrillas y el día del desfile donde se modelan las danzas en función de un programa radicado en las proyecciones del jefe de Tenencia. Los atuendos y las máscaras se transforman generando opiniones a veces discordes con las generaciones más grandes de la localidad. Los abuelos rememoran la antigua forma del carnaval y su relación lúdica con lo divino, a la vez que los jóvenes no conciben que el carnaval hubiera tenido vínculo con la Virgen de Natividad, más bien reconociendo distinciones radicales entre la fiesta pagana (carnaval) y la fiesta religiosa (celebración patronal), estableciendo relaciones contrarias.

En este orden de ideas, coincido con Miguel Rubio al señalar que el análisis de los carnavales en México implica trascender una noción universal de “carnaval” para lo cual es fundamental desentrañar la propia trama cultural de la que forma parte (Rubio 2017, 43,53). Desde esta perspectiva de análisis, el carnaval del torito celebrado en Ziráhuato constituye una matriz multívoca, ambigua, en constante elaboración, abierto a la contingencia, donde la vinculación comunitaria en torno los toros y las danzas implica a su vez manejar relaciones sociales en tensión, lo que, desde el punto de vista de Neurath (2020), le proporciona una contemporaneidad ritual insoslayable. Es en este rejuogo de fuerzas y de tensiones, de conflictos, de *dramas sociales*, siguiendo a Víctor Turner que la identidad colectiva se pone en movimiento hacia la posibilidad del cambio, de su construcción y reconstrucción (Turner 1982, 71-72).

Si la identidad ñätho (otomí) de Ziráhuato se ha visto desvanecida por el decaimiento de la lengua, en el carnaval encuentra un canal de desdoblamiento y de reactualización de la tradición festiva, se trata de una reelaboración histórica de lo propio en escenarios que constantemente han puesto en peligro su persistencia cultural. En la memoria y experiencia de la vida ritual y festiva se resguarda y dinamizan su identidad.

Agradecimientos

Este trabajo ha sido posible gracias al acompañamiento de muchas personas, especialmente de las y los habitantes de Ziráhuato, quienes, al abrir la puerta de sus hogares, abrieron también la noble puerta de la confianza comunitaria. Agradezco especialmente a los distintos

representantes de cuadrilla y a todos los personajes que, año con año, alegran las calles del pueblo y mantienen vivo el carnaval; a las abuelas y abuelos que guardan la memoria ritual; al grupo de Cargueros de la Cruz y la Virgen de Natividad. Por supuesto, al Comité Organizador del III Congreso Nacional de Estudios sobre el Carnaval en México y I Internacional de Estudios del Carnaval. A todas y todos, gracias.

Referencias

- Barabas, Alicia. 1994. “El aparicionismo en América Latina: religión, territorio e identidad”, *La Palabra y el Hombre* 89: 31-41. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/1195>
- Bartolomé, Miguel. 1997. *Gente de Costumbre y Gente de Razón. Las identidades étnicas en México*. México: Siglo XXI, INI.
- Bonfil Batalla, Guillermo. 2005. *México profundo: una civilización negada*. México: DEBOLSILLO.
- González, José Gustavo. 2012. “Breve acercamiento a la municipalización de los espacios indígenas en el Oriente de Michoacán”. En *Alzaban banderas de papel. Los pueblos originarios del Oriente y la Tierra Caliente de Michoacán*, coordinado por Carlos Paredes y Jorge Amós Martínez Ayala, 299-318. México: CDI.
- Neurath, Johannes. 2020. “La contemporaneidad del ritual indígena”. *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana* 29: 1-22. <https://iberoforum.iberomex.mx/index.php/iberoforum/article/view/37>.
- Oliveros Espinosa y Rodolfo Gabriel. 2012. “El carnaval otomí, las versiones de la memoria”. En *Alzaban banderas de papel. Los pueblos originarios del Oriente y la Tierra Caliente de Michoacán*, coordinado por Carlos Paredes y Jorge Amós Martínez Ayala, 390-408. México, CDI.
- Paredes Martínez, Carlos. 2012. “Los pueblos originarios del Oriente y la Tierra Caliente de Michoacán. Ensayo historiográfico (época prehispánica y colonial)”. En *Alzaban banderas de papel. Los pueblos originarios del Oriente y la Tierra Caliente de Michoacán*, coordinado por Carlos Paredes y Jorge Amós Martínez Ayala. México, 18-68. CDI.
- Rubio Jiménez, Miguel Ángel y Johannes Neurath (coordinadores). 2017. *Tiempo, transgresión y ruptura. El carnaval indígena*. México: UNAM.
- Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications.



SECCIÓN 3.
ESTRUCTURAS, CAMBIOS,
TRADICIÓN Y CONTINUIDADES

TRADICIÓN, ETNICIDAD Y MODERNIDAD EN EL CARNAVAL TSELTAL DE OXCHUC, CHIAPAS

Erick Emmanuel Pérez Sánchez

Con esta contribución se pretende abonar a la problemática de las diferentes expresiones que adquiere el carnaval al interior de las poblaciones indígenas chiapanecas y mexicanas. En el caso de Oxchuc⁵², un municipio predominantemente tseltal ubicado en la región de los Altos de Chiapas, existen por lo menos tres formas básicas de celebrar esta festividad, cada una con su propia historia, dinámica y sentido. Sin embargo, las investigaciones efectuadas desde mediados del siglo XX hasta el momento únicamente se han dedicado a explorar el carnaval en su faceta de ritual tradicional, obviando la fiesta moderna y su conmemoración como patrimonio (Villa Rojas 1990; Castro 1962; Gómez Ramírez 1988; Sheseña Hernández 2015; Pérez Sánchez 2017).

52. Oxchuc se ubica en la región político-administrativa V Altos tsotsil-tseltal. Al norte colinda con los municipios de San Juan Cancuc y Ocosingo; al este, con los municipios de Ocosingo, Altamirano y Chanal; al sur, con los municipios de Chanal y Huixtán; al oeste, con los municipios de Huixtán, Tenejapa y San Juan Cancuc. Cuenta 125 comunidades y la cabecera municipal. De un total de 54 932 pobladores, 86.8% son hablantes de tseltal y 98% se encuentran en situación de pobreza (INEGI 2020). En el municipio conviven, a grandes rasgos, tres sectores religiosos: a) católicos (43.2%), b) protestantes y evangélicos (52.3%) y c) católicos-tradicionistas. El censo del INEGI (2020) carece de exactitud en cuanto al primer y el tercer grupo ya que los tradicionalistas, en particular, al momento de ser encuestados afirman ser católicos (a pesar de no seguir las normas y jerarquías de la Iglesia Apostólica y Romana) o no tener religión (debido a la imagen negativa que varios sacerdotes les han tenido) (Viqueira 1995, 233).

En el contexto de los municipios y comunidades de las regiones Altos y Selva, se observa igualmente este vacío de investigación a pesar de que se han realizado aportes importantes en términos de la función social cohesionadora (Medina Hernández 1965; Reifler Bricker 1986; Reifler Bricker 1989; Maurer 1984), la representación chusca del conflicto cósmico y étnico (Reifler Bricker 1986, 1989; Maurer 1984; Narvaez 1952; Monod y Breton 1979; Ochiai 1984; Earl 1986; Del Carpio 1993; Aguilar Penagos 1990) y el carácter mesoamericano de los carnavales que efectúan las poblaciones de la región (Sheseña Hernández 2014; Odile Marion 1994; Sheseña Hernández y Pincemin Deliberos 2014). Además, se ha registrado un aumento considerable de investigaciones efectuadas por intelectuales que reivindican su identidad indígena con la finalidad de difundir, preservar y promover el patrimonio histórico de sus comunidades (Arias Pérez 1986; Méndez Pérez 2006; Hernández Guzmán 2006).

Sin embargo, el enfoque exclusivo en el carnaval como símbolo de la tradición cultural mesoamericana o de la resistencia de las poblaciones indígenas a su asimilación al Estado y la Modernidad corre el riesgo de fomentar el discurso de la comunidad cerrada-corporada⁵³ que se encuentra muy alejado de la realidad que viven las poblaciones indígenas de Chiapas y México. Es por ello que la finalidad de este texto es mostrar las diversas facetas que adquiere el carnaval en Oxchuc, las cuales fueron identificadas a partir de la confrontación entre las etnografías sobre la comunidad producidas desde mediados del siglo XX, el trabajo de campo desarrollado por el autor entre 2014 y 2020 y la teoría de Da Matta (2002) del ritual.

Marco teórico-metodológico

Da Matta considera que el ritual constituye un medio privilegiado para la toma de conciencia del mundo en la medida en que elemen-

53. El modelo de comunidad cerrada-corporada ha servido de base para una considerable cantidad de estudios en la región. Sus características son las siguientes: 1) corporativismo como principio de organización social, 2) control de las tierras comunales, 3) restricción de la membresía a personas nacidas y residentes de la comunidad, 4) endogamia intralocal, 5) autoaislamiento hacia influencias externas, 6) rechazo a la acumulación individual de capital, 7) participación colectiva en la jerarquía cívico-religiosa que tiene la función de redistribuir las riquezas individuales mediante una economía de prestigio (Dietz 2000, 24).

tos cotidianos, sean naturales o sociales, adquieren un sentido social particular por medio de su dramatización (Da Matta 2002, 48-49). La base de la dramatización es el desplazamiento de papeles, ideologías, objetos y acciones de un dominio social a otro (Da Matta 2002, 106-108).

Dicho desplazamiento, según el modelo da mattiano, se da en un *continuum* en el que las categorías *casa* y *calle* se sitúan como polos opuestos, pero a la vez complementarios de la vida social.

En la casa tenemos asociaciones regidas y formadas por el parentesco y la sangre; en la calle las relaciones tienen un carácter indeleble de elección, o implican esa posibilidad. En la casa las relaciones están regidas naturalmente por las jerarquías del sexo y de las edades, con la prioridad de los hombres y los más viejos, mientras que en la calle muchas veces se requiere algún esfuerzo para ubicarse y descubrir esas jerarquías, porque se basan en otros ejes [como el Mercado o el Estado] (Da Matta 2002, 99-100).

En otras palabras, el modelo plantea dos ámbitos sociales: el público y el doméstico (o también llamado privado), cada uno con sus propios principios de relación social. En el dominio de la calle impera una ideología igualitaria donde el individuo crea la sociedad y sus reglas. El ámbito de la casa, por el contrario, se rige por el principio de jerarquía en el que la persona es dotada de un segmento para relacionarse con la sociedad (familia, clan, tribu, etc.) (Da Matta 2002, 229-230).

Cabe señalar que, de acuerdo con los contextos y situaciones sociales, la teoría da mattiana plantea que pueden existir áreas en las que la noción de persona se expresa en un sistema individualista o, a la inversa, en las que en un medio jerárquico el individuo se insinúa. Asimismo, es posible encontrar escenarios donde ambas ideologías se manifiestan y cancelan.

De este modo, podemos sugerir que existen situaciones en las que la casa se prolonga en la calle y en la ciudad, de tal manera que el mundo social se centraliza mediante la metáfora doméstica. Por otro lado, tendríamos situaciones inversas cuando la calle y sus valores tienden a penetrar en el mundo privado de las residencias,

con el mundo de la casa integrado por la metáfora de la vida pública. Y, además, tendríamos situaciones en las que los dos mundos se relacionan por medio de una “doble metáfora”, donde lo doméstico invade lo público y, a su vez, está invadido por él (Da Matta 2002, 110-11).

El desplazamiento de ideologías, papeles, objetos, relaciones y acciones se efectúa a través de tres mecanismos básicos: el *refuerzo* o *separación*, la *inversión* y la *neutralización*. En el mecanismo de refuerzo o separación los elementos no se trasladan radicalmente de ambiente, sino que se trata de enfatizar reglas, posiciones o relaciones de un ámbito en situaciones cotidianas donde se presenta ambigüedad o equivalencias conflictivas entre sistemas de papeles sociales. Dicho mecanismo es característico de los rituales formales cuyo objetivo es la separación de elementos, categorías o reglas que por un momento se confunden (Da Matta 2002, 89-90).

En la inversión, por otro lado, se da un desplazamiento completo de elementos de un ámbito a otro en el que normalmente están excluidos. Se trata de juntar categorías y papeles que en lo cotidiano están rígidamente apartados. En esas situaciones el énfasis siempre recae en los aspectos más universales, como el sexo o la edad, el gusto por la música o la pintura, entre otros, ya que son aspectos que las rutinas del mundo cotidiano tienden a inhibir como factores estructurales y de organización. Este mecanismo es el característico de la jocosidad y de lo grotesco, donde lo que se busca son los aspectos que están más allá de los sistemas que cada uno de los papeles representa en el mundo normal (Da Matta 2002, 90-92).

Y, en la neutralización, se recurre tanto al reforzamiento como a la inversión de reglas, posiciones y relaciones sociales buscando la conjunción de sus ámbitos en su disyunción. El resultado es un campo donde impera la evitación manifestada en un conjunto de gestos controlados. La neutralización es característica de rituales religiosos como la misa donde se trata de crear un juego en el que no habría perdedores o ganadores y de mantener una relación en la que las partes vinculadas necesariamente deben estar separadas y divididas (Da Matta 2002, 92-93).

Dado que la fuente del ritual es el desplazamiento, Da Matta propone abordar su estudio a través de la comparación por contraste entre los elementos que se manipulan de la cotidianeidad a la esfera

ritual (Da Matta 2002, 31). La clave reside en la identificación de dichos elementos y del significado que adquieren tanto en sus dominios de origen como en su dramatización reforzada, invertida o neutralizada. En ese esfuerzo analítico es conveniente averiguar bajo qué principios se organizan los grupos encargados de ejecutar el ritual, qué acciones llevan a cabo y cuáles son sus significados cotidianos y rituales. Asimismo, es oportuno prestar atención a la vestimenta que portan los grupos en cuestión (uniformes, fantasías), los espacios que ocupan (casa, club, calle, plaza), las escenificaciones que despliegan (bailes, desfiles, procesiones, peregrinaciones) y los símbolos que utilizan (banderas, santos, cruces, etc.). Además, es importante saber en qué momento del calendario se sitúa el ritual, si constituye un evento formal o informal y su duración. (Da Matta 2002, cap. 1).

Desde la teoría da mattiana es posible relativizar la versión exclusiva sobre el universo social de las poblaciones indígenas de los Altos de Chiapas. La tesis hegemónica plantea que la cosmovisión, la identidad y la organización social indígena es reproducida a través de los dramas sobre el conflicto étnico y cósmico que se efectúan en el carnaval (Bricker 1986, 1989; Monod y Breton 1979; Ochiai 1984; Medina 1965; Earl 1986). Tal argumento, que dicho sea de paso se encuentra respaldado con abundantes datos etnográficos, ha contribuido a alimentar la imagen de un grupo étnico que ha logrado conservar sus instituciones a pesar de los embates de la Modernidad, los flujos del Mercado y el intervencionismo del Estado. La propuesta de Da Matta, sin embargo, permite sugerir que dicha visión es una más entre las que contribuyen a definir a las sociedades de la región, por lo que no resultaría extraño encontrar otras que la contradigan o la maten.

Al asumir ese punto de partida me he visto obligado a explorar los desplazamientos de ideologías, relaciones, normas y valores del carnaval. En esa tarea recurro a los mecanismos de ritualización, al *continuum* casa/calle y a las pautas metodológicas ofrecidas por Da Matta buscando identificar a los organizadores del carnaval y sus principios de organización, distinguir sus dramatizaciones y contrastar los significados cotidianos y rituales de las mismas.

Carnaval tradicional

El carnaval, como ritual tradicional, forma parte del calendario festivo que las autoridades tradicionales llevan a cabo con la finalidad de asegurar el bienestar de la población ante fuerzas sagradas como Dios, los dueños de los cerros, Santo Tomás, etc.

Para mí todos los rezos [de las fiestas tradicionales] se guían todos del *lekil cuxlejál*, el buen vivir y ¿cuál es el buen vivir? Es tener cosecha, es tener maíz, es que no venga enfermedad, el que no venga, no sé, granizo, no se acabe la milpa, para que pues no haya pues, hambre ¿no?... Piden para el maíz, piden para las cosechas, para que no vengan animales (J. C. López, comunicación personal, 09 de septiembre de 2019).

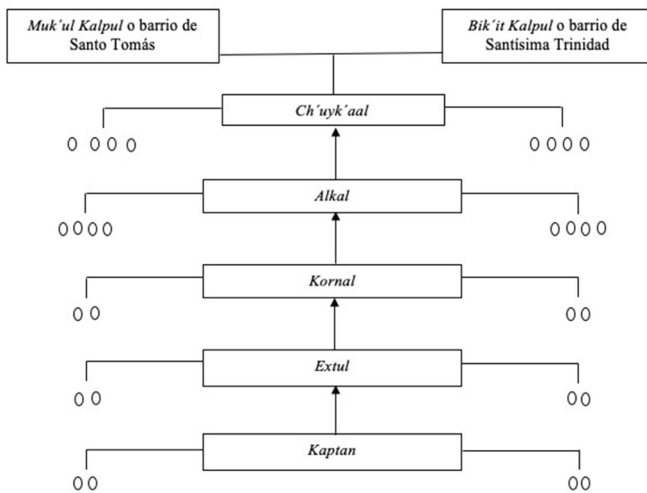
El carnaval es una de las festividades de mayor esplendor público del calendario tradicional, quedándose únicamente por detrás de las festividades patronales en honor a Santo Tomás y Santísima Trinidad. La fiesta se celebra en la semana previa al Miércoles de Ceniza, por lo regular de jueves a domingo. En el idioma *tzeltal* se le conoce como *lo'íl k'in*, “fiesta de broma”, o *tajimal k'in*, “fiesta de juegos”, definiciones que evidentemente aluden al carácter jocoso y lúdico del evento.

Las autoridades tradicionales son las encargadas de procurar la correcta ejecución del carnaval y otras festividades del calendario tradicional debido a que si los rituales no son efectuados en estricto apego a las enseñanzas de los antepasados o, peor aún, si ni siquiera son llevados a cabo, indudablemente se esperarán castigos que atentarán contra la integridad de los pobladores.

Dicho grupo de especialistas se organiza en torno a un sistema de cargos estructurado bajo los principios de jerarquía, gerontocracia, patriarcado y reciprocidad. Jerarquía en tanto que los cargos siguen una lógica vertical en cuanto al ascenso de sus participantes y su autoridad para ejecutar determinadas labores. Gerontocracia porque dentro de la organización y la jerarquía los ancianos ocupan las posiciones de mayor autoridad y respeto. Patriarcado en tanto que las mujeres no pueden ser portadoras de ningún cargo, sino que simplemente fungen como acompañantes de sus esposos. Y reciprocidad en el sentido de que, según la creencia tradicional, existen dos unidades

básicas de organización ritual con el mismo número y clase de cargos (figura 1): el *Muk'ul Kalpul* (Barrio Grande) o Barrio de Santo Tomás situado en la porción Norte y el *Bik'it Kalpul* (Barrio Chico) o Barrio de Santísima Trinidad ubicado en la parte Sur, tomando como referencia una línea imaginaria que atraviesa la iglesia de Santo Tomás y el ayuntamiento.

Figura 1. Sistema de cargos tradicionales de Oxchuc.
Adaptado (Pérez Sánchez 2023, 30).



Lo que se espera es que los participantes cumplan con la totalidad de cargos y, de esa manera, adquieran los conocimientos, valores y normas exaltados por la tradición. Aprenderán entonces a rezar, a ejecutar las diferentes ceremonias, a interpretar sueños, a ser humildes, a respetar a sus hermanos oxchuqueros (en especial a los ancianos, a los principales y a las autoridades civiles y religiosas) y a “servirles” -en el sentido de apoyarles- cuando se lo soliciten.

El aprendizaje se desarrolla en el trayecto de los participantes por cada uno de los cargos de la jerarquía. El primer cargo es el de *kaptan*, al que le corresponde la obligación de celebrar el carnaval. De allí que la fiesta constituya un *rito de paso* en tanto que su ejecución marca la conversión de los individuos en autoridad tradicional junto a sus pri-

meras experiencias en el dominio de la costumbre: “Entonces entran ellos [los *kaptan*] como aprendices... para que a como en dos años ellos ya lidereen la fiesta de los trece días, el *kajwaltik* que le llaman ... Entonces él ya tiene que saber el... el... [rezo del] *lajuneb beibal* (J. C. López, comunicación personal, 09 de septiembre de 2019)”.

La *dramatización* es el medio privilegiado para la inculcación de los conocimientos, normas y valores tradicionales. Dicha pedagogía inicia desde el momento en que los *ch'uyk'aal* eligen a los próximos *kaptan* de acuerdo con determinadas aptitudes y capacidades económicas de las personas, lo que les garantiza la correcta ejecución de la fiesta y una trayectoria exitosa en la escala de cargos.

La designación de aquellos que ocuparán el cargo se realiza con un año de antelación procurando que los próximos *kaptan* dispongan del tiempo suficiente para reunir las cantidades de *pox* (aguardiente), maíz, frijol, carne, refresco, cohetes, velas, incienso, cigarros, entre otros insumos que se consumirán en la celebración, así como a las personas que habrán de apoyarles como *cabildos* (rezadores) y *musiqueros* (un arpero, un guitarrero y un tamborero) durante la misma.

Los elegidos reciben la visita de los *ch'uyk'aal*, los cargueros de mayor rango en la jerarquía, en dos o hasta tres ocasiones, quienes les llevan ofrendas y les rezan para convencerles de aceptar el cargo. Las autoridades tradicionales esperan que la respuesta sea positiva debido a que se asume que el servicio en los cargos, a pesar de los onerosos gastos y del esfuerzo que implican, constituye un deber ante Dios y la comunidad. Además, la decisión de los elegidos se ve en gran medida condicionada por la creencia de que quienes rechazan o no cumplen a cabalidad con los cargos a los que fueron electos son fuertemente castigados por fuerzas sobrenaturales.

... y dice, “el siguiente año vino una sequía para mí... mi milpa ya no quiso dar ya no dio nada”, dice, “y con mi esposa reflexioné, esto es por lo que no aceptamos”. ... Entonces, ni modo. Tuvo que venir a ofrecerse, ¿no? Se tuvo que venir a ofrecer, a ser el capitán de ya de una fiesta. Y ya vino el con su *ch'abajel* (multa). En vez de que le dieran trago, él ya, ya dio él. Entonces fue aceptado, fue bienvenido en las eh... en ser *kaptan*. Fue bienvenido (J. C. López, Comunicación personal, 09 de septiembre de 2019).

Entre las dramatizaciones más llamativas del carnaval se encuentra la confirmación de los *kaptan* como receptores del cargo y patrocinadores del festejo. Ello se logra a partir de rituales que los despojan de sus identidades individuales para ungirlos con el *status* de autoridad tradicional. Por la mañana sus *cabildos* o maestros rituales les rezan (en la iglesia de Santo Tomás y en la Casa de los Ancianos) para desearles salud y un satisfactorio desempeño, les lavan los pies y los visten con la indumentaria e insignias de su cargo, les sirven alimentos y *pox*. Al medio día se les lleva en procesión por sitios sagrados de la cabecera municipal (iglesia de Santo Tomás, iglesia del Calvario, cruz *muk'ul akil*, cruz *naj choj*, cruz *xmuxuk balumilal*, ayuntamiento y Casa de los Ancianos), donde son bajados violentamente por las personas que los llevan en andas -las “mulas”- e hincados a las puertas o las cruces de los mencionados lugares para que realicen sus *juramentos* u oraciones mientras son persignados por los cabildos con unas banderas (figura 2).⁵⁴

54. En otro lugar he sugerido (Pérez Sánchez 2023, 88-89), basándome en las contribuciones de Bricker, que los ritos de investidura y procesión de los *kaptan* constituyen “supervivencias” de las Danzas de la Pasión de Jesucristo introducidas por los misioneros católicos durante el periodo colonial (Bricker 1989, 249-280). Prueba de mi argumento, además de la semejanza de la procesión a un rito de Viacrucis, es la creencia de los oxchuqueros en torno a que los *kaptan* de Muk'ul Kalpul son servidores del Señor Jalawinik, conocido también como el “Santo Entierro” en el ámbito católico, una de las advocaciones de Jesucristo. En este sentido, la vinculación de los *kaptan* con el hijo del Dios cristiano en el carnaval constituyen uno más de los dramas acerca de las creencias, normas y valores tradicionales de Oxchuc. En particular, considero que el mensaje remitiría a la renuncia de los placeres individuales para someterse al orden comunitario-tradicional.

Figura 2. Procesión del carnaval. Adaptado de Pérez Sánchez (2021, 176).



En adición a aquellas ritualizaciones, la renovación de los cargos de *kaptan* se enfatiza con la música que se entona en la danza con banderas, realizada momentos después del *juramento*, llamada *ya-jk'op kaptan jalawinik* (“danza del kaptan jalawinik”), y con el consumo de todos los insumos que los “entrantes” destinaron para la fiesta. En esto último sobresalen los desayunos y las comidas efectuados después de la investidura de los *kaptan* y de las procesiones, respectivamente, donde los platillos (huevos duros en recado de chile y caldo de res ahumada) son servidos primero a los *kaptan* y sus esposas para luego seguir con el orden de la jerarquía de cargos hasta llegar a la gente “común y corriente” que asistió a la celebración.

La gerontocracia se expresa en la autoridad que durante toda la fiesta ejercen los integrantes más ancianos de la organización tradicional, quienes frecuentemente portan los cargos de mayor jerarquía. Ellos encabezan los rezos, los bailes y todos los actos rituales, regañan a las personas que consideran no están cumpliendo sus roles con propiedad e indican el inicio y el final de cada jornada.

Las mujeres en todo momento ocupan posiciones marginales reforzando, de esa manera, el patriarcado que rige el sistema tradicional. Básicamente se les observa acompañando a sus esposos en cada uno de los actos rituales e, incluso, cuidándolos cuando se encuen-

tran demasiado borrachos. Cabe señalar que ellas, al igual que sus esposos, deben de consumir *pox* como mecanismo de integración a la fiesta, aunque por lo regular evitan hacerlo en las mismas cantidades.

La interdependencia entre las unidades básicas o *kalpul* se dramatiza en la danza con banderas. Dicha escenificación es dirigida por los *surgente* quienes indican los momentos en que los *alkal* de carnaval, ordenados en filas correspondientes a su *kalpul* de procedencia, habrán de cruzar sus banderas -por cuatro ocasiones- para luego cambiar sus posiciones.

También se presentan dramatizaciones que no sólo *refuerzan* las creencias, normas y valores tradicionales sino que las ponen a prueba por medio de su transgresión. La *inversión* del orden tradicional es encarnada por los *k'ojwil*, personajes vestidos de mujeres, monos, lacandones⁵⁵, toros y capataces, quienes se dedican a “alegrar la fiesta” con sus obscenidades.⁵⁶ En las procesiones, momento en que precisamente hacen su aparición, los disfrazados se colocan por detrás de las autoridades tradicionales, quienes van formados en orden jerárquico, y desde allí tratan de captar la atención de la gente que se supone debería de observar la andanza de los cargueros, bailando de manera exagerada, seduciendo a los espectadores o integrándolos por la fuerza a sus comparsas y posando para las fotografías. Los *k'ojwil* repiten las mismas acciones en las danzas con banderas pero ahora colocándose por fuera de las filas de *alkaltes*. Al finalizar dichos actos, se dirigen a los participantes y los espectadores para obligarlos a bailar (figura 3).

55. Los personajes de “lacandones” aparecen en varios carnavales de las regiones Altos y Selva de Chiapas (véase Monod y Breton 1979, 214-216; Bricker 1989, 259-263).

56. Han sido varios los investigadores que han identificado las funciones catárticas de los personajes vestidos de mono, jaguar, mujer, ladino, lacandón, etc. de los carnavales “mayas” (véase Bricker 1986, 26-29; Maurer 1984, 307-309).

Figura 3. *K'ojmiletik* del carnaval bailando con funcionarios del ayuntamiento.
Adaptado de Pérez Sánchez (2021, 179).



Carnaval moderno

El carnaval “moderno” constituye una tradición cultivada por la población “mestiza”⁵⁷ residente en la cabecera municipal. Su ejecución se efectuaba toda vez que las autoridades tradicionales decretaban el inicio del carnaval tradicional. En la fiesta mestiza las comparsas recorrían calles y casas haciendo bromas mientras que los espectadores les regalaban comida y bebida (especialmente embriagante).

Los mestizos traían otras ideologías, otro pensar. Y ellos armaban su propio carnaval, diferente... Pero ellos no podían empezar primero, tenían que esperar la orden de los tradicionales, los famosos *ch'uy k'aales*, ellos tenían que dar la orden de que se inaugura el día del carnaval o el mes del carnaval. Posteriormente a eso ellos empiezan a organizarse, a ver cómo le van a hacer. Y ellos se vestían, se ponían trajes, se vestían, se ponían como globos y así. Y ellos iban recorriendo las calles, empezaban a bailar y, este, hacían como un *show*. Y era muy famoso eso de que el dueño de la casa

57. Población oxchuquera que no es hablante de tselal ni de cualquier otra lengua mesoamericana y que, además, no se considera “indígena”.

tenía que dar algo o un refresco, agua o comida, o, lo que conocemos aquí, el *pox*. Pasaban, y se puso muy de moda eso que decían este, que hacían sus chistes, pero integrando al dueño de la casa, ... y al terminar decían “¡bomba!” y todos empezaban a reír y así se iban casa por casa por casa por casa, era divertirlos ... (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019)

La población indígena de la cabecera se incorporó a tales regocijos y, por las conversaciones que tuve en el trabajo de campo, todo parece indicar que se convirtieron en espacios de convivencia entre estos dos sectores que históricamente habían mantenido relaciones de desconfianza y, en ocasiones, de confrontación.

... pasa más tiempo, mis tíos mi papá, empiezan a crecer, y empiezan a agarrar ese interés por el carnaval, se empiezan a integrar también ellos, empiezan a vestirse, a bailar y hacer su *show*, y empezó a conocerse esa generación, de que tal don de acá se vestía y que tal don de acá se vestía, pero así bien exagerado y se veía padre... (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

Actualmente, el carnaval “moderno” o “mestizo”, a pesar de que su origen histórico se pierde en el tiempo y de estar integrado por participantes de ambas identidades étnicas, es diferenciado por los pobladores frente al carnaval “tradicional” en términos de su profanidad.

... el carnaval tradicional siento que surgió ... como una ofrenda, los mestizos lo crearon para dar alegría a los que están presentes acá. Yo siento que lo tradicional lo hacen para dar alegría a alguien que ya pasó, que ya recuerdan por así decirlo. Los mestizos lo hacían por los que estaban presentes, están vivos, para dar alegría al pueblo (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

Además, pareciera como si esta festividad reforzara la identidad mestiza a través de determinadas ritualizaciones como el desfile donde las comparsas rodean la cabecera municipal pasando por casas de familiares y amigos hasta culminar el recorrido en el parque central.

Parte de los mestizos estaban ahí, se conocían entre ellos, pasaban en casa de sus conocidos. En la casa de don Ernesto Trejo ... entraban a bailar, a hacer su *show*, sacaban a bailar al dueño de la casa, armábamos nuestra ruta, nos íbamos por toda la central, bajábamos por la carretera. Hay un restaurante muy famoso que se llama La Pasadita, allí también eran familiares de ellos, pasábamos, entrábamos, pues igual, entrábamos, empezábamos a hacer el *show*... (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

Pero no sólo lo “mestizo” es dramatizado sino todo lo “externo”, lo “moderno”, lo “no indígena”, lo cual puede identificarse en los actores del carnaval.

A ellos [las comparsas de don Chaparro] les gustaba utilizar mucho los personajes como personajes políticos, las máscaras de mujeres, otros personajes con diferentes caras. Recuerdo que les gustaba vestirse todo así desnudo, solo así con sólo pañal, era una máscara. Cómo se le podría decir... nomás como tipo Quico⁵⁸ con esos cachetotes, no sé si con un cabello largo, amarradito y le gustaba ponerse nada más el pañal ... Salían las mujeres también con un vestido muy apretados. Habían chavos que tenían nalgas y ellos les agregaban nada mas sólo sus *chichis*⁵⁹. Había algunos que no tenían nada y tenían que agregarles todos. Se ponían sus tacones y todo, bien, las minifaldas y todo ... Salían personajes como este... subcomandante Marcos, Carlos Salinas, Fox, Obama, Cantinflas, Chucky, personajes de viejitos, entre otros más... (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

Además de lo universal, me parece que el carnaval moderno enfatiza lo ambiguo, lo indefinido, lo no formalizado. De allí que su ejecución no dependa de ninguna institución, como el sistema de cargos, sino de grupos familiares o de amigos que convocan a todo aquel que cuente con disfraz y con actitud de divertir a la gente.

58. Personaje de la serie televisiva El Chavo del Ocho.

59. Senos.

Eran muy famosos dos grupos por así decirlo, estaba el grupo de don José Luis, más conocido como don Chaparro, así le decían. Él organizaba a todos sus conocidos en su casa. Él decía: “el sábado vamos a salir a tal hora. Aquí hay máscaras, los que tengan pueden traerlo” (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

Lo global y la falta de institucionalidad de la festividad igualmente se observa en la fluidez con la que se constituyen las comparsas y en la música que emplean durante sus recorridos que generalmente es norteña o cumbiera.

Y así empezó todo esto, nos empezamos a conocer aquí en el barrio, empezamos a conocer 2, 3, 4, 5, 6, y empezamos a hacer la bandita, empezamos a hacer la banda... Y así empezó todo. Y, “¿ya tienes tus mascarar?” “Sí, ya”. Salíamos. No teníamos bocinas ni nada, preguntábamos quién tenía radio o algo para empezar a bailar. En ese tiempo estaba muy de moda ese género como los Cumbia Kings, entonces salíamos con esas canciones... (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

De igual manera se aprecia en el hecho de que, en algunas ocasiones, las comparsas han hecho aparición en otros contextos festivos como en el carnaval tradicional, el Año Nuevo y, recientemente, en las ferias de Santo Tomás y Santísima Trinidad.

Tal universalidad e informalidad, incluso, me permitió participar como disfrazado en una de las “salidas” en febrero 2019, lo cual hubiese sido prácticamente imposible en el carnaval tradicional.

Durante el recorrido me sentía muy nervioso pues sabía que el color de mis manos, las cuales no pude cubrir, me delataba. Afortunadamente no fui el centro de atención, lo eran los que estaban vestidos de mujer, pero igualmente me sentía observado. El punto más difícil para mí fue, además del DIF-municipal, el Parque Central pues había muchísima gente. En todo momento evité molestar a los niños, a los señores, las señoras y las muchachas, me limité a bailar para no tener problemas (Diario de campo, 16 de febrero de 2019).

En las bromas desplegadas por los disfrazados se expresan temas de obscenidad, guerra, poder y placer de una manera chusca.

¿En qué consistía las bromas? ... Las “chicas”, los que iban vestidas de chicas, perdón, tenían que seducir al señor, algo así, y se subía, les agarraban las manos, le metían la mano acá, y, conforme iban agarrando confianza, se lo jalaban y empezaban a bailar con él en medio. Entonces le hacían una bola y ya los empezaban a bailar. ... [El] comandante Marcos salía con su metralleta y hacia su *show* ... pero con una manera graciosa, de que empezaba y como que mataba a todos ... A Fox empezaba con sus manos y así [en señal de “amor y paz”], a Cantinflas empezaba a hacer como que... ese toque que tiene, de cómo camina y así... Los otros presidentes, Carlos Salinas, se lo... lo resguardaban, y así, lo saludaban. Señalaba a tal persona y las chicas iban rápido a seducirlo y lo sacaban (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

Los disfrazados, en ese sentido, encarnan lo indeseable pero que debe ser tolerado en momentos *extraordinarios* como el carnaval, las ferias (de Santo Tomás y Santísima Trinidad) y las disputas políticas, o fuertemente castigado en la *cotidianeidad* por faltar a las costumbres y la moralidad oxchuquera donde se valora la decencia, la paz, la obediencia y el sacrificio.

Debido a las conductas reprobables representadas en el carnaval moderno, a algunos jóvenes y niños sus padres les han prohibido integrarse a las comparsas, por lo que han optado por disfrazarse a “escondidas” o, al menos, sin faltar el respeto a sus casas, trasladándose a los lugares más apartados de la calle: “[Pero] ¿dónde nos cambiábamos? ¿Dónde nos quitábamos la ropa? No teníamos donde porque, en la casa de uno, no le daban permiso. Nos íbamos al monte, o casas abandonadas, o en carros abandonados ... esos los utilizábamos para cambiarnos” (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

Al carácter licencioso del carnaval moderno del mismo modo responde que la fiesta esté integrada principalmente por niños y jóvenes o por adultos con “pocas responsabilidades” y de moral abierta.

Platicaba yo la otra vez con un amigo de que ya estamos empezando a cambiar también. Eso lo hicimos cuando estábamos chicos; o sea, ya somos jóvenes. Algunos pues ya se están yendo a trabajar, otros se están empezando a casar y, pues, está ocurriendo lo que le pasó a don José Luis [cuya comparsa dejó de salir], pero pues sigamos hasta donde podamos. Y hay unos que ya tenían sus hijitos: “no pues él ya va empezar también con lo que yo hacía”, dice, “yo no le voy a prohibir porque yo lo hice, ¿nimodos que no lo haga mi hijo?”, dice (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

Un hecho socialmente reprobado de la fiesta moderna han sido los connatos de violencia protagonizados por las comparsas que llegan a encontrarse durante los recorridos. Dicha conducta, según los pobladores, es accidental y responde al consumo excesivo de alcohol durante el evento. La violencia, si bien es dramatizada, de ninguna manera constituye un valor reivindicado. Por el contrario, lo que se enfatiza en el carnaval moderno es la hermandad, la amistad y la camaradería.

Me metían miedo también en eso: “si nos topamos a ese carnaval, nos empezamos a dar y el que aguante”, dice. Entonces yo, cuando miraba a unos, “no mejor regresemos”. Pero pues nunca pasó eso, al contrario, nos saludábamos. Alcancé a ver, pero yo no era parte de ello. Pero, ¿por qué pasaba eso? Porque estaban en estado de ebriedad, entonces, llevan otro carácter cuando están bajo el efecto del alcohol (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

Cabe señalar que toda broma es permitida siempre y cuando se haga “con respeto”; es decir, mientras no atente a la integridad de las personas ni de sus propiedades. A ello responde que los disfrazados incluso bromeen con las figuras más conservadoras de los hogares, las señoras y los ancianos, y con las fuerzas del orden y del gobierno, los policías y los funcionarios del ayuntamiento, hasta el punto en que les sea permitido. De allí también que las comparsas tengan prohibido cometer hurtos, tocar de más o lastimar a la gente (figura 4).

Figura 4. Ataque. Adaptado de Pérez Sánchez (2021, 196).



La alegría generada por las comparsas es vista por sus integrantes como un servicio comunitario. Ellos no obtienen ningún beneficio con su participación, salvo los alimentos y los refrescos que les otorga el público. Por el contrario, ellos se juegan el prestigio, pues las conductas carnalescas son fuertemente sancionadas en la cotidianidad, y por eso son muy cuidadosos en resguardar su identidad a través de las máscaras. Lo único que obtienen es la satisfacción de haber roto las reglas y haber causado sonrisas entre los pobladores, aunque sea por un breve instante.

Son una de las experiencias que también se viven: ... “que me caí”, “que abracé a tales personas”, “no, que me toquetearon mucho”, “que me pizaron”. Yo tuve ocasiones que salí vestido de mujer. Entonces, ¿cuál es la desventaja?, que te tienes que dejar de toquetear, te tienes que dejar toquetear y, así, agarrarlo y hacer tu relajo con él, lo tienes que seducir. A veces veías a los profes con sus esposas y le echabas celos a la esposa y así como que no sé. Y pues esa es la alegría que se le da a la gente, al pueblo (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

Carnaval como patrimonio cultural

El carnaval, en su faceta de patrimonio, ha sido impulsado por la Casa de la Cultura como parte de sus actividades encaminadas hacia

la promoción de la cultura local a través de talleres artísticos (danza, música, pintura, bordado, tejido, lectoescritura y literatura), exposiciones, conferencias, investigaciones y eventos regionales.

De hecho, la promoción del carnaval ha sido uno de los objetivos fundantes de la institución. En 1992, año en que fue inaugurada la Casa de la Cultura, sus talleristas comenzaron a organizar el carnaval con alumnos de nivel secundaria. Poco después, con ayuda del ayuntamiento presidido por Emilio Gómez Sántiz (1992-1995), lograron la reactivación del carnaval y de la autoridad tradicional, los cuales, para esas fechas, habían desaparecido como consecuencia de las disputas entre priistas y perredistas por el control del gobierno municipal.

Entonces, el viejito éste, don Manuelito *K'ulub*⁶⁰ [tallerista de la Casa de la Cultura], fue el que levantó. ... No sé si con ayuda de... parece que él se pegó mucho con un presidente [Emilio Gómez Sántiz (1992-1995)], él le hizo la invitación y, sí, le autorizaron y todavía se pudo levantar otra vez. Se invitaron a los viejitos que conocían, los que fungieron un cargo en aquel tiempo, un capitán nada más, y volvieron otra vez a reorganizarse y volvieron a hacer el carnaval (J. C. López, comunicación personal, 09 de septiembre de 2019).

Desde ese momento, la Casa de la Cultura se posicionó como intermediario entre las autoridades tradicionales y el ayuntamiento en la organización del carnaval tradicional. Su labor se centraba en la difusión de la fiesta, así como en la gestión de permisos y recursos ante la institución municipal.

Además de colaborar en la organización del carnaval con las autoridades tradicionales y los funcionarios del ayuntamiento, la Casa de la Cultura ha emprendido demostraciones de la festividad en diversos eventos de carácter cultural ya sea al interior del municipio o en otras latitudes. El más importante entre ellos es el Festival Maya Zoque Chiapaneca, organizado anualmente en cualquiera de los municipios con población mayoritariamente indígena del estado por el

60. Cronista del pueblo, diputado local, presidente municipal (1971-1973). Actualmente hay un museo en su memoria.

Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CONECULTA), a través del Centro de Lenguas, Arte y Literatura Indígena (CELALI), y el ayuntamiento del municipio sede. Su finalidad es promover una nueva relación entre las sociedades nacional e internacional y los pueblos originarios por medio de exposiciones artísticas. De allí que el evento reúna a agrupaciones artísticas provenientes de diversos municipios indígenas del estado, el país y del mundo.

Tuve la oportunidad de asistir a la edición XXIX del citado festival realizada en Ocosingo del 8 al 10 de agosto de 2019, donde a la Casa de la Cultura de Oxchuc le tocó clausurar la segunda jornada del evento precisamente con una representación del carnaval (figura 5).

El “número” fue ejecutado por becarios del programa federal Jóvenes Construyendo del Futuro, estudiantes que prestaban servicio social y niños que participaban en los talleres impartidos por los promotores de la institución. Todos estos niños y jóvenes, hombres y mujeres, simulaban ser los portadores de los cargos de *kaptan*, *ch’uyk’aal*, *surgente*, *kabilto*, guitarrero, tamborero, arpero, etc. de ambos *kalpul*, así como de *k’ojwil* y, por consecuencia, llevaron a cabo la procesión, el caracol (vueltas en cada una de las estaciones), el *tetombe* (cruce de banderas) y los *juramentos* (rezos) frente al altar que instalaron debajo del escenario. Incluso los jóvenes simulaban consumir *pox* en medio de los actos rituales. El acto estuvo dirigido por talleristas de la institución quienes a su vez ocuparon los roles de musiqueros (tamborero y arpero). Asimismo, desde el templete, otro de los talleristas y una joven prestadora de servicio social narraban cada uno de los actos escenificados y explicaban sus significados (Diario de campo, 09 de agosto de 2019).

Figura 5. Presentación de carnaval en XXIX Festival Maya Zoque Chiapaneca. Adaptado de Pérez Sánchez (2021, 201).



La palabra representación es utilizada por los integrantes de estos grupos para describir que lo que hacen no es el “verdadero” carnaval tradicional sino una simulación con la finalidad de mostrar su herencia cultural. Simulación que también, consideran, puede tener una valoración negativa y constituirse como simple espectáculo o folklorización, como me lo expresó uno de ellos: “A fin de cuentas es un espectáculo, lo que vamos [a hacer] pues el 15 a Tuxtla [Gutiérrez], al grito [de Independencia], nos invitaron pues para presentar el carnaval ahí” (J. C. López, comunicación personal, 09 de septiembre de 2019).

Siguiendo esa lógica, cada uno de los rituales del carnaval tradicional sirve de base para afirmar, hacia afuera, la supervivencia de lo étnico. Supervivencia, además, como adaptación y resistencia ante la modernidad y la dominación pues la faceta más tradicional de lo indígena se apodera del espacio pero de una forma invertida, transformada, actualizada. Cada uno de los roles del carnaval -es decir, los cargos de la jerarquía y de la festividad- son ocupados por jóvenes y niños de ambos sexos, lo cual simplemente no puede ocurrir en la organización tradicional que se estructura por principios gerontocráticos y patriarcales (los cargos más importantes son ocupados por

ancianos mientras que las mujeres únicamente sirven de acompañantes de sus esposos). Se crea, entonces, una sensación de ambigüedad peligrosa donde la reinención de los principios, normas y valores tradicionales pueden ser asumidos por el público y los actores como legítimos y provocar *respeto* o, también, como irreales o curiosos y generar risas burlonas.⁶¹

Conclusiones

El carnaval cuenta con múltiples facetas que expresan determinadas versiones sobre el universo social oxchuquero. Como ritual tradicional las autoridades tradicionales enfatizan la vigencia de los conocimientos, creencias, normas y valores ancestrales para la conservación de la vida. Como fiesta moderna las comparsas juveniles conmemoran la diversidad humana que se impone a todo intento de ordenamiento y clasificación. Y, como patrimonio cultural, los promotores institucionales y privados reivindican la supervivencia del grupo étnico frente a la Modernidad, el Mercado y el Estado.

Cada una de ellas, si bien se caracterizan por apelar al principio de inversión para constituirse en un momento *extraordinario*, presentan fenómenos distintos. El carnaval tradicional produce un acercamiento entre el pueblo y las autoridades encargadas de velar por el bienestar. En el carnaval moderno se provoca el encuentro de individuos sin filiaciones, biografía o *status*. Y, en el carnaval como patrimonio, se construye una mediación entre grupo étnico y comunidad nacional.

Asimismo, las facetas del carnaval generan sus propios paradigmas. En el ritual tradicional se promueve la transformación del individuo en autoridad tradicional. En la fiesta moderna se estimula la creatividad individual. Y, en la promoción del patrimonio, se reivindica la *ciudadanía étnica*.

El servicio y el respeto son valores que atraviesan a las tres versiones de la fiesta. En el carnaval tradicional en el sentido de contribuir con el bienestar poblacional y seguir las orientaciones de los

61. Cabe mencionar que, además de la Casa de la Cultura, también ha habido otros actores que se han dedicado al fortalecimiento de la identidad oxchuquera a través del carnaval. Una de ellas ha sido precisamente el profesor Joaquín Sántiz Gómez, quien comenzó a organizar demostraciones de la festividad con un grupo de alumnos de su institución escolar.

ancestros. En el carnaval moderno al hacer reír a la gente sin que las bromas trastoquen su dignidad o sus posesiones materiales. Y, en el carnaval como patrimonio, en la promoción de la identidad y la cultura procurando la inclusión de la diversidad de género, de edad y religión.

Curiosamente, el contenido ideológico de las tres dramatizaciones básicas del carnaval tiende a ser rechazado por amplios sectores de la población en el contexto *cotidiano*. En el caso del ritual tradicional porque las creencias panteístas o mesoamericanas y la norma que estipula la participación en el sistema de cargos para adquirir prestigio chocan con la diversidad política y religiosa. En el de la fiesta moderna debido a que las temáticas (obscenidad, guerra, poder y placer) expuestas van en contra de la moralidad oxchuquera que enarbola la desencia, la paz, la obediencia y el sacrificio. Y, en la promoción del patrimonio, porque el cambio que se promueve en los principios gerontocráticos y patriarcales del dominio tradicional provoca extrañamiento y burlas.

Además de las razones expuestas, el rechazo de la población también tiene que ver con el control clientelar que, sobre la festividad y sus facetas, han ejercido diferentes gobiernos municipales aprovechándose de la cerencia de recursos económicos de los grupos e instituciones que las fomentan. Los oxchuqueros están conscientes de que el apoyo hacia estas manifestaciones únicamente es circunstancial -es decir, en los momentos *extraordinarios*- pues en la *vida diaria* los funcionarios se desentienden a pesar de contar con los recursos y de ser su deber promover el bienestar, la alegría y las raíces ancestrales, o, peor aún, manifiestan rechazo hacia sus símbolos y significaciones como la gente común y corriente. Éste será tema de otro trabajo.

Ahora bien, tal conocimiento no implica que en el momento *extraordinario* los oxchuqueros no experimenten una sensación de seguridad y cercanía con las autoridades a través del carnaval tradicional, algaravía colectiva con ayuda de las comparsas del carnaval moderno y redefinición del grupo étnico por medio de las representaciones del carnaval como patrimonio. Es por ello que el carnaval, en sus múltiples facetas, ha sobrevivido por muchos años.

Cabe mencionar que las tres facetas identificadas en este trabajo no necesariamente constituyen festividades separadas. La combinación de elementos y organización en cada uno de los carnavales es frecuente:

promotores culturales y comparsas de jóvenes participando en el ritual tradicional, elementos tradicionales expuestos en la festividad moderna, aspectos tradicionales y modernos empleados en la promoción del carnaval como patrimonio. De esa mezcla se obtienen matices: carnavales tradicionales que incorporan elementos modernos, carnavales modernos que recuperan la tradición y representaciones que se asemejan o separan de la tradición. Esos matices igualmente crean significados, lo cual abordaré a mayor profundidad en otra colaboración.

Agradecimientos

A las autoridades tradicionales, los jóvenes carnavaleros y a las autoridades tradicionales de Oxchuc por permitirme acompañarlos, escuchar sus historias y formar parte de sus experiencias carnavalescas. Sin su apoyo, este trabajo no hubiese sido realizado.

Referencias

- Aguilar Penagos, Mario. 1990. *La celebración de nuestro juego. El carnaval chamula, un sincretismo religioso*. Tuxtla Gutiérrez: Miguel Ángel Porrúa.
- Arias Pérez, J. 1986. *K'in Tajimoltik ta Chamo. El Carnaval de Chamula*. San Cristóbal de Las Casas: Gobierno del Estado.
- Castro, Carlos Antonio. 1962. "Una relación tzeltal del Carnaval de Oxchuc". *Estudios de Cultura Maya* 2 (1962): 237-44. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.1962.2.212>
- CONEVAL. 2010. *Informe anual sobre la situación de la pobreza y el rezago social 2010*, Secretaría de Desarrollo Social (http://www.monitor-odm.chiapas.gob.mx/odm2/wp-content/downloads/Indicadores/2014_Informe_Sobre_Situacion_Pobreza/Chiapas_Oxchuc.pdf).
- Da Matta, Roberto. 2002. *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. México: FCE.
- Del Carpio, Carlos Uriel. 1993. "La fiesta de carnaval entre dos grupos indígenas de México". En *Anuario* 104-116. Tuxtla Gutiérrez: ICACH. <http://repositorio.cesmeca.mx/handle/11595/445>
- Dietz, Gunther. 2000. "Comunidades indígenas y movimientos étnicos en Mesoamérica: una revisión bibliográfica". *Boletín americanista* 50: 15-38. <https://raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/98945>

- Earl, Duncan. 1986. "Simbolismo de la política y la política del simbolismo. El carnaval chamula y el mantenimiento de la comunidad". *América Indígena* 46 3: 545-567.
- Gómez Ramírez, Martín. 1988. *Ofrenda de los ancestros en Oxchuc. Historias y tradiciones. Xlimoxna neel jme 'tatik ta Oxchujk'*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Hernández Guzmán, Petul. 2006. *Tajimal K'in. Carnaval de Tenejapa*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas.
- INEGI. 2020. *Censo de Población y Vivienda 2020*. Consulta interactiva de datos (<https://www.inegi.org.mx/app/biblioteca/ficha.html?upc=889463910404>).
- Marion, Marie-Odile. 1994. *Fiestas de los pueblos indígenas. Identidad y ritualidad entre los mayas*. México: INI.
- Maurer, Eugenio. 1984. *Los Tseltales ¿paganos o cristianos? Su religión ¿síntesis o sincretismo?* México: Centro de Estudios Educativos,
- Medina Hernández, Andrés. 1965. "El carnaval de Tenejapa". *Anales del Museo Nacional de Antropología e Historia* 17: 323-341. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/7351>
- Méndez Pérez, María. 2006. "Registro de fiestas, rituales, ceremonias de San Juan Chamula". En *Estudios en torno al Patrimonio Cultural de Chiapas*, 57-106. Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.
- Monod Becquelin, Aurore, y Alain Breton. 1979. "El Carnaval de Bachajón. Cultura y naturaleza: dinámica de un ritual tzeltal". *Estudios de Cultura Maya* 12: 191-239. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.1979.12.528>
- Narvaez Palacios, Eliseo. 1952. «Quin Tajimoltic. Carnaval en Chamula». *Ateneo* 4 2: 39-65.
- Ochiai, Kazuyasu. 1984. "Revuelta y renacimiento: una lectura cosmológica del carnaval tzotzil". *Estudios de Cultura Maya* 15: 207-223. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.1984.15.571>
- Pérez Sánchez, Erick Emmanuel. 2023. *El Carnaval de Oxchuc, Chiapas: un estudio histórico*. Tuxtla Gutiérrez Chiapas: UNICACH. <https://repositorio.unicach.mx/handle/20.500.12753/5127?show=full>
- _____. 2021. "Carnaval y conflicto faccional en Oxchuc, Chiapas (2015-2019)", Tesis de Maestría, UNAM. (<http://132.248.9.195/ptd2021/enero/0806421/Index.html>)

- Reifler Bricker, Victoria. 1986. *Humor ritual en la altiplanicie de Chiapas*. México: FCE.
- _____. 1989. *El Cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*. México: FCE.
- Sheseña Hernández, Alejandro y Sophia Pincemin Deliberos. 2010. “Fiesta de Juegos: Nuevas aportaciones para la interpretación de la escena de la vasija K1549”. *Quehacer científico en Chiapas* 1 9: 5-12. https://dgip.unach.mx/images/pdf-REVISTA-QUEHACERCIENTIFICO/QUEHACER-CIENTIFICO-2010-ener-jun/1_QCCH_9_Fiesta_de_Juegos.pdf
- _____. 2014 “Observaciones sobre el carnaval tzeltal”. En *Rituales y Fiestas en Chiapas*, editado por Sophia Pincemin Deliberos y Mogaña Ochoa, 177-192. Tuxtla Gutiérrez: UNACH.
- _____. 2015. *Joyaj ti 'ajawlel. La ascensión al poder entre los mayas clásicos*, México: Afinity Editorial, UNICACH.
- Villa Rojas, Alfonso. 1990. *Etnografía tzeltal de Chiapas. Modalidades de una cosmovisión prehispánica*. México: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Viqueira, Juan Pedro. 1995. “Los Altos de Chiapas. Una introducción general”, en *Chiapas. Los rumbos de otra historia*, editado por Juan Pedro Viqueira y Mario Humberto Ruz, 219-236. México: UNAM, CIESAS.

CARNAVAL Y CAMBIO ESPACIAL EN SAN BALTAZAR CAMPECHE, PUEBLA

Leticia Villalobos Sampayo

El carnaval de San Baltazar tiene diversas modalidades: general, infantil, femenino, retro y familiar. Todos con un fuerte apego y apropiación de los modelos de atuendos de los famosos carnavales declarados, en la lista de Patrimonio Cultural de la Unesco, pero con una estructura donde la reciprocidad y la ayuda mutua, la camaradería, el parentesco y compadrazgo hacen posible su organización y continuidad. En la ciudad de Puebla, la fiesta carnalera de San Baltazar es una de las más transgresoras y atractivas para los jóvenes porque se dinamizó y actualizó a la par del proceso de conurbación de San Baltazar con la ciudad de Puebla.

En este capítulo, se aborda el carnaval desde la perspectiva antropológica para dar cuenta de la ontología de la fiesta dentro del microespacio de una colonia urbana del sur de Puebla y la respuesta cultural al proceso de conurbación. Tiene tres subapartados. En *La mixtura del carnaval san baltazareño* un recorrido etnohistórico de fiesta del carnaval y el uso simbólico del tiempo y el espacio como elementos estructuradores y de pique o de bifurcación entre las distintas modalidades del carnaval san baltazareño dentro del tiempo de la Cuaresma. El segundo subapartado *Para no desparramar pólvora y los elementos de valoración del carnaval* explica las alternativas socio-culturales para no usar pólvora y la exaltación de los elementos del carnaval para significar el territorio en el sur de Puebla. Finalmente, a manera de conclusión, se hace una reflexión sobre la importancia del carnaval como fiesta cohesionadora del sur de la ciudad de Puebla.

La mixtura del carnaval san baltazareño

BREVE CONTEXTO ESPACIAL DEL CARNAVAL

La colonia de San Baltazar ubicada en el sur de la ciudad de Puebla⁶² es sede de la cabecera de la Junta Auxiliar Municipal de San Baltazar Campeche y del Ejido de San Baltazar Campeche. También allí se localiza el poder eclesiástico a través de la Parroquia de San Baltazar.

Es necesario señalar que al sur de la parroquia de San Baltazar y de la presidencia, en la actual Avenida Juan Pablo II, se originaron los barrios siguientes: La Cruz, La Barranca y La Coyotera⁶³. El último, aludía a un espacio donde vivían personas pobres. La Coyotera, entró pronto en conflicto por una cruz de cantera⁶⁴ que estaba abandonada en la parroquia de San Baltazar y que alguien colocó en la cerrada de la calle 3 de Mayo donde implementaron la fiesta de la Santa Cruz. Los otros habitantes del oeste de esa misma calle, adscritos al barrio de La Cruz, también realizan la veneración a ese ícono sagrado. Las familias de La Cruz y La Coyotera, se “enemistan”⁶⁵ y destinan cada uno por su lado, tiempo y dinero para el gasto ritual de la Santa Cruz. Este fenómeno urbano religioso, entre otros factores, tiene que ver con múltiples referentes identitarios que determinó la adscripción de los huehues de La Coyotera, al carnaval de La Barranca.

Hasta la década de 1960, el entonces pueblo de San Baltazar fungía como el umbral entre lo rural y urbano respecto a la ciudad de Puebla. Pero luego, entre las décadas de 1970-1980 se inició su conurbación. La conurbación, entendida como un proceso donde un conjunto de varios núcleos urbanos inicialmente independientes

62. Limita al norte con la avenida Sánchez Pontón o 43 Poniente; al noroeste con el boulevard de la 18 Sur y calles de la 14 Sur y Libertad; al sur con las avenidas San Francisco y 25 de Noviembre, calle Primavera y Boulevard Valsequillo o Capitán Carlos Camacho Espíritu; al oeste con la avenida 2 Sur y Boulevard 5 de Mayo.

63. Nombre que recordaba que por ese lugar era donde los coyotes transitaban y se oían aullar.

64. De acuerdo al modelo urbano diseñado para San Baltazar, incluía una gran avenida y rotonda con la gran cruz de cantera a la altura del actual Boulevard Valsequillo y la avenida 20 de Noviembre. Obra que nunca se realizó.

65. Entrecorrido mío y es en el sentido de que esa enemistad, no es tal. Ya que hay tolerancia por el parentesco es muy fuerte.

y contiguos por sus márgenes, que al crecer acaban formando una unidad funcional.⁶⁶ Los cascos centrales crecen por el aumento demográfico y de la fusión de comunidades cercanas semiurbanizadas, independientes y separadas geográficamente por la naturaleza (Flores González y López Tamayo 1989, 30). Además, es un proceso político y económico del capitalismo para generar nuevos espacios y nuevas relaciones socioculturales a través de las zonas rurales y urbanas (Lefebvre 1976) como se hizo en el ejido de San Baltazar Campeche.

Mientras ocurría la lotificación de la mayoría de las parcelas ejidales agrícolas, la llegada de avecindados irrumpía en el territorio y generaba tensiones por no compartir, repeler y sancionar las formas culturales de los sambaltazareños. Aunque cabe señalar, que algunos avecindados se incorporan a los patrones culturales y participaron en el ciclo festivo religioso y cívico. Por otro lado, como una estrategia cultural, los hijos del pueblo (los que se identificaban como oriundos de San Baltazar) denotan la importancia de una triada de fiestas: la patronal del 6 de enero, la Santa Cruz y el Carnaval como rasgos de cohesión identitaria y como respuesta a los cambios socioculturales originados por la transformación del uso del suelo agrícola a urbano, la presencia de otros actores sociales que generaban tensión en las costumbres y tradiciones, inversionistas acaparadores de la tierra, expropiaciones para infraestructura urbana y educativa como parte de un proceso político del desarrollo del municipio de Puebla.

MARTES DE CARNAVAL, EL DIABLO Y SAN MIGUEL

Durante las décadas de los años 50 y 60, entre los católicos de San Baltazar, se hablaba de las “*carnestolendas* (de carne + del latín *tolendas, tollere*, cuyo significado es quitar)” (Dávila Gutiérrez 1994, 52) y era una regla que la fiesta debía ser el Martes de Carnaval y no otro día. El sistema religioso modelaba la acción social y ritual de tal forma que, respetaban la Cuaresma de acuerdo con la Constitución Conciliar de Liturgia y del Calendario Romano para la preparación de la Pascua. En ese contexto, en 1950, el carnaval tenía dos rituales. Uno, emulaba la batalla de Puebla del 5 de mayo de 1862 con la que iniciaba la fiesta y el segundo, era la Horca del Diablo por san Miguel que escenificaba la lucha del mal y el cierre festivo. En ese sentido, el carnaval tiene

66. *Diccionario de la Real Academia Española.*

la caracterización de presentarnos un hecho histórico porque narra de manera peculiar, eventos que marcan la vida de los mexicanos: la evangelización colonial y la intervención francesa.

En el Martes de Carnaval, salían dos grupos de 2 o 3 personas. Uno era integrado por indios Apaches⁶⁷ y el otro por zuavos⁶⁸. Los primeros con maquillaje facial hecho con tizne, vestían con taparrabo, pectoral y adornaban su cabeza con un penacho. Su arma era un arco y flechas de jarillas⁶⁹. Los zuavos, ataviados con sacos y pantalones bombachos confeccionados con tafetán, portaban turbante y zapatos de punta. Atrás en su espalda, traían una caja donde guardaban la reserva de municiones. Su defensa eran unos mosquetones que se detonaban con pólvora. El escenario era un montículo de tierra construido expreso para la lucha. Allí peleaban los dos bandos, ante la mirada de los espectadores, mientras las maringuillas⁷⁰, los huehues, el Diablo, y san Miguel, bailaban al ritmo de la música de violín y guitarra.

Las maringuillas usaban blusa y falda larga de tela de manta plisada, vistosamente adornados con espiguillas doradas o faldas floreadas. Los huehues vestían con cualquier ropa e ideaban atuendos con los recursos a su alcance. Durante las décadas de 1950 y 1960 los miembros de la familia Sánchez, Téllez, Rojas y García fueron los organizadores. Al respecto el señor Pedro Campeche, en una entrevista me compartió lo siguiente:

Yo conocí al señor que le decían El Cuije, se apellidaba Sánchez y a sus hermanos les decían El Colas. Cuando yo salía lo organizaba el señor Bartolo Téllez, él tocaba el bajo, lo que hoy tocan los Tigres del Norte. Tocaba acompañado de 2 violines y un clarinete música de huehues y bailábamos hasta la 7 de la noche. Luego murió don Bartolo y lo sacó don Agustín Rojas, luego don Juan García, pero no como actualmente, que se murió uno por un balazo

67. Habitantes del norte de México y de Arizona

68. Personajes de las milicias del ejército francés derrotados en Puebla en la batalla del 5 de mayo de 1862

69. A la orilla del río San Francisco crecía una planta llamada jarilla que utilizaban para hacer las flechas.

70. Principal personaje femenino del carnaval representado por varones.

(Campeche, P., entrevista Leticia Villalobos Sampayo [Grabadora personal], 21 de julio de 1997, San Baltazar Campeche, Puebla)

Todos los huehues, llevaban máscaras y el hombre que representaba al Diablo hacía travesuras y espantaba a los niños:

En 1958, don Faustino Moreno Romero, quien vive todavía [en 2003] se vistió de Diablo. Su traje fue tan original porque le adornaban dos cueros de víbora de las llamadas cencuates. [Las víboras bajaban por el río San Francisco cuando no estaba entubado]. Cantidad de esos animales que venían con las víboras de agua con las grandes tormentas [o trombas]. Se puso unas alas negras y anduvo con una iguana viva que trajo de Huehuetlán [el Grande, Puebla].

Al terminar el carnaval, ya en su casa, se desvistió y colocó en un clavo el traje de Diablo. Decía: ¡Que hermoso era! ¡Como había impresionado a la gente del pueblo! Y se repetía antes de dormir, aquellas palabras de algunos de su camada [le decían]: “¡que buena puntada te aventaste!” Noche a noche, el recuerdo de las caras espantadas de los chiquillos y los rostros impresionados de lo “real del Diablo” le hacían sentirse orgulloso de su obra.

Habían transcurrido varios días de admirar “ese vestuario digno de preservar” y llegó la noche funesta. El señor profundamente dormido, sintió que alguien le apretaba el pescuezo. Al incorporarse y abrir los ojos, lo primero que vio frente a él, fue al Diablo con aquella máscara sonriente “que le solicitaba el alma”. Entonces, sin pensarlo dos veces, se puso de pie y caminó hacia el disfraz y salió corriendo para quemarlo en una hoguera (García Canclini 2003).

El Diablo y san Miguel, eran los personajes que permitían ligar el carnaval a la religión desde una perspectiva lúdica. La lucha contra san Miguel concluía con la Horca del Diablo al medio día⁷¹.

71. En algunas ocasiones los huehues colocaban un extremo de una cuerda amarrada a un árbol y con el otro se sujetaban el tórax para después lanzarse en una estrepitosa caída (Villalobos Sampayo 2003^a, 133). También resalta el color “rojo congo” en la cabeza de los jóvenes, porque unos a otros se

El carnaval era el espacio del tiempo donde socializaba la masculinidad. Los obreros textiles de San Baltazar, trabajadores en las fábricas como Mayorazgo, Guadalupe y Covadonga pedían permiso para faltar con el fin de disfrutar del Martes de Carnaval. Ese día, también regresaban los migrantes de la ciudad de México. En consecuencia, se activaba el comercio de las pulquerías “El Tumbaíto, La Vagancia, La Ranita, Saltapatrás”⁷², El Atorón⁷³, las tiendas y la comida.

EL CONCURSO, TROFEOS Y REGALOS

En 1978, un grupo de jóvenes impulsó la transformación del carnaval y para lograrlo iniciaron un proceso de competencia “de los mejores disfraces” creados a partir de modelos que aparecían en revistas, cuentos, libros de historia, el cine y la televisión. Esa innovación fue aceptada por los jóvenes. Pero el Diablo pierde su chicote e incorpora el maquillaje facial y corporal, las uñas postizas, las pelucas, pero cuida de no quedar tan encuerado como se verá en 2014 con su tanga roja. Desaparece el ritual de la Horca del Diablo y queda olvidada una de las principales figuras religiosas de la evangelización: san Miguel. Y aunque su papel era en un escenario carnavalesco, el poder de su imagen radicaba en la derrota del mal, muy a la usanza de los procesos de evangelización de la época colonial y que seguía haciendo efecto en el comportamiento de esa sociedad.

Entre el grupo de jóvenes organizadores del concurso, estaba Antonio Campeche, Cesar González, Liborio Bárrales, Jesús Muñoz, Norberto, y los hermanos Gustavo y Jaime Osorio Campeche, quienes idearon que:

El carnaval fuera otra cosa, otra evolución. Vamos a cambiar, vamos a hacer trajes nuevos. Entonces solo había los de zuavos, apaches y maringuillas. Las máscaras empezaron a sacar nuevos trajes, que copiábamos de los libros de historia, revistas, cuentos, pero los modificábamos de acuerdo a nuestras posibilidades.

quebraban cascarones de huevo rellenos de confeti o de agua florida (agua perfumada).

72. Véase: *Memoria de Puebla* (2011).

73. Sánchez Muñoz, A., Leticia Villalobos Sampayo [comunicación personal], San Baltazar Campeche, Puebla, ca. 13 de enero de 2019.

(Gustavo Osorio Campeche, entrevista Leticia Villalobos Sampayo, 2000, San Baltazar Campeche, Puebla).

Poco a poco, los personajes que usaban trajes de maringuillas⁷⁴, zuavos, franceses y Apaches fueron algunas veces desplazados y/o modificados. Para el caso de la maringuilla, se deja la falda larga del estilo “de las Marías” por una más corta y pondera la hipersexualidad de los rasgos externos del género femenino con escotes, espalda desnuda, blusas de tirantes, maquillaje, medias y zapatillas. Lo anterior es un ejemplo, de cómo los elementos significativos en un nuevo contexto sociocultural, involucraba “la transición entre lo propio y lo ajeno, entre la reproducción de lo conocido y la incorporación de elementos nuevos a una percepción reformulada de sí mismos” (García Canclíni 1990, 217) que generó un estilo de carnaval urbano de vanguardia en Puebla.

Con el paso del tiempo, el concurso del disfraz, abrió canales de inconformidad porque el veredicto para la entrega de regalos y trofeos, no contemplaba toda una serie de valores que constituían ser un buen huehue o máscara⁷⁵. La creatividad, la empatía con el público, el reconocimiento y la pertenencia barrial se oponen a los desaires de los organizadores como la mala atención durante la comida como “atenderles primero” porque “les habían hecho el favor de ir al carnaval”, en el corazón del territorio de “San Bayú”. En consecuencia, las reglas de cortesía se disiparon al no dar preferencia a las máscaras visitantes de otros barrios y de la ciudad, para entregarles un reconocimiento material como trofeo o premios. Así como un reconocimiento simbólico a través de las formas sociales de comensalidad y atención al visitante. En pocas palabras, los participantes disfrazados “no eran atendidos por los organizadores y optaron por hacer otro carnaval” (Gustavo Osorio Campeche, entrevista Leticia Villalobos Sampayo, 2000, San Baltazar Campeche, Puebla). Pero, en ese proceso de actualización

74. El señor López comentó al respecto: “Los trajes de las maringuillas se fueron sustituyendo poco a poco, desde hace unos 20 años, cuando implementaron la competencia por el mejor disfraz, esto antes no se usaba” (López Tepaneca, B., entrevista Leticia Villalobos Sampayo [Grabadora personal], 10 de abril de 1998, San Baltazar Campeche, Puebla)

75. En esos años la palabra huehue coexistía con una nueva: máscara.

del carnaval a través del concurso del disfraz, queda olvidado el Baile de la Muñeca que, al parecer, suplió al ritual de la Horca del Diablo. En ese baile, se usaba una muñeca rota y deteriorada que emulaba el descuido de las madres hacia sus hijos, como lo comentó la señora Arizpe (Arizpe Valencia, F., [comunicación personal], ca. 13 de febrero y 8 de abril de 1998, San Baltazar Campeche, Puebla). En otra narrativa, el Baile de la Muñeca, provenía de la tradición del robo de la novia que se representaba en el carnaval de Huejotzingo, como me explicó el señor Eulogio García Flores⁷⁶ en 1999.

El carnaval san baltazareño, se deslinda de la estructura del batallón para configurar una nueva forma de carnaval urbano, pero con uso de armas de fuego o como señalan algunos organizadores, “con la quema de pólvora”. Aparecen grupos con vestuarios similares que aportan el colorido y a la vez la dimensión heterogénea del atuendo en todas las modalidades del carnaval nombradas como camadas y/o cuadrillas. De tal forma que, un nuevo enfoque en la ruta de resignificación continúa, unía el pasado con el presente. Sin cortapisas coexistían los huehues tradicionales y las máscaras modernas. Si bien, la inclusión del concurso de máscaras, era una experiencia positiva para unos, era negativa para otros. En consecuencia, ocasionó la bifurcación del carnaval en dos grandes camadas que “jalaban mucha gente”.

Ello incidió en el uso del tiempo de Cuaresma porque se empieza a disponer de otra manera. Por un lado, se respeta el ayuno de los días viernes y por el otro, en la dimensión lúdica, se utiliza ese tiempo sagrado para organizar el carnaval, la elaboración del vestuario y se convierte en una opción para que se utilicen los fines de semana para hacer la apertura y cierre de carnaval de manera rotatoria, claro, siempre y cuando la “sagrada Semana Santa”⁷⁷ no fuera incluida. En consecuencia, la Cuaresma, es la apertura a la diversión, el espar-

76. “El significado es la tradición del robo que se celebra en Huejotzingo, aquí nada más se viene haciendo con la muñeca, porque aquí no se puede hacer como allá, robándose a la dama con el ejército. Es por eso que aquí, se repite con la muñeca... es lo que significa del robo de Lorenzo del carnaval de Huejotzingo, nomás que es una pequeña diferencia” (García Flores, E., entrevista Leticia Villalobos Sampayo [Grabadora personal], 28 de febrero de 1999, San Baltazar Campeche, Puebla)

77. Entrecomillado propio.

cimiento y el mantenimiento de las “costumbre del carnaval” para luego participar en las procesiones de Semana Santa, según la “costumbre de los antiguos”.

La asociación entre el carnaval y la religión la denotó el señor Pedro Campeche al contarnos lo siguiente:

Mi hijo el grande tiene 47 años y comenzó a salir de huehue. Le gusta al igual que a otro hijo y a mis nietos. Todos, todos salen de huehues. A mí me gustó también. Que no pierdan esa tradición bonita que es parte del rito de la Iglesia, de Semana Santa. ¡No pierdan esa tradición! (Campeche, P., entrevista Leticia Villalobos Sampayo [Grabadora personal], 21 de julio de 1997, San Baltazar Campeche, Puebla)

Las autoridades del municipio de Puebla, entre 1984-1997, crearon los mecanismos para impulsar la presencia de distintos grupos de carnaval con fines turísticos y de difusión cultural, como se expresa en la siguiente cita:

Yo, esa tradición no la deje perder. Su servidor, iba a la radio con don Enrique Ponce y Radio Oro donde nos daban permiso de 2 minutos de cobertura para anunciar el carnaval, tempranito con mi voz. La última vez que salí, imité a López Portillo, entonces era mijo el presidente y llevó a los huehues al zócalo, fueron también los de Xonocatepec y de Xonaca. Fuimos caminando de San Baltazar por la 16 de septiembre hasta llegar al portal Juárez. Vivimos unos buenos momentos en el carnaval. (Campeche, P., entrevista Leticia Villalobos Sampayo [Grabadora personal], 21 de julio de 1997, San Baltazar Campeche, Puebla)

Parte de la camada de La Barranca, fue al centro de la ciudad y se adaptaron como muestra-espectáculo para los turistas. Su presencia fue condicionada: irían sin armas, no tomaría alcohol, se comportarían a la altura del evento y solo tenían que bailar. Hubo una experiencia importante para mostrar algunas de las cualidades de su carnaval y cuando regresaron, practicaron su fiesta-participación⁷⁸ como

78. Néstor García Canclíni, señala la diferencia entre fiesta-participación y fiesta-espectáculo (1982, 164).

era su costumbre. Su presencia en el zócalo de Puebla, solo mostró una pequeña parte de todo el trabajo de la organización y estructura del proceso de la cultura del carnaval san baltazareño. Por lo tanto, hay que considerar, que cada colectividad decide dónde realizar sus actividades sociales y su ritmo. La asiduidad de las prácticas sociales es una de las características más importantes del tiempo (Licona Valencia 2007) sobre todo, con las fiestas como sucede en la colonia de San Baltazar. Porque las fiestas tienen siempre una relación profunda con el tiempo, son la materialización de “una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. Además, las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a periodo de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre” (Bajtin 1990, 14). En tanto que son un recurso social de sentido comunitario y se estructuraron significativamente como una unidad a través del fortalecimiento de su identidad (Agua-do y Portal 1991, 33).

“EL PIQUE”: LA POLÉMICA POR EL USO SIMBÓLICO
DEL TIEMPO Y ESPACIO

En 1990, los líderes del barrio de La Cruz y de La Barranta, “se abrieron para gestar cada uno su propio carnaval”⁷⁹. Así nacen las grandes camadas aglutinantes que son los dos carnavales generales más allá de las fronteras del territorio de San Baltazar, el género y edad. En su génesis, sus Comités Organizadores pactaron el uso del tiempo y espacio de la cabecera de la junta auxiliar para abrir y cerrar la fiesta con una diferencia de ocho días. El convenio perduró hasta 1998. Al respecto, don Gustavo Osorio Campeche en una entrevista en el año 2000, comentó:

Un año abriría la camada de La Barranta y cerraría a los ocho días el carnaval del Barrio de La Cruz. Luego al año siguiente abriría la camada de La Cruz y cerraría La Barranta [...] pero el que cerraba era el que se llevaba el prestigio por el baile y era el más concurrido por los muchachos, quienes preferían salir en el cierre que en la apertura del carnaval (Osorio Campeche, Gustavo,

79. En la expresión abrirse se entiende que se separan y es una expresión común entre los carnavaleros. Se escinde el grupo.

entrevista Leticia Villalobos Sampayo [Grabadora personal], 1 de febrero de 2000, San Baltazar Campeche, Puebla).

Miembros de ambas camadas del carnaval general, argumentaban el conflicto a partir del “pique” o rencilla por el prestigio como se refiere en el siguiente fragmento de entrevista: “Yo, por ejemplo, me abaso, no dejar vencer mi barrio por el barrio contrario, a nivel huehues. Entre más seamos [...] más favorecismos tenemos y así el pueblo, crítica y dice que siempre estamos arriba del Barrio [de La Cruz]” (García Flores 1999). Mientras don Gregorio dijo:

Mire la intención de nosotros, yo principalmente, fue que juntáramos siempre el mismo carnaval, el mismo día, pero que se hiciera en el espacio de la presidencia o en la avenida San Baltazar que hay una cancha⁸⁰ y que no se saliera fuera [...] Como en Huejotzingo, nomás en un solo lugar están bailando, entonces las personas se divirtieran y se rían. Pero aquí hay un pique dentro del mismo pueblo, causalmente dentro del carnaval, porque aquí dicen: “el Barrio [de La Barranca] sacó mejores disfraces, el barrio trajo mejores conjuntos”. Los de La Barranca, los que estamos ahorita, si él [los del barrio de La Cruz] va a traer al Campeche, pues yo voy a traer a la Sonora Santanera. Ese es el pique y por eso no se han podido juntar de un solo lado. Hay veces que [el carnaval] se hace el mismo día, que por suerte coinciden las fechas, unos jalan por un lado y otros jalan por el otro, pero nunca se encuentran para bailar juntos (Rodríguez Alvarado, G., entrevista Leticia Villalobos Sampayo [Grabadora personal], 15 de enero de 1999, San Baltazar Campeche, Puebla).

Como antes se mencionó, la tregua duró hasta 1998 y las fases de apertura, recorrido y cierre o remate se hicieron en el mismo tiempo y espacio. Eso generó una movilidad impresionante en la colonia porque el parentesco y la afinidad a una u otra camada, exigían poner en marcha estrategias del uso del tiempo para ver cómo iniciaban, por qué calles hacían sus bailes, en dónde hacían el cierre de carnaval

80. La cancha esta sobre el Circuito Juan Pablo II, entre las calles Aquiles Serdán y Emiliano Zapata.

con el baile gratuito. Hubo años, que sobre la avenida Juan Pablo II, en los espacios limítrofes de la colonia, a uno y otro extremo, estaban las grandes plataformas y los dos escenarios con grupos de renombre para realizar el remate de ambos carnavales generales. La avenida, era la pista de baile y del andar sin prisa. Por ello, el carnaval crea territorialidad con rasgos culturales muy propios a través de la producción de significados (Licona Valencia y Pérez Pérez 2019) en una colonia de Puebla. Por lo tanto, “son las acciones de territorialización las que posibilitan la expresión de las energías potenciales del espacio (Vergara Figueroa 2017,19).

En consecuencia, el carnaval se transformó en un despliegue de fuerzas y alianzas simbólicas que entran en juego un mismo día (Villalobos Sampayo 2001, 101) que, a su vez, como una cascada, configuró a una sociedad más exigente sobre la representación social de la fiesta, que incluía un proceso de preparativos, organización, mecanismos de identificaciones y componentes identitarios barriales que en parte, eran nuevas formas de satisfacer la petición, el reclamo, la añoranza y el derecho a la diversión de todos los habitantes del lugar sin armas.

Para no desparramar pólvora

En 1950 y 1960, las armas que se detonaban eran pocas con uso exclusivo de los zuavos. En 1978 hay un incremento de mosquetones y en 1990 cada una de las camadas usaba aproximadamente 100 mosquetones⁸¹. Su uso ocasiona accidentes con la pérdida de algunos miembros del cuerpo e incluso la muerte. En 2014, la rencilla y ajuste de cuentas terminó con el asesinato de un joven, miembro de los *Nike* de San Baltazar. En 2017, la explosión de una mochila con pólvora asustó a las familias.⁸²

Un señor que se adscribía como un huehue experimentado, me dijo que “no se explicaba que un vestido de marinero o de Apache, cargaba escopetas y que había cambiado mucho el carnaval porque todo mundo las usa”; y otra señora expresó:

¡Jesús María, lo vuelven loca a una! Hoy con tanta escopeta ya no es bonito [el carnaval de los grandes]. Las familias no nos dispo-

81. Cada huehue usaba más o menos 4 kilogramos de pólvora.

82. Véase: *Un pequeño susto carnaval de San Baltazar Campeche Puebla*.

nemos a verlo sin que estemos muy cuidadosos, es un problema [...] porque hasta muertos hay, como este año lo del niño. ¿A ver, que necesidad? Toman y se sienten grandes (Arizpe Valencia, F., [comunicación personal], ca. 13 de febrero y 8 de abril de 1998, San Baltazar Campeche, Puebla).

Por ejemplo, en 1990, al inicio del carnaval, los portadores de mosquetones eran apoyados por algún familiar o amigo. Éstos transportaban la mochila “explosiva” y proveían una medida de pólvora (una tapa de refresco) para repujarla en el cañón (de tubo galvanizado⁸³). Luego con un cigarro encendían la mecha y la detonación era hacia arriba. Sin embargo, ya era medio día y por la tarde, la medida de pólvora se incrementaba y en estado “alegre” por el alcohol, la máscara apuntaba a todos cuando giraba antes de la detonación.

Nada que ver con el pasado de la escena entre Apaches y zuavos que doña Lupita, me dijo:

El carnaval, era bonito porque antes no había muchos truenos. Vaya como ahora, de a tiro, hasta ya ensordecen. Antes no, porque si bailaban bonito. Bailaban la famosa Muñeca y con Los Listones. ¡Si! ¡Bailaban todo eso! Era muy bonito. Pero ahora hasta se tiene miedo, con eso que hasta ni sale uno, tantos truenos (Morales Muñoz, L., [comunicación personal], ca. 28 de febrero de 1999, San Baltazar Campeche, Puebla)

En una ocasión, un huehue disparó justo en el cable de la red eléctrica de alta tensión. El cable chicoteo, pero afortunadamente nadie de los que estábamos cerca nos electrocutamos. En ese momento, se dispersó la camada. Los comisionados pagaron “una mordidita”⁸⁴ para arreglar el desperfecto en la red eléctrica y luego continuó la fiesta.

Ante la construcción cultural masculina, relacionada con el uso de los mosquetones y la realidad de los acontecimientos nefastos de la fiesta, se generó una alternativa de diversión con el objetivo de tener un espacio de diversión sin la preocupación del uso de mosquetones

83. Un mosquete fabricado con tubo galvanizado no tiene la dureza para resistir la presión por la combustión de la pólvora, pero son los más baratos.

84. Un soborno para arreglar el daño.

e ingesta de alcohol se crearon las modalidades del carnaval infantil, femenino y la comparsa que a continuación se describen brevemente.

CARNAVAL INFANTIL

Éste se gestó en 1987 bajo la directriz de Francisco Arenas Tepaneca y varios jóvenes. Tuvo mucho éxito como lo relató la señora Isabel Campeche Terreros:

Desde que uno de mis nietos tenía un año, eso ya hace 14 años se dio inicio el carnaval para los niños. La gente apoya a sus hijos, que, aunque no son de La Barranca, son de todo San Baltazar y participan. Son ellos los que preguntan de la fecha del carnaval. Aunque este año no se organizó con tiempo y todos estaban indecisos, por eso no vinieron más niños. Se autonombraron algunos jóvenes para apoyar a la Comisión y por eso se realizó este día. Los niños buscan a dónde es el carnaval (Campeche Terreros, I., entrevista Leticia Villalobos Sampayo [Grabadora personal], 2 de noviembre de 1999, San Baltazar Campeche, Puebla).

Pero no a todos los y las pequeñas les gusta salir en el carnaval infantil y apoyados con sus padres participan con las camadas de adultos, con atuendos similares.

En 1998 y 1999, noté una gran creatividad en el vestuario infantil que incluía máscaras de papel y carros de cartón. Reunidos en la cancha de básquetbol de la avenida Juan Pablo II, a la altura de la calle Aquiles Serdán, hicieron el baile de La Muñeca. Era un niño, vestido de anciana quien representaba a la madre de la muñeca y otro ataviado como Diablo, la acompañaba. A continuación, se narra la coreografía:

Los pequeños entre uno a doce años hacen un gran círculo sujetándose con las manos. En el centro aparece una anciana, con falda larga y un rebozo negro. A su lado va un huehue vestido de Diablo (que es el único que he visto hasta ahora en los carnavales) que la sujeta de un brazo. Caminan un poco y luego se detienen, para que el Diablo coloque sobre la espalda de la anciana jorobada la muñeca vieja atándola con el rebozo. Luego caminan y vuelven a detenerse, para que la anciana se quite la muñeca y la ponga

sobre la espalda del Diablo. Él con mímica dice que es su hija, mientras que la anciana, le da unos golpes en la cabeza.

Todo eso se hace mientras que los niños y niñas gritan el ¡ju juy! de los huehues y se mecen al ritmo de la música de “sonido eléctrico”. Cuando termina la danza, los niños y las niñas echan porras, se toman fotografías y van a la casa del donador de envueltos. (Villalobos Sampayo 2001, 119-120).

En 1998, sucedió, que dos personas detonaron sus mosquetes y los padres al unísono, gritaron “armas no se quieren en esta fiesta”. Sin embargo, los disfraces de zuavo y zapador se complementan con un pequeño mosquete con talla en madera similar a los que usan los adultos. Por lo tanto, el gusto de las armas se va modelando desde la temprana edad.

El recorrido para captar dinero a través del baile, lo hacen también en el territorio de la colonia, pero el remate se realiza cada año, enfrente de los donadores de los envueltos⁸⁵. En 1998, don Rómulo Sánchez y su familia: Marcela, Carmelita, Ángeles y sus sobrinas hicieron la comida para los niños y niñas del carnaval. En su casa que se ubica en la calle Aquiles Serdán, casi esquina con avenida Juan Pablo II, se colocó el escenario para el concurso de vestuarios y la entrega de 6 trofeos y regalos. La Comisión y el aplauso del público, determinaron a los ganadores. Hubo risas, llanto, gritos y tristeza de niños y niñas no ganadores.

CARNAVAL FEMENIL

Es otro carnaval que aparece sin uso de armas, se gestó por primera vez en 1998. Tomaron la decisión Felipa Arizpe Valencia,⁸⁶ los her-

85. Los envueltos, es uno de los platillos rituales en la comunidad. Son tortillas enrolladas bien compactadas, bañadas con salsa roja y adornada con queso, lechuga, y rodajas de rábanos y cebolla. Se acompaña de agua, refresco y/o cerveza (depende a quién se sirve de acuerdo a su edad y la función que desempeña en la organización del carnaval o el reconocimiento social del individuo). Marcelita, hija de don Rómulo me contó que compraron 50 kilos de tortillas, dos rejas de jitomate, un costal de lechugas, cuatro kilos de queso molido y platos y vasos desechables para atender a los niños disfrazados. En los años 2000 y 2001, empezaron a preparar “sándwiches o tortas” y a dar de tomar una bebida comercial llamada “Pao Pao” porque a los niños “no les gustan los envueltos”. Palabras de un comisionado.

86. La experiencia de la señora Felipa Arizpe fue de gran trascendencia en

manos Raúl y Mara Ocotitla, Guillermina García y Patricia Rojas para salir en una camada de 18 personas entre los 16 y 25 años con residencia en el barrio de La Coyotera. Para 1999, eran más de 40 mujeres. En un principio, los padres de las jóvenes solteras y los maridos de las casadas, se oponían a que se disfrazaran, pero después las apoyaron. Un padre de dos señoritas me comentó: “Si es su gusto de ellas, fue su gusto de ellas ¡Qué bueno verdad! hora se piensa que no se debilite y se vaya más arriba” (García Flores 1999).

La inclusión de mujeres en el proceso de organización fue uno de los factores de crecimiento de la fiesta y en 2014, las descendientes de la señora Arizpe, tomaron muchas de las decisiones. A las mujeres, en 1998, se les criticó e insultó cuando no realizaron bien la danza de Los Listones. Sin embargo, su gran aportación fue el rescate y difusión de esa danza y la revitalización del Baile de la Muñeca que en 1990 la implementaron en el barrio de La Cruz.

En 1998, Adrián Palacios, concedió el permiso para hacer la fiesta de las mujeres. Se iba a hacer el remate en la calle Ignacio Zaragoza y la avenida Río Lerma, un punto limítrofe entre la colonia San Baltazar y San Manuel, pero los avecindados anteriormente católicos convertidos al protestantismo y un periodista, presionaron para no tomar luz de los postes. Raúl “el de los Ocotitla” me platicó “que no nos dejaron colgarnos del poste y como el presidente Adrián nos explicó, que, si uno se oponía, él ya no podía hacer nada”. Eso no las desanimó, porque ocho días después, hicieron el cierre con las danzas de Los Listones y La Muñeca, además del baile popular gratuito del cierre de la fiesta en ese mismo lugar (Villalobos Sampayo 2001, 117). En 2000, estuvo la Sonora Monte Carlo y La Furia Colombiana, amenizando la clausura del carnaval femenino en las calles arriba mencionadas.

En 2014, a las disfrazadas, les decían que estaban “muy apetito-

el carnaval femenino. Durante la enfermedad de su esposo, tuvo que acompañarlo a sus jornadas laborales como músico de banda de viento. Allí es donde observó varias danzas de carnaval y aprendió la secuencia de las melodías. Presenció los carnavales en Xonaca y en otras comunidades cercanas a la ciudad de Puebla. En conclusión, me decía que la danza de La Estrella, se la habían robado de San Baltazar. El gusto del carnaval que se hacía en San Baltazar, lo transmitió a sus hijos entre ellos a Raúl y Mara y los motivó para hacer el Baile de los Listones y de la Muñeca.

sas y buenas”. Muchas de ellas toman alcohol, en consecuencia, se emborrachan o “se pasan”. Pero como dijo Erika Cruz González, “los familiares deben comprender o ya saben que así es la fiesta”. Todas gritan igual que los varones y ejecutan las mismas coreografías con la música al ritmo de la banda de música de viento. Gustan de los vestuarios que representan a las princesas y personajes de Walt Disney⁸⁷.

En torno al carnaval femenino, se generó una dinámica comercial rodante⁸⁸, que seguían a la camada y atraían a los prestadores de servicio de filmación y fotografía.

COMPARSA DE LA BARRANCA

Dentro de la línea del vestuario, podemos señalar que la comparsa tiene un papel predominante. Es un grupo de personas uniformadas que hacen un performance sobre la plataforma de un tráiler, llevan su propio grupo de música y actúan como parte del contingente de la camada de La Barranca. En el año 2001, fueron los jóvenes de la calle Venustiano Carranza los que costearon la música en vivo. El tipo de acordes musicales, depende del personaje representado: para *Las quebraditas*, un grupo con acordeón y guitarra; para *Las veracruzanas*, interpretaciones con arpa; y para el show de *Solo para mujeres*, música de teclado. En 2010, salieron de na`vi de la película *Avatar*.

87. Bailarinas de ballet con sus tutús, Caperucita roja estilizada con sacos en vez de capas, hadas multicolores, mariposas, arlequines, la Reina de Corazones y su hermana la Reina Blanca, Mickey Mouse y Minnie Mouse, Robin Hood y El Zorro con falda, Blanca Nieves y los 7 enanos, Kitty, etcétera. Pese a esa aparente libertad, el dominio masculino y la violencia que ejercen algunos miembros de la Comisión sobre las mujeres es evidente. Son impositivos y agresivos, pues les gritan para que se formen e inicien los bailes. Algunos varones conciben a la mujer carnalera como un objeto sexual cuando les dicen que “son apetitosas” y les lanzan piropos con palabras soeces.

88. Antojitos mexicanos, chicharrines preparados, elotes hervidos, tacos de carnitas de cerdo, cervecerías, puestos de cascarones de huevo con confeti y rellenos de harina, neveros itinerantes, vendedores de tapones para los oídos, antifaces, máscaras, líquido jabonoso para hacer burbujas, espuma en spray, fresas con crema, tepache, pulque, bloqueador solar, sombrillas, gorras, sombreros; accesorios para el pelo, un sin fin de chacharas y juguetes.

En 2014⁸⁹, *Los Vaqueros*, fueron acompañados de la Banda Los Renacidos. El disfraz, el maquillaje, la coreografía y la música son especialmente cuidados y se actualizan conforme a las tendencias del mundo global.

Elementos de valoración del carnaval

EL VESTUARIO

En el carnaval, la familia extensa tiene un peso fundamental que incluye los preparativos, la adquisición y patrocinio del atuendo. La dedicación de tiempo para la selección de telas y accesorios, para bordar lentejuelas, forrar, pintar, recortar, pegar y reutilizar infinidad de materiales como los chiquihuites y cubetas de plásticos para hacer turbantes y sombreros requiere de meses de trabajo. Usan varios productos como hule espuma para el diseño de personajes monstruosos o musculosos; alambre para hacer alas, crinolinas y tocados; alambón para el soporte de pesadas estructuras metálicas adornadas con unicel, diamantina y pintura multicolor. Los diseños son obras de arte efímero y algunos son muy costosos. El traje de Clavillazo⁹⁰, interpretado por un huehue que lleva un poster de un artista con el dorso desnudo enrollado que, para hacer reír a las personas, desenrolla y lo coloca en su tórax para simular un cuerpo musculoso y estéticamente atlético. El poster y el sombrero para ese atuendo pueden costar \$200.00 en comparación de otros disfraces que se elevan hasta \$15,000.00.

89. En el 2014, los domingos del mes de marzo y el primero de abril se destinaron para la apertura de las siguientes modalidades de carnaval: 9 de marzo, carnaval retro. Espacio para los señores de la tercera edad con el fin de “sacudir el polvo de sus atuendos” o “soltar la polilla”; 16 de marzo, carnaval Infantil. Los niños expresan su creatividad al diseñar sus trajes de personajes de caricaturas televisivas y cineastas. El doctor Luis Nieto, regaló dulces y agua a los niños. La camada infantil bailó frente a la casa de partidarios de ese candidato; 23 de marzo, carnaval femenil. Las mujeres de distintas partes de la ciudad de Puebla llegan al Barrio de la Coyotera. Algunas ensayan el baile de Los Listones y de La Muñeca; 30 de marzo, las dos camadas del carnaval general iniciaron su fiesta con la presencia de grupos de familia “separados” con su propia banda de música; y, 6 de abril, cierre del carnaval de La Barranca. Todo el día recorren los barrios de la colonia y realizan el baile público. Tocaron los grupos Nueva Sociedad y el Son de la Samba.

90. Cómico mexicano de mediados del siglo XX.

La confección del vestuario es una actividad familiar. Al respecto a la señora Ana Luisa López Huerta, en una entrevista me comentó:

Mi hijo Gustavo es quien diseña los trajes, es bien delicado [recreativo y perfeccionista]. En el centro andamos y andamos de la Parisina a otras tiendas de tela. Yo le voy diciendo el tanto de la tela, cual le sirve y la más económica. A veces se desespera porque se le mete una idea [en el diseño].

Para ahorrar hemos comprado telas de tapicería que son mas anchas y baratas. Hay que buscar y buscar, pero de todos modos se gasta un buen dinero. Un disfrazado que quiere salir bien, cuesta caro” (López Huerta, l., entrevista Leticia Villalobos Sampayo [Grabadora personal], 1 de febrero de 2000, San Baltazar Campeche, Puebla).

Las representaciones de los oficios como el del panadero, galleros, barrenderos de calle (apodados como los y las Naranjitas del municipio de Puebla), fumigadores de plagas, personas que practican el trueque (cambio de productos), así como los personajes dedicados al culto católico como religiosas y monjes coexisten con personajes de la política nacional e internacional. Por ello, durante la fiesta de carnaval san baltazareño, es ver a vuelo de pájaro, una síntesis de los sucesos sociales, políticos, culturales, religiosos y económicos de cada año a través de la representación de personajes y sus acciones⁹¹.

91. Los presidentes de México: Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), con sus híper orejas; Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000), tratado como tonto; Vicente Fox Quesada (2000-2006), con sus botas y una víbora de plástico; Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012), portando sus botellas de alcohol y vestido como militar; Enrique Peña Nieto (2012-2018), con su gran copete; Andrés Manuel López Obrador (2018-2024), con sus giraldas de flores en el cuello. También, estuvieron presentes los personajes de los exgobernadores Mario Marín Torres, alias el Gober Precioso (2005-2011) (actualmente encarcelado por la demanda de la periodista Lydia Cacho por estar involucrado en una red de pornografía infantil y cómplice de Kamel Nacif (Véase El Universal) y Rafael Moreno Valle Ross (2011-2017), con su chef particular. En el ámbito internacional, Osama bin Laden apareció con su ejército en 2011; Hugo Chaves y Nicolás Maduro en 2012. En los deportes, destacó la selección mexicana de futbol con un joven manejando

La escenificación es una de las características de la fiesta. La percepción de la realidad a nivel mundial desde una mirada local del carnavalero se evoca en las representaciones. Tema que podría abrir otra investigación sobre el *performance* en el carnaval, como actividad significativa que no se puede considerar como un espectáculo. Puesto que el carnaval es diversión creada desde adentro y apropiada por sus mismos creadores porque dota de cohesión e identidad socioterritorial.

Así mismo, la inversión del tiempo en el proceso de elección del vestuario demanda la revisión de las páginas web de los distintos carnavales y su uso es una forma de actualizar al sujeto sobre lo que sucede a nivel micro y macro para la toma de la decisión de qué diseño es el mejor para la fiesta en San Baltazar, pues tiene que cumplir con la innovación, la autenticidad, la creatividad, los gustos sociales, las identificaciones con lo sagrado y la respuesta colectiva de los grupos que conforman las cuadrillas.

LA MÚSICA Y COREOGRAFÍA

Cada tres años cuando hay elecciones para la presidencia auxiliar de San Baltazar se compite por el poder y el territorio. Si el tiempo político se empalma con el tiempo de carnaval, es factible observar a diputados y candidatos hacer proselitismo. Las camadas se reconfiguran a partir de su adhesión a ciertas planillas locales para competir por la junta auxiliar, pero también para la grande: la del gobernador de Puebla. Hay cuadrillas que llevan los logotipos que identifican a su partido de preferencia y reciben patrocinio parcial para contratar músicos de viento (en 2014 cobraban entre \$10,000.00 y \$15,000.00). En los tiempos ordinarios, cada camada implementa estrategias que incluyen pequeñas cooperaciones dominicales, tandas y rifas para el gasto ritual del carnaval.

En la diversidad musical del carnaval destacan para la fase de apertura: la Marcha, la Cuadrilla, el Puente, la Víbora, la Vuelta y la Pieza⁹² y para la fase del cierre, la danza de La Muñeca y Los Listones.

un móvil con los jugadores, y boxeadores como Julio César Chávez y Saúl Álvarez. No faltó la representación de La Mataviejitas, asesina serial que asoló a la ciudad de México en 2008.

92. Marchas, polkas, sones y música sinaloense. Destaca El buey de la Ba-

LA COMISIÓN Y LA CAMADA

Los parámetros de evaluación incluyen el desempeño de la Comisión de carnaval y el de las camadas. Entre las funciones de las comisiones, está gestionar apoyos económicos con el presidente auxiliar de San Baltazar; realizar trámites institucionales como los permisos para cerrar de avenidas para el baile de clausura y uso de mosquetes y pólvora ante la Secretaría de Gobernación del Municipio de Puebla; contratar una banda de viento grande⁹³ y con reconocimiento regional que interprete las melodías de carnaval y piezas contemporáneas para bailar; seleccionar a un grupo musical de renombre nacional o al menos regional para el baile público y gratuito costado por las cooperaciones de los huehues, de los habitantes del pueblo cuando hacen bailes frente a sus domicilios, de comerciantes y de políticos vinculados a los partidos del Partido Revolucionario Institucional, Partido Acción Nacional, Morena y otros; promover la seguridad de tránsito vehicular y médico, a veces con la presencia de patrullas y ambulancias.

Entre las cualidades más contundentes, es que el comisionado debe tener experiencia previa en la organización de la fiesta; ser responsable y honesto por el manejo de recursos. Todos los miembros de las comisiones tienen una adscripción barrial y van uniformados: usan pantalones de mezclilla y playeras con logos gráficos que identifican su pertenencia territorial y modalidad de carnaval. Cubren su cabeza con gorras o sombreros y calzan tenis. Algunos llevan mochila o cangurera para guardar el dinero recolectado y documentos oficiales por alguna inspección del departamento de Tránsito Municipal y de la Secretaría de Gobernación. Los más experimentados han “capoteado las piedritas en el camino” o los obstáculos que año con año se les presentan. Por lo tanto, gozan de un prestigio social, son reconocidos como autoridad y tienen un liderazgo de largo alcance para asesorar, orientar y ayudar a los novatos y novatas de las nuevas comisiones.

A los miembros de la camada, se les exige ser capaces de aguan-

ranca, La del Moño Colorado, Camarón Pelao, Toro Mambo, El Mariachi Loco y Los Enanos. Una de las canciones que gusta muchos, es la que interpretó Celia Cruz, La Vida es un carnaval.

93. En 2014 una banda de música de viento o de aliento, tocaba entre tocaba entre 8 y 10 horas, integrada entre 12 y 15 personas cobraba entre 7 y 10 mil pesos.

tar toda la jornada, no emborracharse (de preferencia) y respetar los acuerdos de seguridad: “el uso de armas y la quema de pólvora es responsabilidad personal y en caso de decomiso, no resistirse, ya que deben entregar el mosquete y la pólvora”. Vestir decorosamente los trajes nuevos, auténticos, sofisticados, innovadores, divertidos y creativos o en su caso, llevar los tradicionales atuendos alquilados de zuavos, zapadores, maringuillas, catrines, etcétera. Algunos integrantes de los subgrupos de las camadas, exigen “no bajar” o quitarse las máscaras (traerlas en el pecho o la espalda) y no despojarse de los accesorios durante todo el evento; apoyar a personas con el préstamo de trajes de una emisión de carnaval anterior, para que se incorporen a la diversión; a los personajes cómicos y al Diabolo, se les pide hacer reír a las personas de manera sana para unir a la familia. Todo lo anterior con la finalidad de juntar gente que participe en el cierre, fase que determina el prestigio de la camada.

En la actualidad, un buen carnaval se valora por la cantidad de solicitudes para posar y fotografiarse con un turista, un familiar o un amigo. Por la presencia de investigadores antropólogos y sociólogos interesados en el tema y en la vida cultural de San Baltazar Campeche. Aunado a la presencia de los equipos de periodistas de radio y televisión local para la difusión de la fiesta, aunque en algunas ocasiones la dimensión mediática es la narrativa de los sucesos nefastos del carnaval. También contribuyen a la fama del carnaval del lugar, los canales en internet y las noticias como *Colorido y Majestuoso, el carnaval de San Baltazar Campeche el 13 marzo 2018*, en la página de *Exclusivas de Puebla*. Así como la presencia de personas que filman y hacen secuencias fotográficas para los miembros del carnaval, los comisionados, las autoridades locales y los políticos. Un ejemplo del video llamado *Carnaval del barrio de San Baltazar Campeche edición 2019. No te lo puedes perder por el Nathan Classcock Fotógrafo*.

A manera de conclusiones

La vida cotidiana y ritual se expresa en un tiempo y espacio acotado en la actual colonia de San Baltazar, pero también con salidas esporádicas a otras colonias como Granjas de San Isidro para convidar las fiestas. Las diversas modalidades del carnaval san baltazareño, son un texto donde hay una voz, una música, una danza, un vestuario, una forma de consumo y diversión plurívoca. Resultado de la reapropia-

ción de modelos de atuendo de carnavales nacionales e internacionales que coexisten con los personajes del carnaval “tradicional”: los huehues, la maringuilla, los zuavos, zapadores y Apaches. Además de incluir a los artistas de la industria del cine y la televisión. En su conjunto, el carnaval san baltazareño con sus distintas versiones, muestra un gran dinamismo porque:

“no existe esencia “eterna” de tal o cual pueblo o grupo humano, que la identidad de un grupo siempre es producto de una historia particular, una “construcción” histórica, siempre plural, abierta a posibles préstamos. Ahora bien: estos préstamos, aunque no estén impuestos desde el exterior, habitualmente son elegidos e integrados en una configuración cultural a la que modifican, pero que a su vez los modifica a ellos y les da un sentido y un carácter nuevo” (Godelier 2014, 25).

Pero como en todo dinamismo cultural, se dejan los elementos que pierden su poder significativo y se resaltan aquellas prácticas que en situaciones contextuales sirven para dar sentido al tejido social. Desde 1950 a la fecha, los elementos culturales que se conservan son muchos. Los más importantes, en términos de las prácticas religiosas, son el respeto a la Semana Santa como tiempo sagrado; la bendición de las madres o esposas en el altar familiar donde la pléyade de santos y vírgenes son convocados para la protección de accidentes en los tiempos de los carnavales donde bailan los hijos de los barrios de San Baltazar. En el carnaval, llevar estampas de vírgenes y santos en sus atuendos que finalmente preservan las prácticas religiosas. Predominan los rituales colectivos de protección dirigidos por miembros de las comisiones que se realizan en el altar de la Virgen de Guadalupe ubicado en la avenida Juan Pablo II, para la camada de La Barranca y la capilla de San Francisco y el altar de la virgen de Guadalupe ubicado en la avenida 20 de Noviembre, para los del Barrio de La Cruz.

La coreografía se sigue reproduciendo y el sistema de aprendizaje es a través de la observación y práctica desde la temprana edad. La estructura de organización basada en comisiones se consolida por la perspectiva de la cooperación y ayuda mutua, la asociación al territorio barrial y el gusto por la música que aluden al pasado agrícola, antes del proceso de conurbación. En consecuencia, la sociedad de

San Baltazar, fue creando sus rasgos culturales y cualidades muy específicas a través del tiempo y enfocándonos en la fiesta del carnaval, la territorialización de su espacio permitió generar procesos de identificación en torno a la danza, lo sonoro (música, explosión de pólvora, el pregón de las chelas y helados, e incluso el silencio ante la muerte, el accidente y decomiso de mosquetes), el atuendo readaptado (estético y de vanguardia) y banquetes e ingesta ritual de alcohol. Por lo tanto, todas las modalidades del carnaval son el resultado multifactorial del cambio del territorio y de lo que sucede a nivel global. Eso es posible porque los factores de construcción de una identidad social que se expresa en las diversas modalidades de carnaval, son el resultado de un gran esfuerzo organizativo de varias generaciones para crear una fiesta incluyente de otros “gustosos de la diversión” de la zona metropolitana de Puebla. El carnaval de San Baltazar es una opción para la experiencia personal y siguiendo la idea de Bajtin es “una forma concreta de la vida misma” (1989, 13). A partir del famoso pique, se convierte en un referente de prestigio y lucha por el reconocimiento y prestigio de las camadas. En tanto que funge como modelo de otros carnavales en el sur de la ciudad de Puebla, éste aparece como envolvente de las diferentes capas históricas de carnaval relacionadas con la conurbación que tiene como escenario la Junta Auxiliar y el ejido de San Baltazar,

Es preciso señalar, que San Baltazar, es un trozo urbano asequible para comprender cómo los procesos de conurbación generan respuestas distintas. En este caso, la centralidad e importancia de un polígono que corresponde a un microespacio llamado la colonia de San Baltazar Campeche, es un punto atractivo para crear una territorialidad donde el carnaval resulta ser la resignificación de otros que se expresan más allá de sus fronteras porque hay una selección de elementos que se incorpora y los rasgos de las estructuras que permiten la cohesión (parentesco, compadrazgo, amistad, camaradería, ayuda mutua, organización social solidaria, reciprocidad, etc.) y las formas de significar el carnaval contemporáneo san baltazareño.

Lo que sucedió al interior del territorio de San Baltazar, era una recomposición espacial y social impulsado por un “nuevo orden urbano, entendido como un conjunto de reglas –formales e informales– vigentes para dicho espacio” (Giglia 2015, 23). Por último, en San Baltazar Campeche, hay una producción de significados y energía potencial que se materializa en un rico calendario lúdico que le

hace ser distinto en la aparente homogeneidad urbana. No se trata de un islote apartado de la ciudad, ni se trata de un camuflaje, se trata de una forma que coexiste en el mundo contemporáneo que denota las especificidades de cómo un pueblo con tantas capas históricas, deja huella en nodos simbólicos como el carnaval y en la modelación de otros carnavales que se constituyen en ese gran territorio políticos administrativo que es la junta auxiliar.

Referencias

- Aguado, José Carlos y María Ana Portal. 1991. "Tiempo, espacio e identidad social", *Alteridades*, 2: 31-40. Acceso el 3/06/2020 <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/issue/view/49/showToc>.
- Bajtin, Mijail. 1990. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, México: Alianza Editorial Mexicana.
- Carnaval del barrio de San Baltazar Campeche edición 2019. No te lo puedes perder por el Nathan Classcock Fotógrafo*, Acceso el 3/06/2020: <https://www.youtube.com/watch?v=03WopA1zmaI>.
- Colorido y Majestuoso, el carnaval de San Baltazar Campeche el 13 marzo 2018*, en la página de Exclusivas de Puebla, Acceso el 3/06/2020 <https://exclusivaspuebla.com.mx/colorido-y-majestuoso-el-carnaval-de-san-baltazar-campeche/>.
- Dávila Gutiérrez, Joel. 1994. "En torno al carnaval". *Tlacayotl*, no. 1: 13-20.
- Diccionario de la Real Academia Española*, Acceso el 3/06/2020 <https://dle.rae.es/conurbaci%C3%B3n>.
- El Universal*, Acceso el 27/06/2020 <<https://www.eluniversal.com.mx/nacion/quien-es-mario-marin-el-exgobernador-buscado-por-la-interpol>>.
- Flores González, Sergio y Nicolás E. López Tamayo. 1989. "Conurbación Puebla-Tlaxcala". *Crítica* 40: 28-35.
- García Canclíni, Néstor. 1993. "El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica". En *El Consumo Cultural en México*, coordinado por Néstor García Canclíni, 15-42. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- _____. 1982. *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Editorial Nueva Imagen.
- _____. 2001 [1990]. *Las Culturas híbridas en tiempo de Globalización*. México: Grijalbo.

- Giglia, Angela. 2015. "Apropiación del espacio, renovación urbana y derecho a la presencia: el caso de la Alameda central en la ciudad de México". En *Controversias sobre el espacio público en la ciudad de México*, coordinado por Mario Camarena Ocampo y María Ana Portal, 21-44. México: Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Iztapalapa / Juan Pablos Editor.
- Godelier, Maurice. 2014. *El fundamento de las sociedades humanas. Lo que nos enseña la antropología*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lefebvre, Henri. 1976. *Espacio y política. El Derecho a la ciudad, II*. Barcelona, España: Península.
- Licona Valencia, Ernesto. 2007. *Habitar y significar la ciudad*. México: Conacyt / UAM.
- Licona Valencia, Ernesto y Martha Ivette Pérez Pérez. 2018. "Práctica colectiva Territorializada (a manera de introducción)". En *El carnaval en la región Puebla-Tlaxcala. Acercamientos etnográficos y multidisciplinarios*, coordinado por Ernesto Licona Valencia y Martha Ivette Pérez, 13-29. México: Instituto Municipal de Arte y Cultura.
- Memoria de Puebla*. 2011. Acceso el 3/06/2020 <http://memoriade-puebla.blogspot.com/search/label/Dulce%20Jurado>.
- Raffestin, Claude. 2011. *Por una geografía del poder*. México: El Colegio de Michoacán.
- Un pequeño susto carnaval de San Baltazar Campeche Puebla*, Acceso el 3/06/2020 https://www.youtube.com/watch?v=_SF0KtDIHYs.
- Vergara Figueroa, Abilio. *Estudios sobre el territorio: métodos y teoría*. México: Producciones estratégicas. 2017.
- Villalobos Sampayo, Leticia. 2001. "El proceso de conurbación y los cambios culturales en el pueblo de San Baltazar Campeche". Tesis de Licenciatura. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.
- _____. 2003a. "El Carnaval, celebración y recreación de identidad urbana". Tesis de Maestría. Universidad de Sevilla.
- _____. 2007. "San Baltazar. Entre el damero y el altépetl". Tesis de Maestría. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

HISTORIA, MEMORIA Y CARNAVAL.
LAS TRANSFORMACIONES DEL CARNAVAL
DEL TANCOY EN LAS ROSAS, CHIAPAS.

Nancy Karel Jiménez Gordillo

Chiapas es uno de los estados de México con mayor presencia de carnavales. En al menos 25 municipios y cuatro áreas étnicas se lleva a cabo la celebración, con una bibliografía de alrededor de 70 años (Newell, Jiménez Gordillo y Pérez López 2022). Hasta la fecha, las investigaciones realizadas se centran en municipios pertenecientes a la lengua zoque, tsotsil, ch'ol y tseltal enseñando el gran abanico, diversidad y complejidad de los carnavales chiapanecos. Sobre el carnaval en el área tseltal resaltan los trabajos centrados en los municipios de Tenejapa, Bachajón, San Juan Cancuc, Petalcingo y Oxchuc (Castro 1962; Medina Hernández 1965; Bequelin Monod y Breton 1979; Hernández Guzmán 2001; Gómez Muñoz 2004; Figuerola Pujol 2014; Sheseña Hernández 2014; Pérez Sánchez 2017). Algunos carnavales, sin embargo, no han sido documentados a profundidad todavía y resulta importante ahondar en los procesos de transformación y de continuidad presentes en los carnavales. A la vez, es necesario reflexionar más sobre nuestros métodos y técnicas de acercamiento al tema de carnaval y sus múltiples aspectos.

Este capítulo se enfoca a un pueblo y carnaval que ha pasado casi desapercibido y es realizado en el municipio de Las Rosas: el carnaval del Tancoy o, en lengua tseltal, el “Sk'in tajmal ta Slumil Mu'K'ul Akil”. Con casi nulos registros escritos y solos algunas fuentes que hacen escasa mención (Hill 1964; Hermitte Álvarez 1970; Day 1970; Calnek 1970; Barrera Aguilera 2019), se busca mediante la documentación de una memoria histórica local comprender el carnaval de Tancoy. Es clave y urgente empezar este tipo de estudio ya que sobreviven pocos de los viejos pobladores en Las Rosas como ocurre en muchos pueblos del estado y el estado, como el resto del país, está

siendo sujeto a considerables cambios. Las siguientes interrogantes guían este estudio: ¿Cómo es el carnaval del Tancoy en Las Rosas, Chiapas? ¿Cuál fue su origen? ¿Cómo fue su desarrollo en el tiempo? ¿Cuáles han sido las transformaciones y continuidades del carnaval de Las Rosas?.

Los estudios sobre carnaval e historia

Al iniciar la lectura de un determinado carnaval podemos observar que el análisis gira en dos vertientes: 1) la historia, o 2) la función que cumple el carnaval para las comunidades. La primera se relaciona con el posible origen de la celebración y remite a la principal teoría sobre la historia de los carnavales en el mundo, afirma que los carnavales provienen de Occidente y son originados por las fiestas Romanas de saturnales, bacanales y lupercales (Caro Baroja 2006; Bajtin 1987; Heers 1988). Estas celebraciones estaban acompañadas por grandes banquetes y ceremonias con ingesta de alcohol. Para el caso de los carnavales americanos se dice que fueron introducidos durante el tiempo de la colonia (Flores Martos 2001; Gámez Espinosa y Cruz Hernández 2018) y son relacionados directamente con el cristianismo y el teatro evangelizador. De esta manera, se crea una visión general de la historia para todos los carnavales en el mundo, y el carnaval queda acotado reductivamente al tiempo del periodo colonial y a la llegada de los españoles a América. Realmente, hace falta indagar lo que sucede después de este contacto a mayor detalle, sus continuidades y transformaciones en cada lugar y para cada pueblo.

Para el caso mexicano, el carnaval comienza analizarse desde diversos enfoques, reconociendo las diferentes capas de significados inmersos en la celebración, relacionados con temas de patrimonio cultural, objeto de consumo, identidad barrial, bioculturalidad, territorio (Vázquez Ahumada 2013; Licona Valencia y Pérez Pérez 2018; Newell 2018a, 2018b) e historia (Gossen 1989; Reifler Bricker 1989; Campos Castro 2018). Uno de los trabajos que entrelaza la relación entre carnaval y contextos históricos es la investigación realizada por Campos Castro (2018), el autor, a través de la práctica musical, busca historiar el carnaval de los barrios de la Ciudad de Puebla y para ello se apoya de la memoria, los testimonios y los recuerdos. Además, analiza los contextos sociales, económicos, políticos y reconoce la importancia de lo que la gente recuerda, vive y vivió de su propio carnaval.

Varios investigadores en Chiapas se han dado a la tarea de reflexionar sobre este tema, principalmente desde el área de la antropología. Existen estudios centrados en la descripción de la fiesta o sus principales personajes (Becquelin Monod y Breton 1979; Ochiai 1984; Del Carpio Penagos 1990; Rivera Farfán 1992; Hernández Guzmán 2001; Loi 2008, 2009a, 2009b, 2009c); otros han incursionado en el método comparativo (Reifler Bricker 1986; Del Carpio Penagos 1993; Pérez Sánchez 2017; Newell 2018) y algunas investigaciones actuales relacionan el carnaval con temas de bioculturalidad, música y patrimonio (Álvarez Sánchez 2010; Hernández Guzmán 2017; Newell 2018). En su mayoría son descriptivos mostrando cómo se desarrolla el carnaval en un momento determinado. Es decir, son de corte sincrónico. Son pocos los que se interesaron en conocer la relación entre carnaval e historia.

Gossen (1986) es uno de los primeros en analizar el carnaval desde contextos más amplios en Chiapas. Realiza un análisis del carnaval en el municipio de San Juan Chamula, considerando la relación entre cosmovisión e historia. Reifler Bricker realiza un análisis de tres carnavales tsotsiles, Chamula, Zinacantán y Chenalho y su tema central es el conflicto étnico que se ritualiza en los carnavales mediante un drama histórico. Ella busca reconocer y comprender el “sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas”. Las investigaciones de estos dos autores son una fuente importante de información y conocimiento histórico y de memoria de los carnavales en Chiapas. Sin embargo, incluso ellos poco demuestran las voces y las memorias personales o colectivizadas de las personas que participan. El análisis acerca de cuáles son o fueron sus motivaciones, experiencias, historias, y memoria social, colectiva y oral es casi nula. Solo pocos trabajos en el estado han comenzado ahondar en la historia colectiva (Pérez Sánchez 2017). Buscamos aportar a esta literatura en el campo de los estudios sobre carnaval preguntando ¿Qué nos puede aportar el enfoque histórico? ¿Cómo se relaciona el carnaval a la historia o memoria colectiva?

Metodología

Para lograr un mejor entendimiento del carnaval de Las Rosas se requirió la integración de diferentes disciplinas de las Ciencias Sociales, principalmente de la Historia y la Antropología. Se analiza, por ende,

desde una perspectiva diacrónica y desde la visión de los participantes, elementos todavía poco utilizados en los estudios de carnaval en Chiapas.

Para concretar estas indagaciones, en un primer momento se recurrió al trabajo etnográfico en campo (Geertz 1973) y se utilizó la técnica de la observación-participante. Durante cinco años se acudió al carnaval dónde se pudo establecer una interacción con los participantes, además de conocer la forma en que transcurre el carnaval, su organización, personajes, música, etc. Se incorporó el análisis de los relatos orales (Vansina 1966) y la utilización de la memoria colectiva como una corriente de pensamiento continua, que retiene del pasado sólo lo que aún está vivo, o es capaz de vivir en la conciencia del grupo (Halbwachs 1968). Son testimonios vivos que al ser registrados se convierten en objetos de estudio e interpretación (Vignolo 2010) y así el relato de un hecho histórico, tradición o fiesta que va de generación en generación permite a la comunidad conservar sus experiencias, consejos y modos de vida (Vázquez Ahumada 2013). Se realizaron entrevistas a diferentes personas entre las que destacan personas mayores, “Tancoyes”, capitanes, músicos, artesanos y espectadores. Son personas entre los treinta y ochenta años de edad, algunos de ellos hablantes de tseltal y que conservan su atuendo tradicional. Estas herramientas, observación participante y entrevistas, permitieron recopilar información para comprender en qué consiste y cómo se ha desarrollado el carnaval del Tancoy de Las Rosas a partir del siglo XX desde la memoria de los entrevistados.

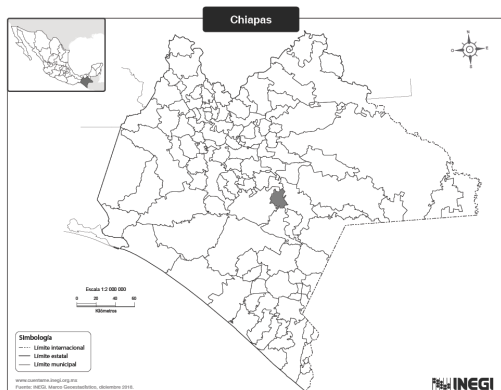
Entender el carnaval a mayor profundidad implica, además, comprender que se encuentra enmarcado en contextos y estructuras más amplias que dan sentido y significado a la celebración. La recopilación de documentos históricos así como crear una historiografía de bibliografía existente (Hill 1964; Hermitte Álvarez 1970; Calnek 1970; Day 1970) permite adentrarse en la historia del municipio de Las Rosas a partir del siglo XX. Se revisaron diferentes fuentes escritas sobre la historia de Chiapas (Benjamin 1995; Reyes Ramos 1992; Rus 1995; Hernández Chávez 1979). La propuesta metodológica es realizar una contrastación entre la memoria y la historia del pueblo y Chiapas para obtener una lectura crítica del acontecimiento, lo cual permite contextualizar, en tiempo y espacio, lo recordado y narrado por los entrevistados.

Las Rosas, Chiapas

Las Rosas se ubica en la parte central del estado de Chiapas y colinda con los municipios de Comitán, Teopisca y Venustiano Carranza (véase Figura 1). Es un antiguo asentamiento prehispánico llamado Pinola que el gobernador de Chiapas Flavio Paniagua Guillen en la primera década del siglo XX eleva a la categoría de Villa, agregándole el nombre de Las Rosas (Esponda Jimeno 1994, 258). La región forma parte del grupo de la lengua mayense, hablantes de tseltal (Calnek 1970; Day 1970). Para el año 2020 el municipio cuenta con 28,829 habitantes de los cuales 1,628 personas de cinco años y más hablan alguna lengua indígena (INEGI 2020).

Dentro de las principales fiestas celebradas en el municipio figuran: San José, San Miguel Arcángel, Todos santos, Virgen de Guadalupe, Virgen de la Concepción. Otra de las celebraciones importantes es el carnaval del Tancoy, la importancia de este evento para los lugareños se ve expresada en la estatua que se encuentra en la entrada del municipio, en la vía carretera que conecta a Venustiano Carranza. El carnaval del Tancoy “Sk’in tajmal ta slumil Mu’k’ul Akil” que en tseltal significa día para jugar, actualmente se lleva acabo de domingo a martes. De acuerdo a diferentes entrevistas, la celebración del carnaval en sus inicios era realizado por población indígena tseltal; actualmente toda persona que lo desee puede participar.

Figura 1. Ubicación geográfica. Las Rosas, Chiapas. Fuente: INEGI, Data, México.



Fases del carnaval

Debido a la falta de registros documentales, no se sabe con precisión el origen del carnaval en Las Rosas, pero el recuerdo más antiguo que se tiene, según la investigación en campo y los testimonios, el carnaval del Tancoy inicia aproximadamente en 1914, periodo que corresponde a la contrarrevolución en Chiapas. Las personas que participaban en el carnaval era únicamente población indígena tsel'tal. De acuerdo a los entrevistados, el carnaval de K'á'Me'eletik era realizado durante tres días precedentes al Miércoles de ceniza.

El principal personaje de este carnaval que recuerdan los entrevistados es el K'á'Me'el, que en la traducción al español significa “viejo mapache”, “malosos” (Inocencio Velasco, entrevista Nancy Karel Jiménez Gordillo, 25 de enero 2016, Las Rosas). El atuendo de este personaje se conformaba con pantalón negro, camisa blanca, saco negro, botas negras, polainas de cuero, la cabeza era cubierta con una máscara y la utilización de un casco saracof o cachuchas y se acompañaba con un cacho de toro, animales disecados de la región, un morral de ixtle en el cual cargaban su bebida. De acuerdo a la memoria local, el atuendo se relaciona con los mapaches del periodo posrevolucionario en Chiapas. Durante el combate entre carrancista y mapaches, muchos de los mapaches dejaban tiradas sus cachuchas, su ropa. Estos eran levantados por la población indígena e incorporados a su atuendo de carnaval. En una entrevista mencionan lo siguiente:

Empezaron a vestirse como los mapaches y el relajo que se hacían: yo soy k'á'melon decían, soy mapache, soy viejo mapache, voy a entrar en tu casa, voy a robar tu hija. Si no estaban vestidos decían te voy a echar mal, voy hacer que sufras. Si venían bien vestidos de negro, con los trajes que usaban los patrones en ese tiempo cambiaban, españolon, españolon, dicen pues que los patrones que habían en aquel tiempo no eran de México, vinieron de España a posicionarse en las grandes fincas (Inocencio Velasco, entrevista Nancy Karel Jiménez Gordillo, 25 de enero 2016, Las Rosas).

Debido a que era una celebración prohibida, las actividades eran en los patios de las casas. Se menciona que varios domingos atrás se realizaba lo que llamaban “el ensaye”. En estos espacios un grupo de músicos tocaban la bandolina y el pito y los danzantes bailaban al

compás de la música. Los dueños de la casa ofrecían algunas bebidas como aguardiente y pozol. La realización del carnaval era organizada por los mayordomos y alférez, quienes eran los encargados de conseguir y pagar los gastos que implicaba la celebración.

Un segundo momento que los entrevistados recuerdan es el “Carnaval del Tancoy” y esto implica la aparición y el cambio del personaje principal, pasando del K’á’Me’etik al *Tancoy*. La traducción que se hace de este nombre Tancoy es la de “cae ceniza” o la de “hombre disfrazado”. La indumentaria del Tancoy era el traje sastre negro, polainas, botas, cascos, animales disecados, adornos como espejos, semillas y frutos naturales, además del aguardiente se incorporó el refresco de gaseosa. La población de Las Rosas entrevistada asocia el traje utilizado en este tiempo con el que la población ladina utilizaba para sus eventos como bautizos y bodas (véase Figura 2). Los entrevistados hacen referencia a la introducción de la máscara de cartón, esta presenta características como el color más blanco, los bigotes y barbas pronunciadas. Es interesante notar, por cierto, que estos elementos se pueden ver en las máscaras de los personajes como los huehues y comanches en los carnavales de Puebla, Michoacán e Hidalgo y parecen, posiblemente, ser vinculados a cambios más amplios en México (Newell y Jiménez en preparación).

Un elemento a destacar aquí fue la incorporación de otro personaje: los hombres disfrazados de mujeres. Esther Hermitte narra este elemento en sus notas de campo y lo describe como: “Llega José Acevedo a pedir que le preste el equipo completo para vestirse de Tankoy. Le doy un pañuelo de seda, un vestido de algodón, zapatos, mi morral y una toalla ya que no tengo rebozo” (Hermitte Álvarez 2007, 250). Lamentablemente, ella no da más detalle.

Figura 2. Indumentaria del Tancoy, 2015, Coré Damián Ramírez Escobar, Acervo Carnaval Las Rosas perteneciente a la autora.



Uno de los cambios significativos que los entrevistados recuerdan es la autorización de la fiesta. Este acontecimiento implicó algunas transformaciones en la forma de celebración: uno de ellos es que comienza a ser un evento público y los espacios se ampliaron a las casas, calles y plaza principal. El domingo y lunes se continuó bailando en los patios de las casas y también en las calles, en los diferentes barrios. Ahora el carnaval se realiza durante el día. Se muestra un cambio en la música, los grupos que acompañan a los cuatro capitanes son ahora de marimba. La autorización de la celebración permitió que los danzantes puedan reunirse en la plaza central el día martes, a cambio del pago de una cuota económica hacia la presidencia municipal y la fiesta pasa de ser celebración prohibida a una autorizada e incluso, quizás, una promovida.

A partir de finales del siglo XX hasta la actualidad, el carnaval del Tancoy se desenvuelve de forma diferente. El trabajo etnográfico de campo y las entrevistas dejan ver cómo se desarrolla actualmente el carnaval. Se observan cambios significativos. Por ejemplo, se establece el domingo como el día que corresponde a la inauguración del carnaval. Por iniciativa de los representantes de la casa de la cultura, en los años 1992-1993, se propuso el surgimiento de la reina del carnaval: durante algunos años se realizó este evento. En la actualidad ya no existe el personaje de la reina. Actualmente, y en este tercer periodo del carnaval, se observa que el día lunes desde primera hora de la mañana se

escuchan los Tancoyes caminando por las calles del municipio, las casas de los capitanes se convierten en el escenario para el inicio del baile y del recorrido por las calles. Cada capitán es acompañado de un grupo de marimba y visitan diferentes casas donde bailan los Tancoyes y algunas familias les invitan comida o bebidas. Grupos de familiares y amigos se reúnen en sus casas para disfrazarse, beben unas cervezas y luego se encaminan a las calles para comenzar su jornada de baile por los distintos barrios de Las Rosas (véase Figura 3), este desplazamiento es festivo, las personas bailan, ríen, beben, presentan juegos y contactos corporales. A partir de las seis de la tarde se ve que algunos Tancoyes comienzan a retornar a su hogar, muchos de ellos muestran los efectos del alcohol, son acompañados por sus familiares, quienes los ayudan a volver a casa.

Este día afuera de algunas casas se puede observar puestos de venta de comida y bebidas, entre los que desataca el tradicional pan de salvadillo con temperante, dulces variados, palomitas, refrescos, cervezas. También la existencia de otros puestos de artículos para el disfraz, como charros, zarapes, máscaras, campanas, escarcha de colores, pelucas, entre muchos otros.

Figura 3. Recorrido por los distintos barrios, 2015, Nancy Karel Jiménez Gordillo, Acervo Carnaval Las Rosas perteneciente a la autora.



El martes por la mañana se continúa con el baile en los barrios del municipio. A partir de las dos de la tarde se lleva a cabo el encuentro de todas las marimbas de los capitanes en la plaza central y las notas de la canción “Viva Pinola”, escrita por el Señor Rubén Díaz Gordillo, da arranque al baile. Después continúan con otras piezas musicales como “el Pinoltequin” y “Tacuatzin” y se observa una exaltación notable en los danzantes. En este día, se percibe una comunión entre los distintos barrios y todas las marimbas suenan al mismo tiempo. Los Tancoyes pueden elegir bailar con las marimbas de su propio barrio o moverse alrededor del parque para aprovechar todas ellas. La población del municipio acude al lugar para presenciar el baile, algunas de las interacciones entre los Tancoyes y la gente es a través de compartir su bebida, otros más tiran confeti a las mujeres en señal de conquista. En el parque también se vislumbran los puestos de comida. A partir de las seis de la tarde en este espacio se realizan los últimos bailes del carnaval, la gente se despide con tristeza.

En lo que se refiere al vestuario del Tancoy, aunque mucha población conserva el traje tradicional, otros han sustituido el traje sastre negro por atuendos con jorongos con diferentes estampados, charros, pantalón de mezclilla, adornados con escarcha de colores. Las máscaras se diversificaron y sobresale la de mujer maravilla. Se vislumbran de personajes de películas, caricaturas, series de televisión, políticos nacionales e internacionales, luchadores, entre muchos otros. Los trajes conjuntan motivos locales, nacionales y del mundo, así como otros símbolos de la modernidad. El disfraz tiene amplio margen de representación. En algunas entrevistas hacen alusión que estas nuevas formas de vestir representan a los “modernos” como contrapartes a lo tradicional. Figuran también los hombres vestidos de mujeres; utilizan faldas cortas, vestidos, antifaz, zapatillas y pelucas y por lo general van acompañados o custodiados por otro Tancoy moderno (véase Figura 4).

Figura 4. Martes de carnaval, 2016, Coré Damián Ramírez Escobar, Acervo Carnaval Las Rosas perteneciente a la autora.



El relato del carnaval y su relación con la historia local, estatal y nacional

Con el trabajo de campo realizado y las entrevistas en el municipio de Las Rosas, se lograron, entonces, identificar tres momentos en la forma de realizar el carnaval. Se efectuó una primera contrastación de lo que la gente recuerda del carnaval con los contextos más amplios local, estatal y nacional que se conoce desde la historia oficial y documentado formalmente; es decir, se exploró la relación entre la memoria y la historia para tener una comprensión balanceada y con mayor profundidad. Fue necesario revisar textos sobre el municipio y la historia de Chiapas lo cual permitió comprender y analizar el porqué de cada personaje representado y su forma de realización. Se narra ahora la misma secuencia histórica del carnaval, pero con los contextos más amplios referenciados como contexto invaluable y a veces contrastante o afirmante.

A principios del siglo XX, el municipio de Las Rosas se encontraba conformado en su mayoría por población indígena tseltal. Un 23,1% de la población hablaba solo español y un 76.9% únicamente hablaba tseltal (Hill 1964). Los tseltales de aquel entonces eran agricultores en pequeña escala dedicados al cultivo de maíz, café, frijol y

calabaza. La alimentación de las familias estaba supeditada a dichos productos, mientras que la población ladina del municipio se dedicaba a actividades comerciales como transporte, cultivo, manufactura de productos locales. Los ladinos también fungían como caporales y eran dueños de las haciendas en la región como El limón, Buenavista, San José, Candelaria, Yaxna, El Refugio, Ixtapilla, Barreño, San Luis y Canjob. Entre los dueños de estas tierras se encontraban las familias Villatoro, Ruíz y Molina.

A principios del siglo XX, se da la Revolución Mexicana y años más tarde en 1914 en Chiapas se habla de un periodo de contrarrevolución. Entre 1914-1915 dirigentes carrancistas en Chiapas promulgan leyes importantes: una es la ley de obreros que pretendía la abolición de las deudas de los sirvientes. Se determinaron horas de trabajo y se abolieron las tiendas de raya (Reyes Ramos 1992). Estas leyes sirvieron para unificar los distintos grupos de terratenientes en Chiapas y las facciones de los Valles Centrales. Lo que buscaban era seguir conservando los privilegios que habían gozado por varios años. La lucha armada de los terratenientes presentó una táctica guerrillera, se desplazaban durante la noche. A este grupo se le conoció como “los mapaches” y eran quienes atacaban a los carrancistas en diferentes lugares.

Fue en 1918 cuando las tropas mapaches se apoderan de Pinola (García de León 1991), de acuerdo a la historia oral de algunos entrevistados; “Me platico mi mamá que le toco en una ocasión con su mamá que avisaron que venían las tropas para enfrentarse con los de aquí que eran los mapaches, había tropas particulares contra el gobierno” (Santiago Vázquez, entrevista Nancy Karel Jiménez Gordillo, 23 de abril de 2017, Las Rosas). Durante este periodo los grupos mapaches saquearon algunos pueblos y cometieron daños contra la población. En Las Rosas, los mapaches aventaban los chamaquitos, les quitaban sus caballos. Venían a robar, los que tenían su maíz se los quitaban, robaban dinero, los dejaban sin nada (Belisario, 21 de octubre 2017, Las Rosas). Estos actos de transgresión realizados durante el periodo de contrarrevolución en Chiapas y Las Rosas se observan claramente expuestos en el carnaval de K’ a’ Me’ eletik, que de alguna manera ridiculizaban a este grupo de mapaches.

Después de 1940 el municipio se ubica en un contexto de grandes cambios económicos y de infraestructura. Rus (2002) menciona que

de 1951 a 1968 se dieron una serie de factores externos que cambiaron el panorama de recesión económica en Chiapas, entre ellos la instalación del primer programa de desarrollo regional del Instituto Nacional Indigenista (INI) en San Cristóbal de las Casas y la implementación del sistema carretero. En el municipio destacan mejoras en las avenidas, se instalaron drenajes, escuelas, mercado y al sistema carretero que generó una mayor accesibilidad y contacto comercial con municipios vecinos como Venustiano Carranza, San Cristóbal y Comitán (Hill 1964). Los cambios demográficos fueron notables y se experimentó un aumento de personas ladinas.

En 1950 existían alrededor de 6,000 habitantes en Villa Las Rosas, de los cuales 2,000 eran ladinos y 4,000 indígenas. Se comienza un periodo de ladinización (Day 1970; Hermitte Álvarez 1970) y la conducta y valores del indígena recibe una gran influencia de los valores y conductas de los ladinos. Este proceso se manifiesta en el lenguaje, vestimenta, riqueza y espacios habitados y se comienza a perder el habla tseltal. Se comienza abandonar la vestimenta tradicional, principalmente entre los jóvenes, y muchas personas dejan el control sobrenatural, que era utilizado como sistema de control interno por la población indígena (Hermitte Álvarez 1970).

La población ladina mantenía el control de los principales recursos productivos, como la tierra para la producción de caña de azúcar y controlaban el camión que conectaba con Teopisca y Venustiano Carranza, el comercio local y la administración municipal. Por su parte la población indígena poseía tierras pequeñas que eran utilizadas principalmente para la satisfacción de las necesidades básicas.

A pesar de las mejoras en las condiciones de infraestructura que vivió el municipio, las de la población indígena no cambiaron mucho. De acuerdo a la historia oral, muchos de los indígenas trabajaban en la producción de caña de azúcar con condiciones de trabajo desfavorables y eran contratados durante las jornadas de zafra, con largas horas de trabajo y bajo condiciones de mucho calor. Algunas otras personas se empleaban en las tiendas o como ayudantes de limpieza en casa de los ladinos. Estos acontecimientos generaron algunos cambios en la forma de realizar el carnaval, así como el significado asignado a su personaje principal: el Tancoy.

A partir de finales del siglo XX hasta la actualidad, el municipio se desenvuelve en un contexto diferente, la globalización. Este contexto

tiene sus implicaciones políticas, económicas, culturales y sociales. Uno de los principales soportes de la globalización es lo económico, la transformación del mundo en un mercado donde todo se puede comprar y vender. El municipio de Las Rosas ha presentado algunas tendencias: la disminución de los hablantes de tseltal, el paso del campo a la ciudad, los procesos migratorios, las nuevas conciencias del urbanismo y la incorporación al espacio digital.

En el 2000 de la población total únicamente el 5.92% habla todavía lengua indígena. La distinción entre clase sociales que antes era marcada ha disminuido o casi desaparecido y la mayor parte de la población del municipio es, o se considera, mestiza. Son pocas las personas que aún conservan el tseltal; en su mayoría personas de la tercera edad. La principal actividad económica del municipio se mantiene en el sector primario en la producción de caña de azúcar, aunque a partir del 2010 el sector terciario comienza a tener un porcentaje mayor, y pasa de representar 17.66% en 1990 a 32.37% en 2010, dándose un traslado del campo a la ciudad en busca de nuevos empleo o autoempleo y el trabajo informal. La gente pasa la mayor parte de su tiempo trabajando, ocasionalmente tiende aislar al individuo del contacto con las demás personas, rompiéndose algunos lazos de convivencia. El municipio es considerado como población de recién incorporación a los flujos migratorios hacia Estados Unidos, presentando un auge a partir del 2001, la presencia de las agencias de viaje indican la importancia que está adquiriendo este fenómeno (Jiménez Gordillo 2013). No solo la migración ha tenido incidencia en los cambios en la forma de percibir la vida y los espacios en el municipio, también la tecnología y los medios de comunicación tienen un papel central. La cultura se ha globalizado permitiendo el movimiento de imágenes y de contenidos.

Una primera interpretación del carnaval de Las Rosas

La contrastación entre la memoria del carnaval y la historia del municipio permite comprender a mayor profundidad los personajes y modos de realización del carnaval de Las Rosas a partir de principios del siglo XX. Por cuestiones de espacio para el capítulo, a continuación se presenta de manera breve una primera interpretación de cada uno de los momentos y personajes:

Entre 1910-1940 se puede ubicar el primer momento que la gente recuerda es el carnaval de K'a'Me'etetik, que en la traducción al

español significa “viejo mapaché”, “malosos” se asocia directamente al periodo de la posrevolución en Chiapas. El personaje de K’á-Me’etetik representa una imitación o una burla de los personajes de este periodo, de los grandes terratenientes de la región, de los grupos guerrilleros que se establecieron durante un tiempo en el municipio y generaron constantes daños a la población. Los mapaches representaban a la vez a las personas que llegaron a posicionarse de grandes hectáreas de terreno y es en las haciendas donde algunos tseltales trabajaban largas jornadas, día y noche. Los entrevistados recuerdan lo que sus abuelos les contaban, mencionan que muchos de los trabajadores fueron llevados a la fuerza a la guerra con el pretexto de quitarles su trabajo y las viviendas de las familias. Posterior a este momento de guerra mucha de la población quedó sin tierras y empleo, acentuando la situación de pobreza en el municipio. Los tseltales de Pinola tuvieron motivos para realizar sátiras de estos personajes, como sucede en otros carnavales de México. Los personajes presentes en la celebración son reflejo de la historia de las mismas comunidades.

De 1950-1980 se ubica el segundo momento del carnaval y es el del Tancoy que puede ser ubicado a mediados del siglo XX y celebrado en la comunidad bicultural de Villa Las Rosas (Hill 1964; Hermitte Álvarez 1970; Calnek 1970). Los cambios demográficos así como de infraestructura permitieron otra forma de realizar el carnaval. Como vimos anteriormente, durante este periodo se dio un incremento de la población ladina. De acuerdo a los entrevistados, el principal personaje de este tiempo es el Tancoy. Este personaje ya no busca ridiculizar a los mapaches como sucedió en el periodo posrevolucionario sino a los hombres y mujeres ladinos que vivían en el lugar. El trabajo de peones en las haciendas se transformó en trabajos con remuneración baja, pero en condiciones igual de desfavorables.

Durante este periodo el municipio se incorpora al Instituto Nacional Indigenista, con sede en San Cristóbal y posteriormente a Venustiano Carranza y este organismo buscaba la incorporación del indígena a la nación. Se reconoció la aportación cultural de estos grupos y se empezó a fomentar el orgullo por el pasado prehispánico (Navarrete Linares 2008). Este hecho trajo cambios importantes para las comunidades indígenas, rompiendo un poco con el periodo de desencuentro en tiempos anteriores. Se empieza a abogar por una apertura cultural de las poblaciones indígenas. Los carnavales co-

mienzan a tener presencia pública. Esto podría haber permitido el paso de una celebración prohibida a una autorizada, ampliando los días y espacios de celebración, se pasó del espacio privado al espacio público central.

A pesar de los cambios existentes, sin embargo, se sigue conservando la base de la fiesta, lo cual es parodiar y ridiculizar a los personajes que seguían manteniendo el control económico y político del municipio. Esto puede llevar a cuestionar un elemento más profundo ¿qué dinámicas sociales-étnicas expresa el carnaval del Tancoy?

Como un tercer momento, el carnaval actual, de 1990 en adelante, se ubica en el proceso de globalización. Además, las tradiciones, expresiones orales, los rituales y actos festivos, como el carnaval mismo, se empiezan a resignificar. Se reconoce el papel que tienen en el patrimonio cultural inmaterial de los pueblos (UNESCO). En Chiapas es el Consejo Estatal para las Culturas y las Artes en su artículo 3° de su ley orgánica que establece “preservar, promover, difundir y desarrollar el patrimonio cultural material e inmaterial del estado de Chiapas” (CONECULTA 2018). Son las casas de la cultura y los centros culturales los espacios e instituciones a través de los cuales se busca promover y difundir la cultura comunitaria municipal. En 1991, se funda la Casa de la Cultura en el municipio de Las Rosas: organismo que generó cambios en la forma de celebrar el carnaval de Las Rosas. Entre estos se propone el día de la inauguración, la coronación de reina y la solicitud de apoyo económico por parte del Ayuntamiento Municipal para los gastos que implicaba la celebración. Esto propició el paso de una celebración costeadada por la población a una subvencionada.

Una de las diferencias notables en la celebración son los personajes. Antes del Siglo XX existía un personaje claro, K'a'Me'etetik, como se ha mencionado arriba, a mediados del Siglo XX el Tancoy con su traje negro, máscara, animales disecados y polainas. Actualmente, en el Siglo XXI encontramos una multiplicidad de vestuarios resultado de las actuales condiciones de la globalización, la tecnología, la migración. Es decir, se observa la relación entre lo local-global que se entrelazan, teniendo injerencia en las actividades culturales de la población de Las Rosas.

La diversidad de personajes genera una multiplicidad de emociones y significados. Para los jóvenes, el carnaval representa tres

días para la diversión y liberación individual. Para otros tiene una importancia mayor, ya que representa la tradición heredada de sus antepasados y la preservación de las creencias. A pesar de las diferencias, los pobladores otorgan al carnaval la importancia de fortalecer la identidad colectiva de los Pinoltecos y lo consideran el tiempo de fortalecimiento de los lazos sociales entre la comunidad. Como bien se menciona en una entrevista “también lo que nos gusta es que nos busquemos la plebe, que no siempre estamos así reunidos, se da el momento, se junta uno, se busca, es el momento en que la familia apoya” (Familia Montoya, entrevista Nancy Karel Jiménez Gordillo, 2016, Las Rosas).

Se observa que para la población de Las Rosas es un momento en donde el rescate de esta tradición, de alguna forma intenta recuperar tejidos comunitarios existentes en tiempos anteriores y de establecer espacios para la sociabilidad festiva. Se fortalecen sentidos de pertenencia y se rompe por un tiempo con la individualización y los acelerados ritmos de vida.

Reflexiones de cierre

En el capítulo se persiguió conocer cómo se celebra el carnaval del Tancoy de Las Rosas, Chiapas, y cuales han sido sus transformaciones y continuidades. Ante la poca documentación escrita sobre el carnaval se planteó la idea de recurrir a la memoria de los pobladores del municipio que permitieran conocer posibles periodos en los que se ha desarrollado el carnaval a partir del siglo XX. La memoria trazó tres posibles momentos de celebración, que no podrían ser analizados y comprendidos sin la identificación de pautas históricas que permiten recrear un contexto, pautas que necesitan ser desarrolladas y profundizadas. Esta contrastación lleva a reflexionar la necesidad de un análisis de las relaciones interétnicas que se encuentran expresadas en el carnaval. Resulta necesario reconocer los procesos complejos de rebeliones, luchas, dominio en los que se desenvuelven los carnavales en Chiapas, lo que permitiría reflexionar cómo estos acontecimientos permiten generar una variedad de carnavales, todos con particularidades importantes.

Es importante reconocer al carnaval como una fuente de información histórica, “Las tradiciones orales son fuente históricas cuyo carácter propio está determinado por la forma que revisten: son orales

o no escritas y tienen la particularidad de que se cimientan de generación en generación” (Vasina 1966, 13). De esta manera el carnaval transmite narrativas históricas y es un elemento que permite mostrar las tensiones sociales de una comunidad en un determinado tiempo. Se convierte en otra forma de leer la historia de las comunidades permitiendo decolonizar la visión universal de la historia del carnaval. Se necesita explorar otros caminos a la explicación tradicional de la historia de los carnavales y ver las historias no escritas y de las voces de los propios actores.

Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda de las personas que amablemente abrieron las puertas de su casa y brindaron información valiosa sobre la celebración: danzantes, capitanes, espectadores, músicos y artesanos, cada uno fue pieza clave para adentrarnos en la historia de un carnaval poco estudiado en Chiapas, el “carnaval del Tancoy”.

Referencias

- Barrera Aguilera, Oscar. 2019. *Las Terrazas de Los Altos: lengua, tierra y población en la Depresión Central de Chiapas, 1775-1930*. México: CIMSUR-UNAM.
- Bajtín, Mijail. 1987. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. México: Alianza Editorial.
- Becquelin Monod, Aurore y Alain Breton. 1979. “El carnaval de Bachajon cultura y naturaleza: dinámica de un ritual tzeltal”. *Estudios de Cultura Maya* 12: 191-239. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.1979.12.528>
- Benjamin, Thomas. 1995. *Chiapas: tierra rica, pueblo pobre. Historia política y social*. México: Grijalbo.
- Calnek, Edward. 1970. “Los pueblos indígenas de las tierras altas. En *Ensayos de Antropología en la zona Central de Chiapas*”, compilado por Norman McQuown y Julian Pitt-Rivers, 105-134. México: INI.
- Campos Castro, Ricardo. 2018. “De los acordes del violín a la cadencia tropical de los teclados: cambios y transformación en el carnaval de los barrios de la ciudad de Puebla”. En *El carnaval en la región Puebla-Tlaxcala*, coordinado por Ernesto Licon Valencia y Martha Ivett Pérez Pérez, 283-310. México: 3Norte.

- Caro Baroja, Julio. 2006. *El carnaval: análisis histórico estructural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castro, Carlo Antonio. 1962. "Una relación tzeltal del carnaval de Oxchuc". *Estudios de Cultura Maya* 2: 37-44. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.1962.2.212>
- Day, C. 1970. "Variación en el habla y diferencias sociales en un pueblo tzeltal". En *Ensayos de Antropología en la zona Central de Chiapas*, compilado por Norman McQuown y Julian Pitt-Rivers, 215-236. México: INI
- Del Carpio Penagos, Carlos Uriel. 1990. "Notas sobre los ch'oles y el carnaval de Tila". En *Memoria del encuentro de intelectuales Chiapas y Guatemala*, 43-53. Chiapas, México: Gobierno del estado de Chiapas.
- _____. 1991. "Exploración etnográfica en el área zoque de Chiapas". *Anuario 1990*: 84-118. <http://repositorio.cesmecca.mx/handle/11595/291>
- _____. 1993. "La fiesta de carnaval entre dos grupos indígenas de México". *Anuario 1992* 17: 104-116. <http://repositorio.cesmecca.mx/handle/11595/445>
- Esponda Jimeno, Víctor Manuel. 1994. *La organización social de los tzeltales*. Chiapas, México: Gobierno del estado de Chiapas, Consejo Estatal de Fomento a la Investigación de la Cultura.
- Figuerola Pujol, Helios. 2014. "Los dioses, los hombres y las palabras en la comunidad de San Juan Evangelista Cancuc". En *Rituales y fiestas en Chiapas*, coordinado por Sophia Pincemin Deliberos y Jorge Magaña Ochoa, 77-140. Chiapas, México: Universidad Autónoma de Chiapas.
- Flores Martos, Juan Antonio. 2001. "Un continente de carnaval: etnografía crítica de carnavales americanos". *Anales del Museo de América* 9: 29-58. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1456043>
- Gámez Espinosa, Alejandra e Ithzel Cruz Hernández. 2018. "La familia y el barrio: dos formas de organización social en el carnaval de San Pedro Cholula". En *El carnaval en la región Puebla y Tlaxcala*, coordinado por Ernesto Licon Valencia y Martha Ivett Pérez Pérez, 168-187. Puebla, México: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic

- Books Inc. / *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona, 1983; traducción de Alberto L. Bixio; revisión técnica de Carlos Julio Reynoso.
- Gómez Muñoz, Maritza. 2004. *Tzeltales. Pueblos indígenas del México contemporáneo*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Gossen, Gary. 1989. "El tiempo cíclico en San Juan Chamula ¿misticación o mitología viva?". *Mesoamérica* 18: 441-459, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3735207>
- Halbwachs, Maurice. 1968. *La mémoire collective*. París: PUF
- _____. 2004. "Memoria colectiva y memoria histórica". *Reis* 69: 209-219. https://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf
- Heers, Jaques. 1988. *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona: Península.
- Hermitte Álvarez, Esther. 1970. *Poder sobrenatural y control social en un pueblo maya contemporáneo*. México: Instituto Indigenista Interamericano.
- _____. 2007. *Chiapas en las notas de campo de Esther Hermitte*. México: Universidad Intercultural de Chiapas.
- Hernández Chávez, Alicia. 1979. "La defensa de los Finqueros en Chiapas: 1914-1920". *Historia Mexicana* 28 3: 335-369. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2700>
- Hernández Guzmán, Petul. 2001. "Carnaval en Tenejapa". *TLALOCAN, Revista de Fuentes para el Conocimiento de las Culturas Indígenas de México* 13: 241-266. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/7351>.
- Hill, David. 1964. *The changing landscape of a mexican municipio Villa las Rosas, Chiapas*. U.S.A.: The University of Chicago.
- Licona Valencia, Ernesto y Martha Ivett Pérez Pérez. 2018. "El carnaval: practica colectiva territorializada (a manera de introducción)". En *El carnaval en la región Puebla y Tlaxcala. Acercamientos etnográficos y multidisciplinarios*, coordinado por Ernesto Licona Valencia y Martha Ivett Pérez Pérez, 13-28. *Puebla, México*: 3Norte
- Loi, Manuela. 2008. *El ciclo del carnaval en Ocozocoautla de Espinosa, Chiapas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____. 2009a. "Los rituales dancísticos del carnaval. Pastores, reyes, chores, monos y danzas de conquista en Ocozocauatla". *Anua-*

- rio 2009 27: 309-337. <http://repositorio.cesmeca.mx/handle/11595/564>
- _____. 2009b. “Un acercamiento semiótico al subciclo de carnaval en Ocozocuautila de Espinosa, Chiapas”. En *Medio ambiente, antropología, historia y poder regional en el occidente de Chiapas y el Istmo de Tehuantepec*, coordinado por Thomas Lee Whiting, Davide Domenici, Víctor Manuel Esponda Jimeno, y Carlos Uriel Del Carpio Penagos, 397-410. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- _____. 2009c. “El ciclo de carnaval en Ocozocuautila de Espinosa, Chiapas: pastores, reyes, bufones y cohuinás”. Tesis de Maestría. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Massao, Yamaguchi y Ochiai Kasuyasu. 1994. “Mundo al revés: cultura carnavalesca de los Altos de Chiapas, México”. *Journal and African Studies*: 46-47: 237-273. <http://repository.tufts.ac.jp/bitstream/10108/24444/1/jaas046012.pdf>
- Medina Hernández, Andrés. 1965. “El carnaval de Tenejapa”. *Anales del INAH*, 17: 323-341. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/7351>.
- Navarrete Linares, Federico. 2008. Los pueblos indígenas de México. México: PNUD-CDI.
- Newell, Gillian Elisabeth. 2018a. “Comunidad, costumbre e identidad: un ensayo visual de cuatro carnavales zoques del estado de Chiapas”. *POBACMA* 1: 66- 78. https://www.researchgate.net/publication/332933558_Comunidad_costumbre_e_identidad_un_ensayo_visual_de_cuatro_carnavales_zoques_del_estado_de_Chiapas
- _____. 2018b. *¡Jule, jule! El carnaval zoque coiteco. Te ore ejtzangi' ma Piku Kubgyuba 2014-2016*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Newell, Gillian Elisabeth y Nancy Karel Jiménez Gordillo. 2023. “Los carnavales de México. Una aproximación a su regionalidad y regionalización”. *Revista Pueblos y Fronteras digital*, volumen 18, 1-26.
- Newell, Gillian Elisabeth, Nancy Karel Jiménez Gordillo y Enrique Pérez López. 2022. “Historiar el carnaval en Chiapas: un reto de historiografía, análisis, síntesis y (re) construcción”. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos* 20 1: 1-23. doi: <https://doi.org/10.29043/liminar.v20i1.886>.

- Ochiai, Kasuyasu. 1984. "Revuelta y renacimiento: una lectura cosmológica del carnaval tzotzil". *Estudios de Cultura Maya* 15: 207-223. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.1984.15.571>
- Pérez Sánchez, Erik. 2017. "El carnaval de Oxchuc, Chiapas: un estudio Histórico". Tesis de licenciatura. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Reifler Bricker, Victoria. 1986. *Humor ritual en la Altiplanicie de Chiapas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1989. *El Cristo indígena, el rey nativo: el sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*. México: Fondo de Cultura Económica (original publicado en 1981).
- Reyes Ramos, María Eugenia. 1992. *El reparto de tierras y la política agraria en Chiapas*. México: UNAM.
- Rivera Farfán, Carolina. 1992. "Prácticas religiosas e identidad en dos pueblos zoques". *Anuario* 1992, 96-111. <http://repositorio.ces-meca.mx/handle/11595/235>
- Rus, Jan. 1995. "¿Guerra de castas según quién? Indios y ladinos en los sucesos de 1869". En *Chiapas. Los rumbos de otra historia*, coordinado por Juan Pedro Viqueira y Mario Humberto Ruz, 145-174. México: UNAM-CIESAS-CESMECA-UAG.
- Sheseña Hernández, Alejandro. 2014. "Observaciones sobre el carnaval tzeltal de Petalcingo, Chiapas". En *Rituales y fiestas en Chiapas*, coordinado por Sophia Pincemin Deliberos y Jorge Magaña Ochoa, 177-198. Chiapas, México: Universidad Autónoma de Chiapas.
- Vansina, Jan. 1966. *La tradición oral*. Barcelona: Nueva Colección Labor.
- _____. 2007. "Tradición oral, historia oral; logros y perspectivas". *Entre-vistas* 37: 151-163. <https://www.jstor.org/stable/25703100>
- Vázquez Ahumada, Cecilia. 2013. *Si Dios me ha de recoger carnavaleso volveré a ser. México, Protagonistas del carnaval de Huejotzingo*. Gobierno de Puebla: PACMYC 2013.

CARNAVAL DE OCOTEPEC, CHIAPAS. UN PATRIMONIO CULTURAL EN AGONÍA

Carlos Uriel del Carpio Penagos

Pese a que la tendencia actual de la antropología es el estudio de la complejidad del mundo contemporáneo, en países como México, donde las culturas originales siguen reproduciendo aspectos fuertemente tradicionales a pesar de su cada vez mayor y más evidente integración a la cultura nacional o transnacional, los temas antropológicos más clásicos siguen siendo vigentes. El estudio de los carnavales entre culturas indígenas u originales es uno de estos temas clásicos, ya que, aunque se haya documentado esta festividad en diversos pueblos y regiones del país, aún estamos lejos de cubrir en su totalidad el amplio repertorio existente. Aún si reducimos la escala solamente a Chiapas, encontraremos grandes vacíos en la etnografía del carnaval. Por otra parte, la mayoría de los estudios se limitan a realizar el registro etnográfico del carnaval en una sola ocasión (Villa Rojas 1943; Medina Hernández 1961; Köhler 1994; Torres Burguete y Alba Villalobos 2008), entre otros. En total se han documentado 24 carnavales en Chiapas, distribuidos en 4 regiones culturales o étnicas: zoque, tsotsil, tseltal y ch'ol (Newell, Jiménez Gordillo y Pérez López 2022).

Por eso es importante, desde mi punto de vista, el proyecto sobre Carnaval Zoque que, en la Facultad de Humanidades de la UNICACH, desarrolla la doctora Gillian E. Newell desde el año 2014, auspiciada por el CONAHCYT, documentando la organización y desarrollo de esta festividad en los pueblos de Copainalá, San Fernando, Ocozacoautla y Tuxtla Gutiérrez, en la región de los Valles Centrales y el Noroeste de Chiapas ya que el proyecto cubre no solamente dos regiones etnográficas distintas a los Altos sino que su enfoque de documentar año tras año la realización de la festividad durante

10 años, le añade una gran riqueza etnográfica y profundidad analítica. Esto permite observar las variaciones que tiene tanto la organización como la ejecución de la festividad, en función de la dinámica política de las localidades, de la fluctuante economía, de los cambios demográficos y nuevas orientaciones culturales que año tras año se introducen debido a la migración internacional, al uso de internet y redes sociales mediante los teléfonos celulares, etc., dándonos una visión mucho más real del ritual. Al insertarlo en el conjunto de los procesos sociales de los que las localidades son parte en el mundo actual, el carnaval es liberado de las ataduras con que a veces es descrito. La visión que teníamos los antropólogos de los rituales como si estos fueran estáticos y se repitieran siempre de la misma manera, de donde se desprendía también una imagen de las sociedades indígenas como si estuvieran suspendidas en el tiempo, ha quedado atrás.

El presente documento intenta sumarse a esta visión diacrónica, presentando un conjunto de comparaciones entre dos momentos del carnaval de Ocoatepec, Chiapas, separados entre sí por 30 años, que es otra manera de observar los cambios. El primer momento describe el ritual tal como se llevó a cabo en 1991; el segundo momento ocurre en 2021, año en que regresé a Ocoatepec a observar la festividad para elaborar una ponencia presentada en el Tercer Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional sobre Estudios del Carnaval, llevado a cabo los días 9, 10 y 11 de marzo de 2022 en la ciudad de Puebla, México, misma que ha servido de base para elaborar el presente documento.

Contexto geográfico, social y político de Ocoatepec

El municipio de Ocoatepec tiene una superficie de 60 kilómetros cuadrados (que equivalen a 6 mil hectáreas) y se ubica, en línea recta, aproximadamente 50 kilómetros al norte de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, la capital del estado de Chiapas, en una región fisiográfica conocida como Sierra de Pantepec (Figura 1). El área se caracteriza por la presencia de bosques de pino y bosques de niebla o nubliselva, con helechos arborescentes y humedad ambiental extrema. Actualmente el municipio cuenta con 30 localidades y una población de 14 mil habitantes. Entre las localidades más antiguas e importantes se encuentran, además de la Cabecera Municipal, San Pablo Wacanö, San Antonio Poyonö, Ocotal (San Francisco), San José Plan de Ocotal, Luis Echeverría, Esquipulas, San Marcos, San Miguel Allende, Santa

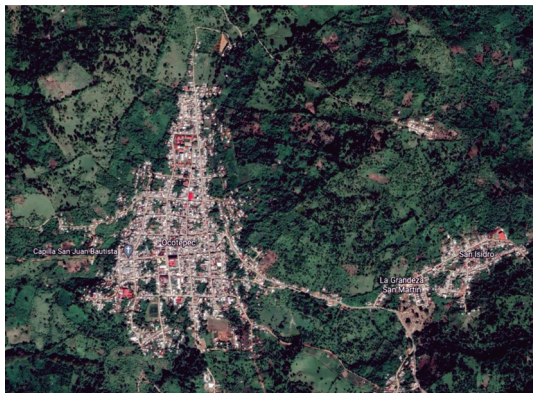
Lucía, Cerro de Jáquima, Cerro del Mono, Nazaret, Guadalupe y Santo Domingo (Del Carpio Penagos 1990).

En lengua náhuatl Ocoatepec significa “Cerro de ocotes”, pero en lengua zoque, que es hablada por el 99% de la población local, el lugar recibe el nombre de *Kübimo*, que significa “gente que habla idioma”. La Cabecera Municipal se ubica a 1500 msnm y tiene una población cercana a los 6 mil habitantes: casi el 50% del total del municipio, en un patrón de asentamiento concentrado (Figura 2).

Figura 1. Ubicación geográfica de Ocoatepec. Fuente Google Earth



Figura 2. Ocoatepec. Patrón de asentamiento de la Cabecera Municipal. Fuente Google Earth



La tierra es en su totalidad de régimen ejidal, habiendo iniciado trámites para la dotación de la misma en 1922, pero no fue sino hasta 1934 en que obtuvieron la resolución presidencial favorable y en 1954 recibieron una ampliación (Sánchez-Cortés y Lazos Chavero 2009). Al inicio, el acceso a la tierra era igualitario para las familias, que desmontaban lo necesario para sus cultivos de subsistencia, pero en la medida en que fue aumentando la población y diversificándose la producción empezaron a darse cambios en la distribución de la misma.

Para 1990 era notoria la existencia de una estratificación social en tres grupos. Un grupo estaba formado por propietarios de tiendas, cantinas y camionetas de transporte mixto, varios de los cuales, además, eran propietarios de bovinos y tierras dedicadas a la ganadería, entre ellos también había usureros que prestaban dinero cobrando intereses de hasta 30% mensual. Por debajo de este estrato se encontraban comerciantes menores, que también producían entre 300 y 500 kilogramos de café y poseían entre 5 y 10 cabezas de ganado bovino. Y en el escalón más bajo había un sector amplio de campesinos que tenían minúsculas parcelas donde cultivaban maíz y frijol para autoconsumo y además trabajaban de jornaleros o realizaban un tipo de comercio ambulante de muy baja escala recorriendo las diferentes localidades del municipio o municipios aledaños como Francisco León, Tapalapa, Chapultenango y Coapilla (Del Carpio Penagos 1991). En los años 90 también empezó a generalizarse entre los jóvenes la migración estacional a centros urbanos en crecimiento y con una oferta de empleo amplia y diversa, como Cancún y Villahermosa y comenzó la migración a Estados Unidos, que hoy día es muy común como alternativa de vida.

En cuanto a la organización política, la solicitud de tierras en 1922 generó el primer impulso para la misma, abrazando la bandera del agrarismo emanado de la Revolución de 1910 y expresado en la Ley Agraria de 1915, que permitió la creación de núcleos ejidales formados con ex trabajadores de ranchos y haciendas. Hasta 1944 tanto el presidente municipal como los representantes ejidales eran nombrados por un consejo de ancianos. En ese tiempo los ancianos constituían la principal figura de autoridad política y religiosa e integraban el sistema de cargos, que organizaba el ciclo festivo del pueblo en torno a imágenes religiosas como el Cristo de la Caja y San Marcos

Evangelista. Este sistema de autoridad tradicional empezó a ser erosionado con la llegada, en 1930, de los primeros misioneros adventistas y por la iglesia católica, que en 1935 creó Acción Católica, para la enseñanza y la práctica de la religión católica (Del Carpio Penagos 1991).

En 1946 se fundó en la localidad el Comité Municipal del Partido Revolucionario Institucional (PRI), que contribuyó aún más al debilitamiento del poder ejercido por los ancianos, ya que a partir de entonces los puestos políticos de relevancia se obtenían en función de los intereses del PRI, que invariablemente favorecieron a los individuos con mayor poder económico, consolidando así la tendencia ya señalada de estratificación social y concentración de la riqueza.

En 1970, la lucha entre los cargueros y Acción Católica culminó en la prohibición de las actividades de los cargueros en la iglesia principal, y en el establecimiento permanente en la localidad de un grupo de monjas dependientes del obispado de Tuxtla, que impedirían que las imágenes y otros objetos religiosos fueran extraídos de la iglesia por los cargueros para ser venerados en casas particulares, así como evitarían que dentro de la iglesia se tocara música de tambor y carrizo y se tomara aguardiente.

A partir de 1990 se dio otro cambio significativo en la representación política de la localidad ya que empezaron a ocupar el cargo de presidente municipal individuos que se desempeñaban como profesores de educación primaria y que pertenecían al Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (Del Carpio Penagos 1991). Al mismo tiempo, en esos años la iglesia aflojó la prohibición a los cargueros de llevar las imágenes a casas particulares e incentivó la celebración de las fiestas tradicionales en colaboración con Acción Católica. Para entonces, según Lisboa, el grupo de tradicionalistas se había reducido a 20 personas aproximadamente (Lisbona Guillén 1991), aunque en octubre de 1990 todavía llegué a observar una procesión durante la celebración de la Virgen del Rosario (5 al 7 de octubre) compuesta por alrededor de 60 personas entre hombres, mujeres y niños y la ceremonia de cambio de mayordomos que se efectuaba durante esta festividad, aún era un momento de gran sacralidad para ellos (Del Carpio Penagos 1990). Sin embargo, el grupo costumbreros, como son llamados en la literatura antropológica sobre los zoques (Córdova Olivares 1975), estaba ya en declive, afectándose definitivamente

el ciclo festivo de la localidad, en el que sobresalía la celebración del carnaval.⁹⁴

Desde entonces a la actualidad los presidentes municipales son profesionistas, de los que ya hay mayor variedad entre la población, tales como abogados, ingenieros, contadores, historiadores, entre otros, lo que refleja también el desarrollo que han tenido las universidades e instituciones de educación superior tanto públicas como privadas en Chipas durante las últimas tres décadas, periodo en que se amplió exponencialmente la oferta de carreras y la matrícula universitaria en la entidad.

Hasta 1994 Ocoatepec y otras cabeceras municipales de la denominada Sierra de Pantepec, como Tapalapa y Francisco León, permanecían muy aisladas de los principales centros urbanos ya que solamente existían deficientes carreteras de terracería para acceder o salir de ellas. Recuerdo que la primera vez que fui a Ocoatepec fue un trayecto de varias horas desde Tuxtla Gutiérrez, en el que paulatinamente iba entrando no solo a otro ambiente ecológico debido a la humedad ambiental y la vegetación predominante, tan radicalmente diferente al calor y la sequedad de Tuxtla Gutiérrez, sino principalmente a otro tiempo. Las personas vivían en otras condiciones y a otro ritmo. Los caminos rurales llenos de lodo, los traslados a pie o a caballo, la falta de electricidad, drenaje, estufas de gas, televisión, las viviendas de madera y techos de paja, lo hacían muy lejano. Pero después del levantamiento armado zapatista de 1994 se modernizaron y construyeron carreteras a todas las regiones del estado que permanecían aisladas, acortando el tiempo de traslado y proporcionando una visión de la distancia completamente diferente.

94. Para 1990 el carnaval aun contaba con unos personajes que se pintaban la cara de negro, por lo que eran llamados “negritos”, cuya función consistía en pasar por las casas de los “cargueros” o mayordomos de las imágenes religiosas, a recoger los guajolotes que estos aportaban para preparar la comida de los danzantes de kac-etze (danza del tigre).

Figura 3. Viviendas típicas de la cabecera municipal de Ocotepéc en 1991, Carlos Uriel del Carpio Penagos.



La infraestructura y el equipamiento urbano también han llegado al pueblo, generando cambios en el paisaje urbano y en las condiciones de vida de la población. Junto con ello también se aprecian cambios en los materiales de construcción, en los medios de transporte y en la imagen urbana.

Figura 4, Ocotepéc, 2021, Paisaje urbano de la cabecera municipal, Carlos Uriel del Carpio Penagos.



Si en 1990 predominaban las cantinas y las tienditas de abarrotes, hoy día hay boutiques de ropa, salones de belleza, salas de internet, tiendas de celulares, talleres de reparación de equipos de cómputo, tiendas de autoservicio, restaurantes, servicio de autobuses, mercado dominical con presencia de comerciantes foráneos, incluso academias y escuelas privadas de oficios.

También los edificios públicos han sido completamente remozados. La imagen de Ocotepéc como un lugar suspendido en el tiempo ha desaparecido completamente, de manera que hoy día una escena callejera es muy similar a la de cualquier localidad urbana del país, con la omnipresencia de los automóviles. En las tres décadas transcurridas desde mi primera visita al lugar la población municipal se ha duplicado, lo mismo la que habita la cabecera municipal.⁹⁵ Esto quiere decir que también se ha duplicado la presión sobre el territorio municipal y la demanda de suelo urbano, infraestructura, equipamiento y servicios. Se ha duplicado el consumo de agua doméstica y la generación de desechos sólidos, que no solo ha crecido sino también diversificado, todo lo cual es visible en el paisaje: mayor deforestación, cuerpos de agua convertidos en canales de aguas negras, dispersión de plásticos de todo tipo en calles, caminos y campos, etc.

Las nuevas condiciones materiales del pueblo generan nuevos contextos sociales y políticos que no siempre son favorables para la continuidad de prácticas rituales tradicionales como el carnaval. Por otro lado, es interesante observar que, pese a todos estos cambios, la gente del municipio sigue hablando idioma zoque, habiéndose generado una tendencia hacia el bilingüismo, lo cual no deja de sorprender ya que lo más probable es que hubieran olvidado su idioma original.

El carnaval de 1991

El carnaval consiste en la realización de las danzas tradicionales *kac etze* o danza del tigre durante los tres primeros días de la festividad; *sujtzu etze* o del colibrí, y la danza de *nganantzäqui* o “hechos de los antepasados”. A continuación, presentaré la descripción de las actividades del carnaval de Ocotepéc en 1991 día por día. Básicamente se

95. En 1990 la población total del municipio era de 6000 habitantes, de los cuales alrededor de 3500 vivían en la cabecera municipal (58.3%).

transcribe un texto de mi autoría junto con Miguel Lisbona Guillén, aparecido en la revista *La Danza. Folklore del sentimiento mexicano* (Del Carpio Penagos y Lisbona Guillén 2000), al cual se le hicieron algunos ajustes y se le agregaron datos para mejorar y enriquecer la redacción, y se agregan fotografías hasta hoy inéditas.⁹⁶

Domingo 10 de febrero de 1991 (antes del Miércoles de ceniza). Alrededor de las 10 de la mañana los participantes del *kac-etze* o danza del tigre empiezan a reunirse en la *cowiná* o casa del patrocinador de la fiesta. Allí se encuentra erigido un altar cuyo sitio de honor es ocupado por san Marcos, patrón del pueblo. De las vigas de la casa cuelgan las máscaras de madera que usarán los tigres durante la danza. Para comenzar, frente al altar se coloca un rezador o fiscal sosteniendo una ofrenda consistente en monedas y una vela contenidas en un plato de peltre. A la derecha del fiscal se colocan dos tamboreros y un flautista. El fiscal pide a san Marcos bendiciones y protección para todos en la fiesta que se inicia.

Terminada la petición y ofrenda aparece un anciano a quien llaman *comibiüt* (santo viejo), quien toma a san Marcos del altar y se lo entrega a la mujer del patrocinador de la fiesta y es ella quien la lleva en procesión a la ermita del barrio de La Asunción. Junto a ella caminan el mayordomo de Corpus Cristi portando una bandera que forma parte del atuendo de san Marcos, un tigre y los tres músicos. El reducido grupo camina por la calle bajo la mirada indiferente de los residentes.

En la ermita, el *comibiüt* toma de nuevo la imagen de san Marcos y la coloca en su nicho. La mujer que lo ha transportado recibe un ramo de flores de *anima-juyú* (flor de las almas) que guarda como objeto sagrado, la escena es acompañada con acordes de tambor y carrizo. Los músicos y danzantes se trasladan a la iglesia principal y en el atrio tocan de nuevo algunos acordes musicales, luego lo hacen frente al edificio de la presidencia municipal.

Una vez hecho lo anterior los músicos retornan a la *cowiná*, donde el único tigre que se anima a danzar se encuentra completamente

96. Todas las fotografías del texto son de mi autoría, excepto la 12 y 13, que fueron tomadas por María Elena Andrade Tapia. Agradezco a Juan Carlos del Carpio Cruz la edición de todas las figuras, lo que contribuyó a incrementar su resolución y proporcionar mayor nitidez.

borracho. Los demás no pueden ni pararse. El danzante lleva puesta una máscara de madera que representa la cara de un tigre o jaguar (*Panthera onca*) y de su cuerpo cuelgan varios manojos de ixtle de diversos colores, los cuales agita con las manos cuando baila. Primeramente, danza frente a la *cowiná*, posteriormente frente a la casa del mayordomo de Corpus Cristi, cuyo papel consiste en acompañar al grupo en todos sus desplazamientos llevando consigo las máscaras que sobran por falta de danzantes. Posteriormente van a la iglesia principal y luego a la ermita de Asunción, donde se unen al grupo dos danzantes más. Después de danzar frente a la ermita, empiezan un recorrido por las calles, visitando las casas de importantes miembros de la comunidad que ocupan cargos políticos y religiosos, como el presidente municipal, el presidente del consejo indígena y los miembros del sistema de cargos de la iglesia. En cada lugar se repite la danza y se toma aguardiente de caña. El encargado de danzas, que es una especie de maestro del ritual, dice bombas, al estilo de las bombas yucatecas.

La danza *kac-etze* atrae sobre todo a los niños, que siguen al grupo de danzantes por las calles del pueblo ofreciéndoles sus genitales con evidentes gestos, mientras gritan *yom-kac, yom-kac* (literalmente mujer-tigre)⁹⁷ a lo cual los danzantes reaccionan persiguiendo a los niños y estos, con gran algarabía, corren huyendo de ellos. Cuando los danzantes logran atrapar a alguno de los niños simula copular con él, causando risa entre los espectadores y furia entre los demás niños, quienes arrecian sus gritos hacia los tigres y les arrojan pequeños objetos que levantan de la calle, como piedras, palos o tierra. La jornada, que no todos logran terminar debido a la borrachera, concluye en la *cowiná*, donde se guardan las máscaras y tambores.

Lunes 11 de febrero de 1991. En la madrugada se hacen ofrendas consistentes en velas y flores en la ermita de La Asunción, acto acompañado con los estridentes sonidos de una larga corneta que llaman chirimía. Este día se llevó a cabo una asamblea ejidal con la presencia de altas autoridades del gobierno del estado, por lo que el desarrollo normal del ritual se vio alterado. Desde el medio día debió haber comenzado el *nganantzäqui*, en el que participan los jóvenes de la localidad llevando máscaras de hule, madera, plásticos, tela, cartón, pero debido a la asamblea se pospuso su inicio para el día siguiente.

97. En el contexto del carnaval esta expresión puede traducirse como “tigre puto”.

Mientras se llevaba a cabo la asamblea en la presidencia municipal, hizo su aparición el grupo de músicos tradicionales y el único danzante de *kac-etze*, el pequeño grupo pasó frente a los asambleístas demostrándose mutua indiferencia. Cuando se disponían a ejecutar la danza frente al atrio de la iglesia fueron callados por los asambleístas, por lo que se trasladaron a la ermita de Santiago, seguidos de algunos niños. Después de allí se trasladaron a la casa del carguero Sangre de Cristo, *ngomich nie* (“el más mandón de todos”) donde repitieron la danza, registrándose aquí una mayor participación de las mujeres en los diálogos y en la ingesta de aguardiente. Al caer la tarde el grupo se trasladó a la *cowiná* y allí continuaron emborrachándose.

Figura 5. Ocoatepec 1991. Tigre, Carlos Uriel del Carpio Penagos.



Martes 12 de febrero de 1991. A las 13:00 horas se visten dos danzantes con las máscaras de tigre y repiten la actuación de los días an-

teriores frente a la iglesia principal, la ermita de Asunción, la casa del síndico municipal y la casa del encargado de danzas. Para finalizar, los tigres repiten su actuación frente a la iglesia principal y posteriormente desaparecen de la escena. Simultáneamente, en el interior de la iglesia el *comibüt*, o santo viejo, saca una imagen de Jesucristo de un nicho de una de las paredes laterales de la iglesia, así como una urna. La imagen se coloca sobre una mesa en el centro de la iglesia y la urna se lleva a otra mesa colocada en la entrada. Tanto el Cristo como la urna son cuidadosamente limpiadas con algodones impregnados de agua de colonia. El *comibüt*, y un ayudante se encargan del Cristo mientras el secretario de Acción Católica y sus ayudantes se encargan de la urna. La escena es acompañada de cánticos, música de tambor y carrizo, chirimía, guitarra, violín y humo de copal. Algunos de los asistentes reciben los algodones utilizados en el aseo del Cristo y los guardan con gran devoción. Terminada la operación de limpieza los objetos vuelven a su sitio original.

El siguiente paso consiste en cambiar la ropa de Jesús Nazareno, acto que es dirigido por el secretario de Acción Católica. La ropa es trasladada a la casa de un carguero denominado Albacea. Mientras se llevan a cabo estas actividades, en la plaza cívica ubicada frente a la presidencia municipal se lleva a cabo el *nganantzäqui*. Algunas personas se refieren a este baile como *toro-etze*, (danza del toro), ya que en determinado momento aparece en escena un personaje que representa un toro, vestido con una armazón de madera y con cuernos, que embiste furiosamente a los bailarines enmascarados. Esta danza se efectúa de lunes a miércoles y comparada con las danzas del tigre y del colibrí, involucra a un mayor número de participantes y espectadores.

Un conjunto musical compuesto de marimba, guitarra eléctrica y percusiones, ameniza el baile con canciones populares de moda. Los bailarines, vestidos de manera muy estrafalaria surgen en grupos de las calles que desembocan en la plaza cívica y al sonar la música comienzan a saltar atropelladamente. Además de cubrir sus rostros con máscaras, algunos llevan maletas deportivas, en cuyo interior guardan botellas de aguardiente, tabaco, muñecas de plástico y ardillas o comadreas disecadas, objetos que agitan mientras bailan. Tras un par de piezas los danzantes abandonan la pista en grupos pequeños, abrazados y simulando estar embriagados. Se alejan hasta un cobertizo próximo para charlar, fumar y beber sin quitarse las máscaras

en ningún momento ya que es muy importante para ellos preservar el secreto de su identidad, lo cual logran mejor intercambiándose la ropa entre ellos y fingiendo la voz al hablar. Después de un par de canciones, el abigarrado conjunto se desplaza hacia la casa del síndico municipal y posteriormente a la casa de otros funcionarios civiles, donde repiten su actuación y continúan bebiendo.

Figura 6. Ocoatepec 1991, danzantes de *nganantzäqui*,
Carlos Uriel del Carpio Penagos.



Miércoles 13 de febrero de 1991. Las actividades comienzan antes del amanecer en la iglesia principal con música de chirimía, tambor y carrizo. A las 8 de la mañana los participantes rezan un rosario en la ermita de Asunción, acompañado de música de guitarra y violín. Al terminar el rosario, el grupo se traslada a la casa del carguero de Corpus Cristi y allí, el *comibüt* y sus asistentes oran frente a un altar antes de descolgar de una viga de la casa un cajón de madera que el *comibüt* transporta sobre sus hombros hasta la casa donde la tarde anterior dejaron la ropa de Jesús Nazareno. La caja se deja sobre una mesa y allí se espera que lleguen los rezadores o fiscales y un grupo de mujeres ancianas (priostas), para abrirla.

Frente a la casa, en la calle, se colocan dos mesas y una pequeña batea de madera, se acercan cubetas con agua, jabón y semillas de za-

pote colorado o mamey (*Achras zapota*). Las priostas llegan llevando consigo humeantes incensarios y flores de una especie de orquídea que llaman *jamanocai* o flor de Candelaria (*Epidendrum atropurpureum*). Depositán sus ofrendas frente a la caja y salen a la calle para lavar las mesas. Cuando llegan los fiscales, las priostas y los demás adultos que se encuentren presentes penetran a la casa para que el *comibüt* proceda a destapar el baúl.

Primeramente, coloca una estera en el suelo en una de cuyas cabecezas humea un incensario con copal. Las mujeres reciben una vela encendida cada una, todos se arrodillan, excepto los músicos, que permanecen sentados en una banca. El *comibüt* y su ayudante depositan el baúl en el centro de la estera y extrae los objetos contenidos en su interior. En ese momento, un fiscal inicia la lectura de un rosario acompañado de música de violines y guitarras. En determinado momento la lectura se detiene y el *comibüt* desata los pequeños envoltorios extraídos del baúl y reparte entre las priostas su contenido, consistente en pelucas, peinetas y ropa. Al finalizar el rosario las priostas devuelven lo que sobró de las velas y se dirigen a las mesas colocadas en la calle para lavar los objetos que han recibido. En el interior siguen los cánticos y la música, la libación de aguardiente y la ingesta de tamales, galletas, café, dependiendo de los gustos y edades. Cada objeto que las priostas terminan de lavar se las pasa al *comibüt*, y este a su vez a uno de sus ayudantes para que lo cuelgue a secar al sol.

Mientras tanto, en la *cowiná* se preparan los danzantes del *sujtzu-etze* o danza del colibrí. Son cinco danzantes, dos de los cuales van tocados con sombreros de palma de color lila y llevan polainas y camisas de color rojo; los otros tres llevan chalecos de color negro y rayas verticales celestes. Cubren sus cabezas con pañuelos rojos y sus rostros con máscaras de madera con expresión humana. Todos los danzantes llevan maracas adornadas con plumas de colores en una mano, y en la otra llevan flores de Candelaria. La música es de tambor y carrizo, los dos danzantes que representan al colibrí salen del interior de la *cowiná* imitando el vuelo de un colibrí de flor en flor colectando néctar, mientras esperan la salida de los otros danzantes.

Figura 7. Ocoatepec, 1991. Danza del colibrí (sujtzu-etze),
Carlos Uriel del Carpio Penagos.



Una vez todos afuera, danzantes, músicos y acompañantes, se dirigen a la casa donde se lava la ropa y los objetos sagrados pertenecientes a Jesús Nazareno y al llegar ejecutan la danza, la cual transcurre con varios cambios de ritmo de los tambores y el carrizo. Durante este acto hace su aparición un personaje que representa a un anciano decrepito, cubierto el rostro con una máscara de hule, con un morral terciado a la espalda y apoyado en un bastón. El anciano se une a los colibríes evolucionando entre ellos con su andar de viejo, pero también se mezcla entre el público espectador, de quien recibe burlas, golpes y objetos que colocan en su morral.

Cuando cesa la música se incrementan los juegos con el anciano. Después de un momento nuevamente se inicia la música, pero esta vez con guitarra y violines y se repite la danza. Al terminar, todos entran a la casa menos el anciano, que permanece fuera, tirado en el suelo. En el interior se reparte comida, consistente en tortillas, frijol refrito y aguardiente. Uno de los danzantes sale de la casa y acerca su manojito de flores de Candelaria a la cara del anciano, para que las huela, lo levanta en brazos y lo lleva al interior de la casa.

En la cocina el viejo saca de su morral un espejo roto y simula acicalarse, alguien le proporciona un raído sombrero y otro morral. Después de esto el viejo comienza una especie de juego amoroso con uno de los danzantes, provocando mucha risa entre los presentes. Posteriormente, danzantes y músicos se trasladan a la plaza cívica frente a

la presidencia municipal, donde se encuentran con el *nganantzäqui*, que se limitan a observar.

Después de un momento comienzan su propia actividad sin importarles la indiferencia del público, que prefiere ver a los danzantes de *nganantzäqui*. Uno de los colibríes, quien a la vez funge de director del grupo, da indicaciones de que se corten unas ramas de *ok' iui* (*Sambucus mexicana*), las cuales siembran en el suelo del atrio de la iglesia. El director del grupo se arrodilla mientras los demás danzantes corren de un extremo a otro del atrio imitando el vuelo del colibrí mientras revolotea de flor en flor, representadas por las ramas de sauco; se acercan al director y se arrodillan frente a él, quien les toma de la nariz y les habla en zoque. Al terminar de hablarles los colibríes corren hacia las ramas de sauco y las saltan. Mientras tanto, el viejo está tirado en el suelo. Durante todo este lapso la música se calla. Al terminar las carreras de los colibríes vuelve a sonar la música y el anciano se incorpora, continuando la danza. Posteriormente el grupo abandona el atrio y nuevamente recorre las calles del pueblo visitando las casas de las autoridades civiles y de los cargueros; en cada lugar son convidados con aguardiente, de tal manera que al final del día todos bailan en la euforia de la borrachera.

Por lo que respecta al *nganantzäqui*, como hemos dicho, es amenizado por una marimba orquesta que interpreta canciones de moda, que hace que los danzantes brinquen y griten con mucho entusiasmo. Este último día aparece un personaje montado en un caballo y rodeado de un numeroso grupo de acompañantes. El jinete llega hasta el centro de los bailarines y allí se apea y continúa a pie, siempre en compañía de su séquito, hasta la ermita del barrio de Santiago, donde toma una armazón de madera que representa un toro y con esto vuelve a la plaza acompañado ya de una multitud. Al llegar el grupo a la plaza empieza a sonar la marimba y todos comienzan a dar saltos, atropellándose entre sí. El toro embiste a quien se ponga enfrente y algunos pueden resultar golpeados. Ellos dicen que prueban su valor frente al toro. El *nganantzäqui* puede finalizar violentamente ya que, al calor de los golpes, la música y el aguardiente, el baile degenera en una pelea, en la que no estarán ausentes las navajas y los cuchillos.

Figura 8. Ocoatepec, 1991. Anciano y colibrí, personajes de la danza *sujitzu.etzé*, Carlos Uriel del Carpio Penagos.



Carnaval de 2021

Treinta años después, las actividades descritas líneas arriba siguen efectuándose, pero con visibles cambios. Para comparar y hacer visibles dichos cambios voy a describir las danzas una a una por separado y mediante esta estrategia mostrar las diferencias introducidas en el lapso transcurrido entre una y otra observación.

Kac-etze (danza del tigre). Hoy día existe en el nuevo edificio de la presidencia municipal una pequeña sala que funciona como casa de la cultura y es allí donde se dan cita los tigres, los músicos y el maestro de la danza, que es un hombre de mediana edad, propietario de las máscaras y tallador de las mismas, las cuales transporta en un costal.

Una vez reunidos, a media mañana y sin mayor ceremonia, los tigres se cuelgan al cuerpo los manojos de ixtle y se ponen las máscaras que les proporciona el maestro de la danza. El grupo sale de la presidencia y se dirige a la iglesia principal del pueblo, donde los tigres entran y se hincan para decir algunas oraciones y hacer peticiones. Al terminar este acto, que es breve, salen y danzan por primera vez en la plaza cívica. Después de danzar en la plaza cívica lo hacen en el atrio

de la iglesia y posteriormente se dirigen a la presidencia municipal y danzan frente al edificio de la misma, en la calle.

Posteriormente comienzan su recorrido por las ermitas y las casas de las autoridades, como el presidente municipal, el síndico y la comisaría ejidal. Los danzantes son seguidos por los músicos y un reducido grupo de personas y algunos niños que aún se atreven a gritarles ¡yom-cac, yom-cac!. Pero la danza no parece despertar ya ningún entusiasmo entre la población, siendo muy pocos los que se acercan a mirar.

Figura 9. Ocotepéc 2021. Tigres rezando en la iglesia antes de comenzar la danza, Carlos Uriel del Carpio Penagos.



Figura 10. Ocoatepec 2021, Tigres danzando en la plaza cívica después de rezar, Carlos Uriel del Carpio Penagos.



Figura 11. Ocoatepec 2021. Tigres danzando frente a la ermita del barrio Santiago, obsérvese la ausencia de público, Carlos Uriel del Carpio Penagos.



Sujtzu-etze y lavado de ropa de Jesús Nazareno. El ritual de sacar la ropa y los objetos rituales pertenecientes a la imagen de Jesús Na-

zareno del baúl donde se guardan, en la casa de un anciano, el único de los cargueros tradicionales que sobrevive, el rezo del rosario que lo acompaña y la posterior actividad de las priostas lavando la ropa, las pelucas, los peines, las faja y los pañuelos, en agua de semilla de zapote colorado, aún reúne a un numeroso grupo de personas que, además de los músicos y danzantes colibríes, probablemente son atraídas por la comida que se reparte, consistente en tamales, galletas, café y atole.

Los danzantes y los músicos llevan a cabo su presentación primeramente frente a la presidencia municipal, donde simultáneamente también se baila *nganantzäqui*. Los colibríes conservan sus casacas rojas y negras y sus polainas rojas. Tres de ellos llevan máscaras de madera que representan rostros humanos y dos llevan la cara descubierta. En la mano llevan manojos de flores de lirio o azucena de color guinda, que sustituyen a las orquídeas de Candelaria que antes se usaban, mientras que los chinchines o maracas y las plumas de colores han desaparecido por completo. Además de los colibríes, hay dos personajes en la danza desde este primer momento, uno de ellos es el viejo, que en 1991 hacía su aparición en la casa donde se lavaba la ropa de Jesús Nazareno y cuyo papel consistía en representar a un anciano decrepito y hacer bromas de índole sexual. Otro personaje, que no aparecía en ningún momento en 1991, es un joven disfrazado de mujer, con vestido tradicional zoque de color rojo, una máscara de látex representando a una mujer anciana, rebozo azul con el que se cubre la cabeza, la espalda, hombros y brazos, y peluca rubia. Ambos ancianos forman una pareja de baile que danza siguiendo los mismos pasos de los colibríes. Él, además de llevar una máscara de madera también lleva sombrero y se apoya en un largo bastón a manera de báculo. La danza ha eliminado la parte en que los colibríes se arrojan frente al director de la danza para recibir las palabras de este y posteriormente saltar sobre ramas de sauco sembradas en el suelo, que también han desaparecido.

Después de su presentación frente a la presidencia, el grupo de músicos y danzantes se trasladan, imitando el revoloteo de los colibríes, a la casa donde se efectúa el rosario y la posterior ceremonia de lavado de ropa de Jesús Nazareno. Allí ejecutan la danza nuevamente tal como lo hicieron frente a la presidencia municipal, y se les unen espontáneamente algunos jóvenes borrachos. La actitud de los ancia-

nos presentes, hombres y mujeres, es la de observar sin pronunciar palabra ni mostrar entusiasmo o desaprobación.

Figura 12. Ocoteppec 2021. Priestas llegando a la casa donde se llevará a cabo el lavado de ropa de Jesús Nazareno, María Elena Andrada Tapia.



Figura 13. Ocoteppec, 2021. Ancianos sacando objetos sagrados del baúl, María Elena Andrada Tapia.



Nganantzäqui. Contrario a lo que se hubiera esperado, esta actividad es la que más se ha empobrecido en su representación. En 1991, reunía a una multitud de personas, principalmente jóvenes. Los participantes se disfrazaban para la ocasión como describimos en su momento y representaban personajes, como el jinete que se convertía en toro en la ermita de Santiago. En 2021, los participantes son escasos y el jinete-toro y su séquito han desaparecido. También lo han hecho los pequeños mamíferos disecados como ardillas y zorras, las maletas deportivas y casi todos los sombreros y chaquetas.

Figura 14. Ocoatepec, 2021. Danza de Nganantzäqui, Carlos Uriel del Carpio Penagos.



Conclusión

En un contexto como el que estamos analizando, el carnaval es un ritual que ha tenido cambios muy significativos. En primer lugar, la desaparición casi total del sistema de cargos religiosos en que se basaba ha trasladado la carga de organizar, financiar y dar cobertura a las actividades festivas a la presidencia municipal, a través de una casa de la cultura. Esta situación ha conducido a la simplificación y el empobrecimiento de las expresiones rituales y simbólicas, conservando básicamente solo los aspectos de vestuario y música. Esto es más notorio en el caso de la danza del tigre, desligada ya por completo de la

cowiná, que ha dejado de existir. Los cargueros fueron sustituidos por las autoridades civiles y agrarias del lugar, que de ninguna manera encarnan los valores que representaban las autoridades tradicionales de antaño. No solamente no hay ya más comidas rituales ni aguardiente, sino que la danza tampoco interesa a casi nadie en la población. Una muestra de esta pérdida de sentido de la *kac-etze* es que el maestro de la misma está vendiendo su colección de máscaras, ya que cada vez son menos los interesados en participar como tigres.

Por lo que respecta a la danza del colibrí, ha tenido cambios en su coreografía, consistentes en la supresión de las ramas de sauco y el revoloteo alrededor de las mismas. Aunque el viejo sigue estando presente y a él se ha sumado una anciana, han desaparecido las bromas de tipo sexual y el regocijo que estas causaban a la concurrencia durante la ceremonia de lavado de ropa de Jesús Nazareno. El viejo ya no hace una representación, una actuación, mediante la cual enseñaba reglas de conducta, sino que ambos ancianos se limitan a seguir mecánicamente los pasos de baile enfundados en sus disfraces. En 1991 la danza del colibrí se percibía ligada al ritual del lavado de ropa y la comida que la acompañaba; hoy día parecen externos a ella. Los juegos y bromas del viejo eran el puente que unía a los danzantes con el resto de la gente. Las flores silvestres también desaparecieron, y ahora se usan flores cortadas en los patios de las casas.

Respecto al *nganantzäqui*, su representación se ha empobrecido. La reducción de participantes y la enjundia y emoción con que bailaban ha desaparecido, lo mismo que el personaje central del jinete-toro, que representaba un símbolo que cohesionaba al grupo. Hoy solamente son un reducido grupo de personas que realizan un baile de disfraces, y algunos ni eso ya que solamente usan la ocasión como pretexto para emborracharse.

Treinta años después de mi primera inmersión en el carnaval de Ocoatepec y después de ver otros carnavales, como el de San Juan Chamula en los Altos de Chiapas (área tsotsil), reafirmo mi hipótesis de que los zoques de Ocoatepec usan la integración a la cultura dominante como estrategia de permanencia cultural, en este caso folclorizando sus rituales, adaptándolos a las demandas de las instituciones oficiales.

A raíz del empoderamiento que en las tres últimas décadas han tenido los pueblos originarios muchas cosas han cambiado entre ellos en los planos político, económico, social y cultural. Muchos de es-

tos cambios han sido positivos para todos: mayores y variadas oportunidades de educación superior, mejores oportunidades laborales, mayor movilidad social, etc., y con esto mayor aculturación. En la medida en que se acentúe esta tendencia, festividades como los carnavales tradicionales tenderán a folclorizarse en el mejor de los casos, o a desaparecer completamente, sobre todo en pueblos como Ocoteppec, cuya naturaleza de sus habitantes es la integración a la cultura dominante y no su confrontación, como sería el caso de los chamulas.

Referencias

- Córdoba Olivares, Francisco. 1975. "Ciclo de vida y cambio social entre los zoques de Ocoteppec y Chapultenango, Chiapas". En *Los zoques de Chiapas*, coordinado por Alfonso Villa Rojas y José Velasco Toro, 187-216. México: SEP-INI, Colección de Antropología Social No. 39.
- Del Carpio Penagos, Carlos Uriel. 1990. "Exploración etnográfica en el área zoque". *Anuario de Investigación*, 23: 84-118. <http://repositorio.cesmeca.mx/handle/11595/291>
- _____. 1991. "La actividad política en Ocoteppec". *Anuario de Investigación* 14: 75-95. <http://repositorio.cesmeca.mx/handle/11595/234>
- _____. 1992. "La fiesta de carnaval entre dos pueblos indígenas de México". *Anuario de Investigación* 17: 104-116. <http://repositorio.cesmeca.mx/handle/11595/445>
- Del Carpio Penagos, Carlos Uriel y Miguel Lisbona Guillen. 2000. "El carnaval de Ocoteppec. Descripción y análisis". En *La Danza. Folklore del sentimiento mexicano* 1: 11-18.
- Díaz De Salas, Marcelo. 1995. *San Bartolomé de los Llanos en la escritura de un etnógrafo, 1960-1961. Diario de Campo Venustiano Carranza*. Chiapas: Gobierno del estado de Chiapas, serie Pensamiento Contemporáneo.
- Köhler, Ulrich. 1994. *Santa Catarina Pantelhó*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas,
- Lisbona Guillén, Miguel. 1991. "Religión en Ocoteppec, Chiapas". *Anuario de Investigación* 14: 37-74. <http://repositorio.cesmeca.mx/handle/11595/233>
- Medina Hernández, Andrés. 1991. *Tenejapa, familia y tradición en un pueblo tzeltal*. Chiapas, México: Gobierno del Estado de Chiapas, Serie Nuestros Pueblos.

- Newell, Gillian Elisabeth, Nancy Karel Jiménez Gordillo y Enrique Pérez López. 2022. "Historiar el carnaval en Chiapas, un reto de historiografía, análisis, síntesis y (re)construcción". *Liminar, Estudios sociales y humanísticos* 1: 1-23. doi: <https://doi.org/10.29043/liminar.v20i1.886>
- Pérez Chacón, José L. 1988. *Los choles de Tila y su mundo*. Chiapas, México: Gobierno del estado de Chiapas, Serie Nuestros Pueblos.
- Sánchez-Cortés, María Silvia y Elena Lazos Chavero. 2009. "Desde dónde y cómo se construye la identidad zoque: la visión presente en dos comunidades de Chiapas". *Península* 2: 55-79. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8672739>
- Torres Burguete, Jaime y Cecilia Alba Villalobos. 2008. "El carnaval de Chenalhó". En *Estudios del Patrimonio Cultural de Chiapas*, coordinado por Alejandro Sheseña Hernández, Sophia Pincemin Deliberos y Carlos Uriel Del Carpio Penagos, 209-224. Chiapas, México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Colección Ceiba.
- Villa Rojas, Alfonso. 1990. *Etnografía tzeltal de Chiapas, modalidades de una cosmovisión prehispánica*. México: Miguel Ángel Porrúa.

CARNAVAL EN CHIAPAS: ALGUNAS PAUTAS
TEÓRICO-METODOLÓGICAS
APRENDIDAS DE SU ESTUDIO

Gillian E. Newell
Nancy Karel Jiménez Gordillo

“Nada hace más feliz a la gente que el carnaval”
(Gilmore 1998, p. ix)

Los estudios de Carnaval forman en México un campo apenas emergente (Báez Cubero y Garrett Ríos 2009; Licona Valencia y Pérez Pérez 2018; Medina Hernández 2003; Newell, Jiménez Gordillo y Pérez López 2022). Como praxis multidisciplinaria, carece todavía de cierta cohesión teórica y metodológica, y es posible, incluso necesario, postular preguntas reflexivas. Se puede cuestionar a nivel ontológico-teórico, por ejemplo, si es realizable generar respuestas totalmente definitivas, definitorias, claras o unidimensionales a preguntas tan básicas y pertenecientes al campo de los Estudios de Carnaval, como son: ¿Qué es un carnaval? ¿Cómo estudiar, analizar, escribir sobre, y explicar un carnaval, o el carnaval, en general?

Se ha dicho, lo cual es un avance importante, que el carnaval es, y debe de estudiarse, como un “hecho total” (Da Matta 2002; Licona Valencia y Pérez Pérez 2018). Este capítulo busca ilustrar que el estudio de carnaval debe de ser abarcado también, y más allá del hecho total, desde un enfoque de crisis planetaria (Lander 2015; Latour 2018), de complejidad (Morin 2011), como una “etnografía de encuentro” (Faier y Rofel 2014) y desde una praxis de interpretación plural, polisémica y polifónica ya que el carnaval es mucho más que solo una fiesta o celebración superficial o de inversión simple.

En este capítulo, se presentan pautas y comprensiones obtenidas desde el estudio⁹⁸ durante al menos diez años de cuatro carnavales

98. Proyecto de investigación *Carnaval zoque: la naturaleza presente en la*

zoques en la Depresión Central y las Montañas Zoques de Chiapas, México, como también desde el trabajo colaborativo y comparativo sobre todos los carnavales del estado de Chiapas realizado con la Dra. Nancy Karel Jiménez Gordillo y colegas del grupo de investigación *Historia, memoria y patrimonio de los pueblos de Chiapas* de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (algunos presentes en este volumen, véase capítulos 11, 12 y 14). Su objetivo es sustentar que el carnaval condensa diversidades, historicidades e interacciones dinámicas inter e intrarregionales que rebasan lo definido de manera reducida como patrimonial⁹⁹, y que es necesario posicionarnos como estudiosos desde marcos amplios, glocalizados (Robertson 2003) y múltiples. Se debe de reconocer y comprender mejor la interactividad y las profundidades vivenciales de cada pueblo, carnaval, región de carnavales o pueblos con ciertos carnavales, u otros elementos (étnicos, lingüísticos, históricos, socio-económicos, etc.) en común, que podrían haber tenido influencia en cómo estos carnavales o de una cierta región se desarrollaron. En breve, se argumenta que el carnaval y su estudio, claramente, dan respuestas útiles y amplias ante las complejas tramas de juego y seriedad (Huizinga 1980) en las cuales la vida y nuestros mismos actores, como seres humanos, nos mantienen (nos mantenemos) suspendidos.

Contextualización socio-geográfica y conceptual

Chiapas es un estado verdaderamente pluriétnico y significativamente biodiverso. Según el Censo del 2020 (INEGI 2020), 5,543,828 habitantes residen actualmente en Chiapas, representando 4.4 % de la población nacional; un cuarto de esta población se auto-identifica y vive como persona o pueblo originario, y pertenece a uno de los pueblos de las dos¹⁰⁰ ramas macro lingüísticas que poblaron el estado: la

tradición y modernidad en Chiapas (Cátedra de Joven Investigador/Investigador por México no. 2468 CONAHCYT – UNICACH, 2014 hasta la fecha).

99. En los ensayos del libro *El patrimonio nacional de México* por Enrique Florescano (1997) se discuten diversas problemáticas que un uso simple y unidimensional del concepto de patrimonio como la herencia de los antepasados esconde.

100. Una tercera rama macro lingüística, hoy extinguida, fueron los otomangues de la que formaban parte los chiapanecas.

zoque-mixe y la mayence. En su totalidad, el estado mide 73,289 kilómetros cuadrados o 3.7 % del territorio nacional; se subdivide en 124 municipios y 15 zonas socio-económicas. La población de Chiapas es en un 51 % rural y un 49 % urbano, y aporta apenas un 1.5 al PIB nacional. La geografía es altamente accidentada, diversa y exigente y múltiples barreras geográficas naturales contribuyen a un aislamiento socio-geográfico inter e intraregional fomentando la necesidad y la dicha, hasta cierto punto, de tener que ser autosuficientes y autárquicos.

Desde tiempos prehispánicos, los territorios que hoy forman Chiapas han visto una larga secuencia de guerras intra e interétnicas con invasiones, conquistas, reconquistas, desplazamientos, tensiones y cambios socioculturales, políticos y económicos. En tiempos coloniales, estos territorios pertenecían a la Capitanía General de Guatemala; en 1824 el territorio independiente de Chiapas se anexó por plebiscito a la nueva República de los Estados Unidos Mexicanos (De Vos 1998). Hoy, según un primer estudio sistemático comparativo del fenómeno actual de carnaval en Chiapas, se sabe que actualmente en al menos 25 pueblos se celebra el carnaval. Estos pueblos mantienen vivo, entonces, una cierta ritualidad, una práctica de identidad y una vivencia particular que no se encuentra en los demás pueblos del estado, o que al menos no han sido descritos todavía, ya que el artículo solo se enfocó en carnavales detectables¹⁰¹ desde las fuentes e investigaciones empíricas publicadas (Newell, Jiménez Gordillo y Pérez López 2022). A la pregunta ¿Qué nos enseñan estos carnavales sobre Chiapas y en general? se obtuvo la información que hacen falta muchos estudios más y que estos adopten metodologías más claras, sistemáticas, comparativas y completas (Newell, Jiménez Gordillo y Pérez López 2022,16). Aún no es posible comprender qué interacción o relación existe entre el estado, la historia o las ubicaciones de cada carnaval en Chiapas y las características o particularidades de cada pueblo del estado o la región en que se encuentra el carnaval.

101. Se contabilizaron celebraciones que por los habitantes y académicos fueron descritos como carnaval y que fueron celebrados después del Día de Candelaria y antes de Semana Santa, en la mayoría de las veces en los días antes de Miércoles de Ceniza. Cabe señalar que no todos los pueblos utilizan el nombre carnaval en sus idiomas nativos.

En este capítulo, se emprende el reto a la búsqueda de un mejor y más sólido marco teórico y metodológico, como también la mejora en la comprensión intra e interregional entre las regiones ya reconocidas o empleadas de Chiapas. A manera de introducción y propuesta, se discuten ahora los tres enfoques que pueden fortalecer la comprensión y descripciones de los carnavales en Chiapas. Posteriormente, se hará el análisis de los 26¹⁰² carnavales detectados desde la bibliografía existente sobre carnavales en Chiapas a manera de prueba de estos tres marcos teórico-metodológicos, y se cierra con una breve discusión.

Algunas propuestas y pautas teórico-metodológicas

Son tres las propuestas de marco teórico-metodológico que se propone ante lo que Newell, Jiménez Gordillo y Pérez López (2022,16) explican como las carencias¹⁰³ existentes en el cuerpo de bibliografía disponible y hallada sobre carnavales de Chiapas. Estos son:

1) un enfoque “planetario y de crisis civilizatoria” (Lander 2015), refiriéndose al análisis de las interacciones e impactos negativos que el ser humano ha causado a una escala global, planetaria y humana. Este posicionará el carnaval en un contexto global-planetario revelando cómo el carnaval es una manifestación con aspectos positivos y negativos, resultado de procesos históricos, sociales y culturales variados de la globalización e historia mundial. El enfoque a crisis promueve, además, una apertura o preocupación con qué elementos de carnaval pueden responder positivamente a la crisis planetaria que sin duda experimentamos como humanos y seres biológicos;

2) el marco de “complejidad” (Morin 2011), que se dedica al análisis sistémico, multifacético y escalar, contempla un “principio de

102. Posiblemente existen otros y más carnavales en Chiapas ya que la identificación fue según una búsqueda bibliográfica y una revisión en YouTube indicando, además, que el tema requiere de más exploración y documentación. Se especifica que mientras se detectaron 26 carnavales en la literatura, uno ya no es celebrado, por lo cual el número de carnavales celebrados actualmente es 25. En este capítulo, sin embargo, se hablarán de carnavales actuales y pasados: 26 en total.

103. Ellos indican que existen “inconsistencia entre las descripciones, la poca investigación o disponibilidad de documentos sobre memoria socio-histórica y la complejidad semiótica del tema de carnaval”.

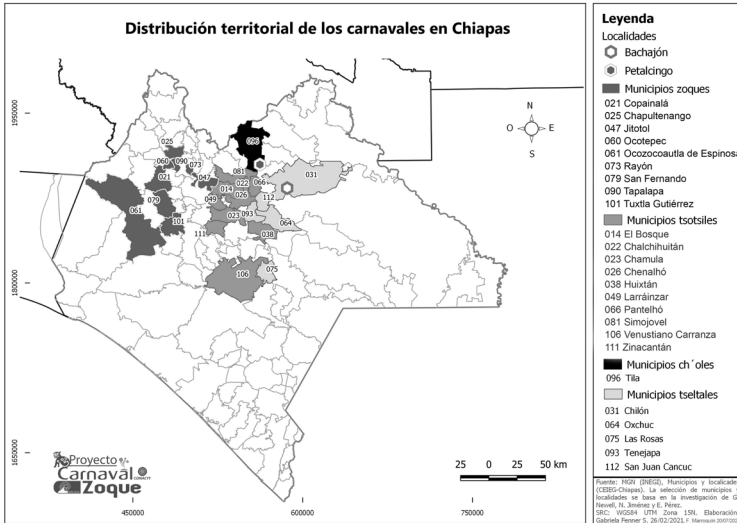
bucle recursivo” y un “principio de auto-eco-organización”, los cuales reconocerán el carnaval, o cualquier objeto de estudio que emplea este enfoque, como una manifestación con cierta autonomía y como un desarrollo en un tiempo, espacio y contexto socio-organizativo, biocultural y geo-político específico que deben de ser analizados, comprendidos y, si es posible o deseable, recontextualizados. Este enfoque toma como su punto de partida una complejidad y no busca homogenizar datos, ni persigue explicaciones. Lo polisémico y lo multifacético son permitidos e, incluso, esperados, visualizados como elementos normales de la realidad humana fluida y planetaria. No es posible, simplemente, reducir elementos diferentes y variados; se debe de reconocer la complejidad y el análisis sistémico se enfoca en todos los elementos y procesos, tantos los que detractan como los que construyen; y

3) una etnografía de “encuentro” (Faier y Rofel 2014): explicado como el estudio de las interacciones entre los diferentes grupos y procesos sociales, políticos, y etc., para comprender en una manera propositiva y equilibrada la interactividad de las dinámicas desde todas las ópticas, todos los puntos de vista y para todos los participantes. El objetivo de la etnografía de encuentro es generar plataformas de mutua comprensión y de “encuentro” superando modelos dicotómicos u homogenizantes pasados. Se reconoce una orientación hacia el proceso, la diacronicidad y el dialogismo. Estudiar el carnaval bajo esta mirada ayuda a reconocer su larga trayectoria como fenómeno, su multiplicidad histórica, su polisemicidad y su vitalidad temporal-planetaria.

El Carnaval en Chiapas: ¿un panorama de complejidad auto-eco-organizativa, de encuentro/desencuentro y de polisemicidad?

Según el estudio anterior a éste, los 26 carnavales detectados en la bibliografía para el estado de Chiapas (Newell, Jiménez Gordillo y Pérez López 2022), se pueden subdividir en cuatro zonas étnico-culturales (Figura 1). Una división que empleamos aquí también para enfatizar y examinar ciertos aspectos de regionalidad (ausente en la bibliografía existente), complejizando desde un inicio un panorama estatal que es, a veces, homogeneizado con términos como “los” carnavales “indígenas”, “autóctonos”, o “tradicionales” “de Chiapas”.

Figura 1. Distribución de carnavales en Chiapas. Actualizado y adaptado de Newell *et al.* (2022).



Zona zoque

Son nueve los carnavales registrados; cada una tiene su duración propia y se caracteriza por bailes y dinámicas distintivas y particulares congruentes a los referentes históricos y ambientales de cada pueblo aumentando la riqueza de lo que llamamos la “región zoque”. Para ejemplificar, en Tuxtla Gutiérrez, o Coyatoc en zoque, el carnaval consiste del Napapoketze (baile *-etze-* de la pluma de guacamaya, en zoque) y el Suyuetze (baile de las viejas), mientras que en Copainalá (o Pokio’ mø, 70 km al norte de la ciudad capitalina) se baila el Weya weyaetze (baile de quien grita grita [sic] o el señor del cerro, deidad importante entre los zoques como también entre otros pueblos originarios). El Napapoketze y Suyuetze son protagonizados por tres figuras principales distintivas: la Alacandú (niña o luna tierna), el Padre Sol (hombre adulto) y los Suyus (bailados por hombres jóvenes o adultos que representan las estrellas y rodean/protejan los astros mayores). Los bailes y figuras del carnaval de Tuxtla representan el ciclo de la fertilidad y la vida y se adora a los astros quienes mueven el tiempo y generan la continuidad en la tierra y la vida sobre

ella (Álvarez Vázquez 2010; Newell 2020): una idea perteneciente a una cosmovisión originaria. En Copainalá, en contraste, son el Weya weya (señor del cerro y dueño de las nubes y el viento), la Te'chuwe (mujer adulta), las palomitas (hijas) y los novios quienes bailan y ejecutan un ritual antecedente de una boda (¿indígena? como se conoce en el altiplano de México, véase Valencia Sánchez (2018)) o la prueba de fuerza para que las palomitas pueden ser casadas a los novios representando de manera diferente la lucha por la continuidad de la vida, el pueblo, la familia y el cosmos. Durante el baile, la Te'chuwe demuestra a su marido que trabajó bien en su ausencia y ella le comunica que sus hijas ya están en edad de casarse y los novios deben de ser aprobados. El Weya weya hace las pruebas de fuerza, valor y carácter a los novios, quienes pasan y se les entregan las palomitas (Newell 2021). En San Fernando, Ocozocoautla, Ocoatepec, Rayón, Jitotol, Tapalapa y Chapultenango, se celebran carnavales, también, pero con matices propios y particulares relacionados a patrones locales y regionales diferenciados: los últimos tres pocos estudiados.

En todos los pueblos zoques el carnaval pertenece a un calendario ritual anual que se encuentra vinculado a la agricultura y una organización social-comunitaria basada en la historia de un sistema colonial religioso-administrativo de cofradías, mayordomías y cargos rotativos y, más reciente, en una comunidad autonombrada “costumbrista”; existen diferencias, consideradas grandes, en cómo cada pueblo se ha estructurado y ha sobrevivido y sobrellevado la imposición colonial de un sistema socio-organizativamente colonial y precolonial¹⁰⁴ en cada tiempo y espacio. Ejemplificando, en el pueblo de Ocozocoautla de Espinosa los carnavales transcurren y son organizados por seis “cowiná”, una palabra zoque que refiere simultáneamente a la casa del jefe, el santo/ente sagrado cuidado en la casa y el jefe de esa casa sagrada (Aramoni Calderón 1998; Newell 2018; Noriega Rocha 2010; Rivera Farfán 1998). Se organiza y efectúa el carnaval cada año desde los cowiná (o cohuina, como se escribe en Ocozocoautla hoy) y en cada cowiná hay un altar con un santo o virgen y un personaje zoomorfo o antropomorfo, quien baila para y en nombre del santo y

104. Los zoques han sido desplazados espacialmente primero por los mayas, luego los chiapanecas, los mexicas en tiempos prehispánicos y, finalmente, los europeos colonialistas.

el cowiná todos los días del carnaval. El Cohuina de San Miguel Arcángel, correspondiente al Monito, se vincula y se enfrenta con el Cohuina de San Martín Obispo y Santa Marta representado por el Tigre. Ellos, el Mono y el Tigre, se enfrentan en el baile del Tigre y Mono; el Cohuina de San Miguel Arcángel y el Cohuina de San Martín Obispo y Santa Marta son, entonces, tanto opuestos como emparentados (Loi Denti 2009; Rivera Farfán 1991). Entre los otros cuatro cohuias existe la misma dinámica y se enfrentan en el baile de los Enlistonados, los dos Mahoma (Cabeza de Cochi y Goliath), el David y el Caballo creando entre los dos bailes a un nivel más macro, la oposición y relación entre lo prehispánico y lo moderno o español con el Caballo, los Mahoma y el David referenciando la Conquista y el Tigre y Mono lo autóctono y natural. Parece creíble que estos personajes son el resultado acumulado de historia y vivencia prehispánica, colonial, reformista, revolucionaria y posrevolucionaria.

En San Fernando, en contraste, el carnaval transcurre solo en y por un cowiná (Anza Jiménez 2014; Gutiérrez Gallegos y Roblero Velázquez 2014). Dedicado al Señor Jesús de la Buena Esperanza, el cowiná consiste de un grupo de Mayordomos apoyado por la Nana Pozolera y la Nana Cocinera y el cargo rotativo de prioste cada tres años; en conjunto son ellos (incluyendo el santo, según la creencia) quienes convocan el carnaval, toman la mayoría de las decisiones y subsanan los gastos. Los priostes prestan su casa siendo anfitrión del santo por los tres años del cargo. En algunos de los otros pueblos, como Copainalá y Jitotol, no se utiliza la figura y la ubicación de un cowiná: en Copainalá se tiene un promotor que rota anualmente (Newell 2021), mientras que en Jitotol son los *jaraconak*, cuidadores de la iglesia, los *shues*, quienes cubren los gastos, y los mayordomos, alférez y prestados, quienes auxilian a los *shues* para realizar el carnaval en su conjunto (Zea Coronel 2009). Mientras tanto, en Tuxtla Gutiérrez se perdió la figura y la ubicación del cowiná como entidad organizadora desde los años 80 (Álvarez Vázquez 2010) y el carnaval se organiza y baila por pequeños grupos con un Padre Sol y diferentes miembros de la comunidad zoque invitando con anticipación: los grupos “levantan baile” a los altares particulares de diferentes casas generando una ruta que varía solo un poco año tras año. Resumiendo, cada pueblo tiene sus particularidades socio-organizativas y demuestra una complejidad de matices y patrones que rebasan el

espacio disponible aquí. Poco se sabe, lamentablemente, de las razones por, y consecuencias de, estas diferencias, aunque Del Carpio Penagos (1993), Lisbona Guillén (1995) y Rivera Farfán (1993) revelan algunos primeros detalles importantes (véase también los capítulos 9, 11 y 12 de este libro).

Explican Del Carpio Penagos para Ocotepéc y Rivera Farfán para San Fernando y Ocozocoautla en los años 90 que fue notoria ya la presencia de una triple división en la población que en años anteriores ya había sido descrito por Córdoba (1975). Con la llegada de diferentes cultos evangélicos y la secularización de los cargos cívicos municipales al inicio del Siglo XX, la población de los pueblos zoques se tripartió entre costumbristas¹⁰⁵, católicos y evangélicos reduciendo significativamente el número de participantes a una ritualidad originaria y la fuerza de un compromiso y adherencia originaria al calendario religioso-agrícola local. Es necesario comprender cómo esta situación se encuentra actualmente, 30 años después, y qué cambios se pueden percibir desde los años 90 ya que los discursos del orden, progreso y cultura han cambiado notablemente, aunque es posible también que las divisiones estén aún más marcadas. Estos temas deben de ser analizados minuciosamente en, y desde, los Estudios de Carnaval como también de otros ángulos, evidentemente, con marcos amplios y contemporáneos (véase capítulos 9, 11 y 12 de este libro).

Cada pueblo también se diferencia en, y por, los tipos de objetos, acciones, acompañantes y materiales que componen la ritualidad en cada carnaval, al igual que la realización a mano —un elemento en común en todo Chiapas— de las comidas y bebidas ofrendadas en los días de carnaval, los días de preparación y los días de cierre. Rezos, palabras ceremoniales y sonos de música tradicional especiales, los cuales son dirigidos directamente a las fuerzas cósmicas, los santos y los diferentes cargueros y participantes, junto con acciones alusivas como son rameadas y las aportaciones comunitarias ofrendadas por las familias y personas principales de la comunidad o los actos reali-

105. Se refiere a aquello quien se adhiere a una vida, cosmovisión, alimentación y ritualidad “tradicional” y autóctono; es decir natural, local, preparado a mano, creyente y con la comunidad, religiosidad, identidad y los costumbres zoques (o mayenses) antiguos presentes (Córdoba 1975; Rivera Farfán 1998; Rodríguez León *et al.* 2007).

zados en los templos con la población católica, particular a algunas comunidades como Jitotol y Ocoteppec, varían también en especificidades pero resultan comunes en toda la región zoque (como en otras áreas consideradas “étnicas”). Estos detalles auto-eco-organizativos o bioculturales (Cano Contreras *et al.* 2018) son esenciales de analizar, pero pocos han incursionado todavía en estos terrenos teóricos-metodológicos más difíciles.

Es de notarse que tanto en San Fernando, Ocoteppec y Ocozocoautla existen bailes de Tigre, pero estos son ataviados y ejecutados de maneras muy distintas. En cada pueblo utilizan máscaras e ixtle pero en San Fernando el ixtle es pintado el sábado de carnaval como actividad comunitaria preparativa entre los hombres y con palo de Brasil (*Haematoxylum brasiletto*), cuando en Ocozocoautla u Ocoteppec no existen tales actos y el ixtle no es pintado de manera comunitaria o natural. En San Fernando y Ocozocoautla, el Tigre se enfrenta con el Mono, pero en Ocozocoautla son dos Tigres (hembra y macho) que luchan contra dos Monos (hembra y macho) cuando en San Fernando solo un Tigre y un Mono pelean/juegan: ambos exclusivamente machos en representación y persona quien figura. En ambos pueblos, sin embargo, el Mono monta (¿copula? según algunas fuentes) al Tigre durante el clímax del baile, aunque en San Fernando este acto es facilitado por los “shures” (perros) quienes cuidan al Tigre cuando en Ocozocoautla son los “Tatamonos” quienes apoyan a los Monos curándolos con una rameada después de que el Cazador ha disparado los Tigres provocando la caída de los Monos en el piso (Loi Denti 2009). Valdrá mucho la pena, estudiar más a fondo estas expresiones distintivas de materialidad, bioculturalidad, comercio e interactividad que se expresan y parecen haber existido en cada pueblo para distinguir bien los vínculos y contrastes regionales entre estos carnavales tanto como expresión y ámbito de manifestación de las riquezas locales e históricas como para comprender mediante un estudio evidentemente diacrónico las transformaciones en el tiempo, espacio y materialidad tanto de los carnavales y sus aspectos representativos como los Tigres y Monos y otras figuras, como de los pueblos, sus entornos, mitos y memorias involucrados y representados. Son temas de fuerte profundidad vivencial, ambiental y, por ende, deben ser conceptualizados por sus elementos, problemáticas y ventajas civilizatorias y planetarias (ej. Newell *et al.* 2021).

En términos de música —parte esencial de cualquier carnaval ya que sin música no hay baile—, en todos los pueblos zoques son dos los instrumentos que son empleados y estos son considerados típicamente zoque costumbrista (proceso similar ocurre en los pueblos mayenses, como se mencionará posteriormente). Lo que varía son las tonalidades, la cantidad y la duración de los sones tocados y sus significados particulares en cuanto a fungir como directrices del o en el baile. Los dos tipos de instrumentos clave son los tambores hechos a mano de madera local y con piel de venado (o de cerdo) y la flauta de carrizo, elaborada artesanalmente por los músicos mismos. Los músicos, quienes representan cargos de alta importancia tanto en el carnaval como en todas las otras fiestas o rituales de un calendario ritual-festivo más amplio y son considerados puentes de comunicación entre lo sagrado y lo terrenal, tocan solo los sones particulares a cada pueblo y cada baile y efectúan así desde lo terrenal la comunicación directa localizado con las esferas espirituales, religiosas y animadoras. Ningún baile o bailaror se mueve o se moverá sin el acompañamiento de la (su) música y los músicos. La música es, entonces, tanto sagrada como organizativa y, por ende, práctica y anímica. En algunos pueblos, como en Ocozocoautla, se emplea también la marimba afuera de los cowiná, pero estos nunca acompañan el baile y se considera, entonces, de menor rango en sentido de sacralidad. Estas dinámicas de reciprocidad y ofrenda, que se efectúan entre lo sagrado y lo terrenal, convierten el carnaval en un ritual o celebración compleja y multifacética que merecen exploraciones individuales, comparativas y relacionales. El ámbito de la comida y bebida, de manera paralela y parecida y en todos los pueblos zoques, tanto en su realización a mano, como en su consumo en comunidad y con reciprocidad, representa otra plataforma de significación material, terrenal, espiritual, histórica, intra e intercomunitaria que aún se encuentra poco explorada. Quizás la falta de marcos teóricos contundentes e integrales explica esta falta de información y estudios: se puede ya cambiar este escenario de escasez.

Terminamos esta sección mencionando que, sobre los carnavales de Rayón, Tapalapa y Chapultenango carecemos, lamentablemente, todavía de datos precisos publicados; al parecer a primera vista no salen radicalmente de los marcos ya indicados arriba de los carnavales zoques en un sentido un poco general. Del Carpio Penagos (1991) y

Álvarez Vázquez (2010) mencionan que en Rayón el carnaval consiste de la danza de Tigre contra Venado, el juego del Chunti y que un Caballito (enmascarado) galopa por el pueblo, mientras que en Chapultenango se bailan las danzas del Campesino, del Tigre y del Zorro, y que el martes la Niña-Etze finaliza el carnaval en la mañana del miércoles. Es interesante notar que las figuras en parte son diferentes, aunque también hay similitudes. ¿De dónde y qué significará la presencia de un venado (antecedente al caballo, quizás) o el zorro? Son necesarios, más y más extensas exploraciones para todos los pueblos y carnavales zoques mencionados y para la región zoque carnavalera en general. Las comprensiones de una intrarregionalidad histórica, biocultural y socio-organizativa y geopolítica son todavía muy reducidas y pueden ser incrementadas. Se necesitan horizontes teóricos amplios y dejar de estudiar el carnaval simplemente como un patrimonio o expresión local y alegre de un pueblo o un grupo reducido de personas.

Zona tsotsil

Se registraron diez carnavales y cada uno demuestra, al igual de la zona zoque, una amplia complejidad y variedad intrarregional. Es crucial reconocer, además, que los carnavales tsotsiles pertenecen a una ritualidad, un calendario anual agrícola y una organización social comunitaria activa y propia de cada pueblo-territorio que involucra, además y marcadamente, una cosmovisión y filosofía de vida tsotsil correspondiente a cada pueblo y en donde lo físico se vincula firmemente a lo metafísico para que las dimensiones morales y éticas se practican mediante la búsqueda conjunta del bienestar de los santos, el pueblo, la etnia y la población. La continuidad y el mantenimiento de estos ciclos y responsabilidades son labores de vida y de todo el pueblo según sistemas exactos de co-coordinación. Por ejemplo, sobre el carnaval de San Juan Chamula, Gossen explica, que este es “un diálogo elocuente” con las fuerzas “internas” y “externas” refiriéndose al hecho que la comunidad es en postura cerrada, pero con vínculos y contextualizaciones globales a la vez; es decir, es semi-cerrada (Gossen 1986, 254). Bricker, escribiendo sobre los carnavales de Zinacantán, Chenalhó y San Juan Chamula, argumenta, que los carnavales de estos pueblos representan y ejecutan tanto un drama vivencial histórico como étnico y que el carnaval es, sobre todo,

según indica su nombre en tsotsil *K'in Tajimol*, una fiesta de juegos (Bricker 1986, 1989). Ochiai considera, criticando los argumentos de Bricker acerca del carnaval como representación de, y burla ante, los conflictos étnicos históricos en la zona, que “la gente no solamente se ríe de la conducta desviada, sino que se burla marcadamente del valor normativo mismo” (1984, 208). Es decir, “en la dialéctica del mito de combate, oposición puede ser traducida en términos de cooperación” y el carnaval tsotsil corresponde al ser “esencialmente una ceremonia de renovación del tiempo” (p.219): conclusión que Gossen sustenta también. Los dominios de religiosidad, espiritualidad y organización política, social y cívica en los pueblos tsotsiles son vinculados, entonces, en un sentido étnico y se mantienen ligados al estado-nación bajo principios de autonomía y pluralidad cultural-étnica; el carnaval forma parte de una ritualidad significativa que se basa en, y se articula con, un sistema y transferencia constante de cargos y de méritos para ser principal o autoridad en el pueblo y el carnaval asuma así tintes serios, ligeros, terrenales y espirituales.

Los cargos y personajes en todos los carnavales de la “región tsotsil” son varios y, en un sentido general y generacional, siguen igual año tras año, aunque obviamente son individuos diferentes quienes lo ocupan en una dinámica rotativa que varía de pueblo en pueblo, siguiendo siempre y perteneciente a los sistemas “tradicionales” o “costumbristas” de cada pueblo. Cómo exactamente cada sistema en cada pueblo se ha desarrollado en el tiempo, espacio y memoria/realidad histórica son temas que apenas se están empezando a considerar con seriedad y visión teórica. En Chenalhó, por ejemplo, Pérez López (2017a), nativo de San Pedro Chenalhó y por ende sanpedrano, indica que el cargo de *paxon* es considerado un cargo florido y corresponde a una serie de acciones que debe de ocurrir y ser ejecutada antes del siguiente carnaval para poder ser nombrado para participar en dicho carnaval. Durante el carnaval, el *paxon* es responsable, y debe de haber previsto las preparaciones para, una densidad considerable de acciones, responsabilidades, personajes y personas durante el carnaval, e incluso de más acciones por ejecutarse durante el tiempo entre carnavales ya que el cargo se extiende en el periodo de tiempo que dura de un carnaval a otro. Las acciones para un *paxon* entrante no son las mismas que las de un *paxon* saliente, y el cargo requiere entonces de al menos dos años de actividad y atención (y recursos)

constante; nada fácil en una región identificada oficialmente como de las más pobres en el estado. Si se multiplican estas responsabilidades por el número de *paxones* que deben de participar en Chenalhó, o en San Juan Chamula, donde también se emplea la figura de *paxon*, se complejiza el escenario de una descripción sencilla de estos carnavales y se observa que ser *paxon* o mirar el carnaval no es cosa de solo un par de días.

La dinámica de ciclicidad y transferencia de conocimiento y memoria generacional que transcurre durante el carnaval y su preparación mantiene tanto la comunidad étnica como la tradición vivas y constantes. Los carnavales tsotsiles, como en la zona zoque, involucran muchos días e incluyen dinámicas variadas tanto de preparación como de ejecución y de cierre (Bricker 1989; Gossen 1986; Ochiai 1984; Pérez López 2017b). Quienes escriben sobre los carnavales tsotsiles referencian que los cinco días de carnaval corresponden a los días *Ch'ay k'in*, o días perdidos¹⁰⁶, del sistema calendárico prehispánico el *tzolkin* y el *haab* los cuales manejan una cuenta de 13 meses de 20 días, sobrando, entonces los cinco días, considerados, por ende, perdidos (Gossen 1986; Ochiai 1984). El carnaval parece ser y es para los participantes, en este sentido, tanto el final del año como el inicio de un año subsecuente. En estos cinco días todo es posible, lo cual se remedia con un ritual o fiesta de fiestas que canaliza y (re)presenta las luchas, enfrentamientos, dinámicas de ritual y negociaciones necesarias para asegurar la llegada del siguiente año. El carnaval es una (re) territorialización cósmica, cíclica y terrenal, en otras palabras, y las dinámicas expresadas por los cargueros, danzantes, espacios y figuras del carnaval son muy complejas y entrelazadas en todos los sentidos y sobre diferentes ejes y niveles que no son del todo analizados en muchas de las fuentes existentes.

En cierto contraste con los pueblos zoques, al parecer, cada carnaval en la zona tsotsil involucra tanto espacialmente como organizativamente una mayoría, si no toda, la población y los territorios de los pueblos. El carnaval involucra, o pasa de una u otra manera, a sus ojos de agua, cruces, montañas y espacios sagrados. Muchos forman parte de los escenarios de varias acciones específicas, aunque la ma-

106. Llamados *wayeb* en maya de Yucatán, un término que aparece en el *Popul Vuh*.

yoría de la acción transcurra en el centro poblacional, con su plaza principal, los templos religiosos y las casas para los banquetes ofrendadas por los cargueros del carnaval en una manera pre-organizada y siempre desde “tiempo inmemorial”.

No se presentan en los carnavales tsotsiles una serie precisa o escenificada de bailes identificables bajo un esquema de referencias bíblicas como en la zona zoque o como alguna variante de las conocidas Danzas de Conquista o Danza de Moros y Cristianos (Jáuregui y Bonfiglioli 1996; Warman 1972). Las celebraciones de los días perdidos inician más bien en todos los pueblos con visitas y ofrendas a los dioses y fuerzas de la vida y comunidad (tsotsil) en los ojos de agua, las cruces y los lugares sagrados de las montañas por los diferentes barrios y grupos de cargueros participantes. Se agradece, se hace memoria, se pide permiso y/o se obtiene ciertos ingredientes de ciertas ubicaciones como las flores (ej. bromelia), la madera, la juncia o el zacate. Concretada las dinámicas de preparación lo cual también incluyen rezos o la verbalización de ciertos textos, como por ejemplo en San Juan Chamula la Carta Española o en Chenalhó el *riox* (Pérez López 2017b), y la preparación de atole y alimentos específicos en grandes cantidades para los banquetes, se baila, camina, cruza y sahúma banderas entre los barrios antiguos de los pueblos y/o en los templos según *el costumbre*, el desarrollo histórico-biocultural de cada pueblo y el sistema de cargos y responsabilidades socio-espaciales existentes. En Chenalhó, por ejemplo, en el domingo de carnaval se llevan a cabo carreras a caballo que involucra el desplumar y degollar algunos guajolotes colgados, mientras que el lunes aparece la figura de la mujer lacandona y los *kurus patetok* (espaldas cruzadas). Todos interactúan con los *paxonetik*, pero de manera diferente. En San Juan Chamula, en contraste, el martes se ejecuta un clímax significativo y vistoso en forma de una ceremonia de fuego lo cual consiste de una caminata purificadora efectuada por todos los cargueros religiosos (*paxonetik*, *nichimetik*, *maxetik*, entre otros) sobre un camino de juncia seca ardiendo. Las figuras, escenas y materiales usados parecen ser asociados más a las localidades, historias y cosmovisiones originarias que a la religión católica, aunque hacen falta estudios precisos examinando esta temática. ¿Cómo llegaron a tener las figuras y personajes que representan ahora? ¿Por qué la mujer lacandona y no una mujer zoque, por ejemplo? ¿Qué nos transmiten estas diferencias en

términos de desarrollo local interétnico en Chiapas? ¿Cuáles actores fueron responsables por estas elecciones u ocurrencias?

En términos de vestimenta y la representación de figuras significativas o simbólicas, existen, adicional a los cargueros que ocupan papeles y representaciones de índole humana, en la zona tsotsil, varios cargos que portan pieles u otros aspectos de animales en su vestimenta (como el pene desecado del toro¹⁰⁷ que usan los Monos en San Juan Chamula para golpear o el estiércol desecado para tirar a los raptos en Chenalhó) y, también, figuras totalmente zoomorfas. Aparece, por ejemplo, el Toro en Chenalhó, San Juan Chamula y Zinacantán, como también el Jaguar en todos los pueblos, aunque estos, como en la zona zoque, ocupa diferentes papeles y son ataviados en diferentes formas dependiendo del pueblo (Bricker 1989; Gossen 1986, 1992; Torres Burguete y Alba Villalobos 2008). Esto podría, como en la zona zoque, corresponder hasta cierta medida a la idea católica del carnaval como carnestolendas (levantar la carne refiriéndose al periodo de cuaresma) aunque también es creíble que es una sobrevivencia prehispánica como algunos autores prefieren indicar. Sánchez Álvarez (2012, 178) explica sobre este aspecto y desde su pueblo nativo Huixtán, que

En nuestra fiesta de *sk'in tiox* o carnaval se representa la relación del hombre con la naturaleza, es decir, cómo nosotros los *bats'i viniketik* nos apropiamos de la naturaleza, plantas y animales; se usa las pieles de varios animales silvestres—ardilla, tigrillo, mapache, comadreja, zorra y puma—con las cuales se ejecutan danzas, imitando los movimientos y saltos de los animales para hacer reír y divertir a los espectadores de la fiesta.

Él indica, también, de manera interesante, que

En la misma representación del carnaval se ridiculiza el mestizaje entre maya tsotsil y *kaxlan* o ladino; se observa claramente el mestizaje social y cultural expresado desde la imaginación y

107. En la zona de Simojovel y Pantelhó, anteriormente, en los ranchos, se usaba un pene desecado del toro, “verga”, para golpear a “los indios rebeldes”.

recreación de nuestros abuelos y abuelas mayas tsotsil huixteco ladino o *kaxlan*.

Se observa, entonces, que en los carnavales tsotsiles se emplean tanto matices bioculturales, como también los de tensión e interactividad interétnica histórica y que estos son representados e entremezclados en un lenguaje de representación, humor, fricción, seriedad y oposición que van más allá de una representación unidimensional histórica de cierta resistencia cultural.

Para elaborar más sobre el punto de las diferencias intrarregionales en cuanto a significación simbólica-espiritual en personajes y de material cultural, en San Juan Chamula, Chenalhó y Zinacantán, Nolasco *et al.* (2015) indican que se juega u opone el mono o negro (*pukuj* o ser del inframundo) versus el *paxon* (el quien costea la fiesta y carga la máxima responsabilidad) y que entre los tres *paxonetik* en San Juan Chamula se opone el Soldado (el *paxon* mayor) a la Nana María Cocorina (el *paxon* menor), lo cual representa y genera no solo una oposición de género, sino también de identidades étnicas. En Chenalhó se visibiliza una dinámica similar, pero diferente en forma, con la oposición entre la Mujer Lacandona—la agresora y foránea— y los *kurus patetok*— el jaguar y protector autóctono del territorio sanpedrano (perteneciente a San Pedro Chenalhó). Indican Bricker, Ochiai y Gossen que estas dinámicas de oposición, jerarquización y relación interactiva transcurren tanto de manera lúdica como seria sobre los ejes de género (hombre versus mujer), edad (viejo versus joven), identidad e historia étnica (originario-indígena versus español/foráneo o ladino). Imposible, en otras palabras, crear descripciones simples o parciales de todos estos carnavales; para comprender sus profundidades son necesarios marcos teóricos vastos y multi- o transdisciplinarios.

Es un trabajo arduo y profundo de buscar, encontrar, comprender y equilibrar los trasfondos históricos, coloniales y prehispánicos en los carnavales tsotsiles y se requiere de mucha habilidad analítica e interdisciplinaria para discernir todos los aspectos de lo representado o simbolizado. Pérez López (2017b, 30) comenta, al respecto, y hablando sobre el *riox* de Chenalhó, lo cual es solo un elemento de los días y múltiples elementos o secuencias de este carnaval, que:

Resumiendo puede decirse que el *Riox* es un discurso espiritual, religioso, moral, filosófico y psicológico, destinado a seres terrenales, es decir, a los hombres y mujeres porque tiene que ver con la vida y sus energías; es religioso porque se expresa en ocasión a las festividades y ceremonias, se invoca la protección y el amparo de las divinidades, sea para el desempeño de cargos religiosos o civiles; es moral en tanto que pone ante los ojos de la comunidad el cumplimiento de obligaciones y responsabilidades, de cuidar conductas para tener el favor de la vida y cultiva los sentimientos de hermandad y apoyo mutuo entre los portadores; se dice que es filosófico porque reflexiona y expresa una visión sobre la vida, y la muerte hace comparaciones de lo efímera que es la existencia del ser humano en el universo, siendo temporales como las plantas y otros seres vivos; finalmente, es psicológico porque quien escucha con detenimiento el *Riox* le impacta en su conducta y actitud, lo prepara física y emocionalmente para el desempeño de la responsabilidad, pues anticipado esta con estas palabras sobre las responsabilidades y compromisos que contrae desde el momento que acepta durante la preparación, la realización e incluso después de haber concluido con el encargo, ya que no terminan los compromisos, se debe continuar, ahora sirviendo a nuevos portadores, ayudando a los que ayudaron, orientando la continuidad de las manifestaciones festivas y ceremoniales, de ahí que un pasado servidor sea convocado para analizar situaciones inherentes a temas de este tipo.

Carnaval en el área tsotsil es claramente mucho más que un hecho total, y no es reducible a ningún marco teórico simple o unidimensional. Se despliega una gama muy grande de procesos, dinámicas, interacciones que, además, claramente no tienen un inicio y un fin preciso o definido. Es necesario, por ende, emplear un marco teórico que permite acomodar aspectos que son cíclicos, polisémicos, complejos y multifacéticos.

No de todos los carnavales tsotsiles existen buenas documentaciones. De Zinacantán, Huixtán y Chalchihuitán se encontraron publicadas solo algunas descripciones parciales o menciones pasajeras, mientras que, de El Bosque, Venustiano Carranza, San Andrés Larráinzar, Simojovel y Pantelhó existen solo algunos videos cortos en

Youtube; es necesario estudiar mucho de estos carnavales específicos y de los carnavales tsotsiles, en general. La música y los músicos son figuras muy importantes y siempre presentes también, pero no se halló ningún estudio específico que examine la música o los músicos, que son cargos vitalicios. De igual manera, es interesante observar que en Chenalhó y Pantelhó, la fecha de carnaval no está ligado al Miércoles de Ceniza y la Semana Santa: se calcula en referencia a la fiesta de San Sebastián y el ciclo del cultivo de maíz, una dinámica quizás biocultural que merece ser explorada a mayor profundidad. Es útil y necesario comprender cómo las relaciones o trasfondos bioculturales y de materialidad entre los diferentes pueblos y en los diferentes carnavales han interactuado y existido en el tiempo y la actualidad. Claramente, el carnaval tsotsil involucra múltiples dimensiones; muchos de ellos se podrán abarcar hoy mejor a través de los marcos de complejidad, crisis planetaria y un principio de auto-eco-organización originario.

Zona tseltal

Se contabilizaron seis carnavales; tres de ellos corresponden al área de Los Altos de Chiapas que se encuentran, además, entre los primeros carnavales estudiados en el estado: Tenejapa por Medina Hernández (1965), San Juan Cancuc por Becquelin Monod y Breton (1979) y Oxchuc por Castro (1962). De Petalcingo, ubicado en el municipio ch'ol de Tila al norte del estado, Bachajón en el municipio de Chilón en la zona selvática del estado y Villa Las Rosas ubicado en la Meseta Comiteca, se sabe muchísimo menos y es necesario estudiarlos a fondo y con cierta diacronicidad (vea capítulo 11 de este libro). En su totalidad, los seis carnavales comparten ciertos matices originarios y tradicionales con los carnavales zoques y tsotsiles del estado. Representan e incorporan elementos históricos y naturales de sus entornos locales y cosmovisiones particulares étnicas/originarias, comunican mediante las categorías, vestimentas y objetos rituales de los personajes diferentes tramas, luchas y relaciones de género (hombre y mujer), edad (viejo y joven) y etnicidad (*kaxlan*/ladino versus originario) en el tiempo, y forman parte de un calendario ritual y sistema socio-organizativo tradicionalista activo, con excepción posiblemente de Villa las Rosas ya que en este pueblo no parece haber perdurado el costumbrismo y una ritualidad considerada originaria (Jiménez Gordillo 2019).

Cada carnaval tsestal goza de particularidades distintivas que hace que cada carnaval es, y representa, un mundo propio y localizado; es esencial comprender mejor estas diferencias y especificidades. El carnaval de Tenejapa se destaca, entre otras cosas, porque es muy extenso con sus trece días de duración y una secuencia de actividades compleja e intrica que incluye la creación y correteo de un toro de petate, la elaboración ritual de virutas y últimamente la captura y derrota de ese toro por los *kaptanes*. Incorpora, además, un ritual de siembra que no existe en otros carnavales del estado ubicándolo y conectándolo a un calendario agrícola anual con tramas de la simbolización mesoamericana-mayense que resalta el maíz, la dualidad, las oposiciones, la vida sagrada, los cuatro rumbos y el bienestar comunitario (Hernández Guzmán 2006).

En San Juan Cancuc se realiza el *kuch ijksil* lo cual es descrito como consistiendo de la “circulación del (mecapal con el) *chuch*, o ardilla” —una ritualidad en lo cual un mecapal con los *chuch* es posicionado sobre la frente de los cargueros masculinos—, la “circulación del pendón” —para besarlo según cuidados ritualísticos—, y la “circulación del *pox*” (aguardiente, y los diferentes platillos de comida según el día)—para cerrar la ceremonialidad del día y lograr así el equilibrio cósmico, existencial y biocultural-étnico-vivencial (Figueroa Pujol 2014).

En Bachajón, el carnaval consiste de varias secuencias de rituales nombrados “caracol” que efectúan cambios de cargo entre el *kaptan* (capitán, en español, o alférez, un cargo colonial y quienes ahora cargan las banderas, abren el camino junto con los músicos y al menos en Tenejapa son vestidos en rojo) entrante y el *kaptan* saliente y consiste de dos partes: el *xoral*, recorrido alrededor del pueblo con discursos rituales a los cuatro rumbos, y el *ts'ajal guerra*, o la guerra roja entre los *kabinales* (salvajes) y los *a'tel* (cargueros), durante lo cual pieles de animales selváticos son intercambiados (Becquelin Monod y Breton 1979).

En Oxchuc, el carnaval consiste en procesiones en los cuales tres *kaptanes* son cargados sobre tres plataformas por ocho *mulas* (cargadores), cada uno, y visitan las tres cruces del centro ceremonial del pueblo en el templo de Santo Tomás, el Ayuntamiento municipal y la Casa Tradicional, respectivamente; rinden tributo y son “crucificados” por las banderas sagradas pertenecientes a los dos barrios

originales (Pérez Sánchez 2017). *K'ojwil*, o enmascaradas (hombres vestidos de mujeres con sus maridos ataviados como *kaxlanes* con rifles para asustar a quienes quieren tocar a “sus” “mujeres”) animan las procesiones caminando jocosamente atrás de las plataformas. Posteriormente todos comen en las casas de los *kaptanes*. En el último día más cruces son visitadas y en ellas participan el presidente municipal junto con su esposa.

En Villa Las Rosas, Jiménez Gordillo (2019) explica, el carnaval es inaugurado el domingo en el parque central por el presidente municipal; el carnaval consiste de bailar y deambular por las calles del municipio por parte de una figura representativa histórica alusiva a los mapaches de la contrarrevolución en Chiapas: los Tancoyes. No existe ningún dialogo de oposiciones o de cargos tradicionales por lo avanzado que se encuentra ya el proceso de ladinización y lo aislado que se encuentra el municipio de los otros municipios tseltales.

Sobre el carnaval en Petalcingo se halló solo un artículo (Sheseña Hernández 2014) y este da muy pocos datos; al parecer hay un baile de *yantsilel* (hombre vestido de mujer) y dinámicas entre hombres vestidos de tigre y de mono y entre hombres vestidos de *kaxlan* y de *jmayja'* (hombres pintados con lodo); no es claro si existe todavía una ritualidad costumbrista en el pueblo o si el carnaval se encuentre vinculado al calendario ritual y agrícola o contiene algunas vivencias históricas, aunque el artículo sugiere paralelos con escenas representadas en una vasija maya prehispánica. Es necesario, en otras palabras, emprender marcos teóricos y miradas completas a lo que son los carnavales de esta región y estudiarlos en todas sus particularidades.

Se observan tramas y patrones que son similares a los carnavales tsotsiles y se detecta expresiones similares de opuestos, jerarquización, y una simbología basada y ejecutada sobre ejes de edad, género, etnicidad y periodos o multiplicidad histórica (conquista, colonia, independencia, reforma y posrevolución, y diferentes luchas de resistencia o rebeliones de estos periodos). La presencia de animales tanto en apariencia zoomorfa como en objetos cargados por los personajes protagonistas es otra característica compartida y este demuestra que el carnaval entre los tseltales también es una ofrenda y una acción de reciprocidad con el cosmos, la vida y los entornos sagrados como también los ámbitos terrenales y materiales. En Tenejapa, por ejemplo, se protagoniza un toro de petate, presente en Oxchuc y San Juan

Cancun también. En San Juan Cancun, se observa los mecapales de los *chuch*. Pieles de varios animales silvestres menores son usados en Bachajón como también en los demás pueblos como elementos que decoran y significan en la vestimenta la naturaleza con sus fuerzas. La presencia de banquetes en donde figuran platillos y bebidas de ingredientes locales, hechos a mano y con cosechas de huertas propias ilustra de igual manera que el carnaval es una celebración de lo originario, local y de reciprocidad entre lo terrenal y lo cósmico.

En la mayoría de los carnavales tseltales destaca la figura de los *kaptanes* quienes junto con sus esposas y en cierta oposición conjugan con personajes alusivos a lo *kaxlan* (blanco o mestizo) o a la mujer (hombres vestidos de mujer ladina como los *maruchas* en Tenejapa, o los *antsil ajk'ot* y *ajk'otal* en San Juan Cancun); así se observa que el carnaval en la zona tseltal es también una fiesta de juegos (*Tajimal k'in* en tseltal de Tenejapa) que referencia tanto momentos serios de dificultad étnica y experiencia histórica como también de fuerza anímica y resiliencia o adaptabilidad simbólica por los pueblos originarios en el tiempo y actualmente; estos elementos deben de ser contemplados de antemano en cualquier estudio y desde un posicionamiento teórico-metodológico, como no muchos estudios hacen todavía.

El carnaval, entonces, también en la “región tseltal” es y protagoniza lo distintivo de cada pueblo, de cada barrio y hasta de cada participante, cargo e individuo mientras que se valora la comunidad, lo comunitario y las fuerzas naturales y supranaturales que generan el cosmos de la vida terrenal en un sentido general paralelamente. Es imposible resumir cada uno de los carnavales tseltales en pocas palabras; se requieren múltiples ángulos, enfoques y modos de análisis y comprensión para empezar a entender algo de los elementos y capas de significados presentes. Temáticas como la música, los músicos, la bioculturalidad, la materialidad, las relaciones de intercambio y las diferencias y similitudes entre los diferentes sistemas socio-organizacionales cívicos y religiosos son pocos explorados intrarregionalmente todavía para los carnavales tseltales también. De igual manera, hacen falta miradas más diacrónicas hacia lo representado, las acciones y todos los componentes desde la gastronomía, los objetos rituales, la vestimenta tejida y bordada, y la presencia de elementos cotidianos durante el carnaval o los días perdidos y la fiesta de los juegos. Otro

elemento será emprender documentaciones desde la lengua materna y conceptos meramente originarios. ¿Saldrá una representación similar de uno de los carnavales si se elabora desde la (cosmo)visión y lengua propia? Es esencial tener estas conversaciones de “encuentro” y complejidad al nivel particular y general y contar con marcos más amplios de los que han sido empleados. Se deben de acomodar estas complejidades y los diferentes tipos de complejidad. Se dice, además, muy poco o nada sobre los retos o problemáticas enfrentados por los tradicionalistas en realizar sus carnavales en sus pueblos y regiones en donde la modernidad y la dominación *kaxlan* son y siguen siendo elementos clave y pueden llegar a visibilizar nuevas problemáticas más amplias alrededor de los carnavales, ciertas personas o personajes y ciertas materialidades, como veremos en la siguiente sección.

Zona ch'ol

En esta zona, se tiene solo un carnaval documentado: nombrado *ñoj k'in*, o fiesta de principio, según Del Carpio (1990), o *soñ wakax poj*, danza de toros de petate, según Vázquez Álvarez y Ochoa Nájera (1996). Este carnaval transcurría en Tila y, tristemente, hoy ya no se celebra desde hace varios años al parecer. Del Carpio Penagos (1990) indica que, cuando se celebraba, se preparaban en los días anteriores a los cinco días de baile, combate e interacción simbólica entre los tigres, toros, *kaptanes* y *maruchas* (hombres vestidos de mujer ladina), con acciones como los participantes pidiendo bendición, ofrendando velas en cuevas de los cuatro rumbos y realizando comidas a manera de ofrenda a cargueros y autoridades. También, se coleccionaban las varas con que se arman los toros de petate. Se transfería el cargo de *kaptan* durante el carnaval, se cruzaban banderas y se ejecutaban rezos ceremoniales en el templo del Señor de Tila indicando que el carnaval ch'ol conllevó significados sociales, espirituales y terrenales importantes para los participantes, la comunidad católica y la costumbrista que al parecer han desaparecido en su totalidad.

Asimismo, se reconocían las categorías de oposición simbólica como en los otros carnavales mayas sobre los ejes de género, identidad e historia étnica y significancia biocultural. Particular son las formas del combate entre tigre (jaguar) y toro, y el ritual del baño en el lado del río al final de cada día y jornada de baile. Visto como indispensable para mantenerse fuerte, vivo y saludable, se vincula el

carnaval con ideas de cosmovisión, filosofía y curanderismo originario, pero no se sabe cómo estos procesos se fueron dando en el tiempo. Ninguna investigación contempla los aspectos coloniales y/o prehispánicos de esta región en un sentido sistémico y profundo. Los marcos teóricos de los estudios existentes se limitan a ser descriptivos y someros en parte porque ya no sobrevive el carnaval y poco se puede saber, entonces, a profundidad o con seguridad.

Tanto Del Carpio Penagos (1990), como Vázquez Álvarez y Ochoa Nájera (1996), escribiendo en los años 90, acompañan sus descripciones con advertencias que existe una disminución significativa en las personas que participan en el carnaval y comentan que el sistema de cargos se encuentra en declive ya identificando una secuencia de causantes: “Cada vez menos personas están dispuestas a participar en la jerarquía de cargos debido a la creciente necesidad que tienen de buscar ingresos por trabajos realizados fuera de la población” (Del Carpio 1990, 46).

Es sumamente importante detenerse un tanto en este punto ya que el estudio de los carnavales debe de considerar también porque algunos o ¿muchos? carnavales ya no sobreviven o han cambiado radicalmente como parece ser el caso de la población ch'ol en Chiapas (véase también los capítulos 9, 11 y 12 de este libro). Reflexionando sobre los porqués y las problemáticas demostradas o latentes en los trasfondos de los carnavales, uno se da cuenta que no se encuentra bibliografía acerca de estas temáticas. Parece, entonces, que los carnavales en Chiapas típicamente o históricamente se han descrito solo en sentidos positivos, descriptivos y sencillos; es necesario un cambio. ¿Cómo y porqué puede ser que un carnaval no sobreviva? ¿Cuáles son sus amenazas y problemáticas asociadas? ¿Cómo se debe de estudiar un carnaval para revelar todas las facetas de estos mismos y de los pueblos o regiones en donde son efectuados? ¿Qué es el carnaval si no es simplemente una fiesta o celebración pública y lúdica?

“Encontrando” aprendizajes nuevos y existentes

Todas las disciplinas universitarias han estudiado desde siempre y de una u otra manera todas las temáticas asociadas a la vida y sobre (¿supra?) vivencia humana y biológica. En particular, las ramas de antropología, historia y sociología se han dedicado, siempre y desde los Siglos XVIII y XIX, en revelar las dinámicas integrales de vida,

sociedad, *ser y hacer* humano y nuestros tiempos en este planeta con todas sus particularidades. Persiguen el objetivo de entender, registrar y describir, y buscan reconocer o problematizar lo sencillo, lo aparentemente homogéneo y lo complejo. Procesos de cambio y continuidad como también sus características, causantes y amenazas han sido sus enfoques. Sin pasar a discutir el debate interminable de qué o quién es, o no es, “indígena u originario” y apoyado por la bibliografía creciente de una crisis planetaria y civilizatoria (Lander 2015; Latour 2018; Svampa 2019), se puede fácilmente resumir algunas de las dificultades que rodean los carnavales, en general y los discutidos de Chiapas; estos forman un cierre adecuado a un capítulo que ha presentado los carnavales de Chiapas y sus características, y sustenta la necesidad de marcos teóricos amplios, novedosos y más complejos.

Las problemáticas identificadas por los mismos actores y estudiosos en campo son, en ningún orden especial o específico:

- 1) Migración a otras áreas por razones de desempleo;
- 2) Rupturas en tejidos sociales (inter e intrafamiliar) de los pueblos por migración, abandono, escasez de recursos, muerte y/o violencia;
- 3) Pérdida de lengua, comunidad y memoria/saberes intergeneracionales;
- 4) Pérdida de un sentido de arraigo, pertenencia y participación en los sistemas socio-organizativos tradicionales;
- 5) El narcotráfico, el narco menudeo y el alcoholismo que destruyen las comunidades, los tejidos sociales, las personas y la confianza en y el respeto hacia el gobierno y sus instituciones;
- 6) Profesionalización y movilidad a las ciudades;
- 7) Llegada de otras religiones y una división subsecuente de la población;
- 8) Pérdida de una praxis, territorialidad, ritualidad y *habitus* local y/u originario;
- 9) Discriminación étnica dificultando una vinculación positiva entre pueblos, poblaciones y gobierno con sus instituciones;
- 10) Implementación de estructuras y estrategias gubernamentales paternalistas que interfieren con o contradicen estructuras propias locales;
- 11) Creciente presión de promoción turística y una patrimonialización hedonista;

12) Aumento en desuso, degradación y desconocimiento del entorno natural-originario debido a la educación formal, mayor circulación de dinero y el incremento de dispositivos electrónicos y otras tecnologías.

En las descripciones de los diferentes carnavales en este capítulo, se ha mencionado que el tema de carnaval no es superficial o exento de los procesos de cambio forzado o amenazas a ciertas continuidades en y de esta manifestación y expresión de alegría, bioculturalidad, complejidad, multifaceticidad y polisemicidad. Es necesario por eso la incorporación de marcos teóricos más amplios, integrales, glociales y abiertos que permiten la integración y el manejo de múltiples elementos, enfoques, aspectos y horizontes en un sentido de “encuentro” o comprensión auto-eco-reflexivo-recursivo del tipo que los marcos de “crisis planetaria” (Lander 2015), “complejidad” (Morín 2011) y de “encuentro” (Faier y Rofel 2014) facilitarán; el espacio aquí no permite una discusión más elaborada sobre todas las dinámicas difíciles que rodean los carnavales hoy e históricamente, pero se reconoce y enfatiza, fácilmente, que los estudios sobre cualquier carnaval, o el carnaval como fenómeno general y expresivo, se fortalecerán por un enfoque planetario y de complejidad ya que estos nos permitirá descubrir y discutir qué es lo que nos une y divide como especie: nuestras experiencias de existencia y nuestra necesidad de sobrevivencia tanto terrenalmente como planetariamente deben de ser examinados más ampliamente y con referencia al carnaval que no es solo una fiesta o una inversión.

Para cerrar, e integrando los tres marcos de estudio mencionados, hacemos referencia a una definición ya existente y propuesto para el carnaval en México por Licona Valencia y Pérez Pérez (2018). Agregando algunos elementos, ellos concluyen que el carnaval es, y debe de ser estudiado, siempre, y en todas las localidades específicas como: “una expresión [bio]cultural «territorializada» que emerge [y se celebra] social [y planetaria]mente desde dónde [, cuándo y por qué] se habita” (2018, 10; con adaptaciones nuestras); solo con una definición y mirada así de amplia y sintética teóricamente se podrá avanzar en nuestro quehacer metodológico y teórico de nuestro campo los Estudios de Carnaval.

Agradecimientos

Se agradece el tiempo y la hospitalidad de las comunidades en la zona zoque quienes han permitido a la primera autora vivir y observar sus carnavales (Coyatoc, Shahuipac, Pokiø'mø y Ocozocoautla) durante los últimos diez años. También, se agradece el tiempo y las conversaciones que hemos tenido con colegas y estudiantes en la UNICACH y la BUAP para fortalecer nuestra comprensión de carnaval en México. Adicionalmente, diferentes personas comunitarias e institucionales han aportado de manera contundente.

Referencias

- Álvarez Vázquez, Juan Ramón. 2010. "Te'Hatajamaetzé, la danza de Carnaval: patrimonio histórico-cultural de los zoques de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas". Tesis de Licenciatura. Universidad Veracruzana.
- Anza Jiménez, Gustavo. 2014. *San Fernando: Historia y actualidad una mirada transcultural*. Tuxtla Gutiérrez: Editorial Fray Bartolomé de Las Casas.
- Aramoni Calderón, Dolores. 1998. "La cowiná zoque, nuevos enfoques de análisis». En *Cultura y etnicidad zoque: nuevos enfoques en la investigación social*", editado por Dolores Aramoni Calderón, Thomas A. Lee y Miguel Lisbona Guillén, 97-103. Tuxtla Gutiérrez: UNICACH y UNACH.
- Baez Cubero, Lourdes y Maria Gabriela Garrett Ríos. 2009. *Los rostros de la alteridad. Expresiones carnavalescas en la ritualidad indígena*. Veracruz: Consejo Veracruzano de Arte Popular.
- Becquelin Monod, Aurore y Alain Breton. 1979. "El carnaval de Bachajon cultura y naturaleza: dinámica de un ritual tzeltal". *Estudios de Cultura Maya* 12: 191-239. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.1979.12.528>
- Bricker, Victoria Reifler. 1986. *Humor ritual en la Altiplanicie de Chiapas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1989. *El cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cano Contreras, Eréndira J., et al. 2016. "Código de ética para la investigación, la investigación-acción y la colaboración etnociencia en América Latina". *Etnobiología* 4: 3-14. <https://revistaetno->

- biologia.mx/index.php/etno/article/view/338/332
- Castro, Carlo Antonio. 1962. "Una relación tzeltal del carnaval de Oxchuc». *Estudios de Cultura Maya*, 2: 37-44. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.1962.2.212>
- Córdoba Olivares, Franciasco. R. 1975. "Ciclo de vida y cambio social entre los zoques de Ocotepéc y Chapultenango, Chiapas". En *Los zoques de Chiapas*, editado por Alfonso Villa Rojas *et al.* 189-217. México: INI.
- Da Matta, Roberto. 2002. *Carnavales, malandros y héroes: hacia una sociología del dilema brasileño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Vos, Jan. 1998. *El sentimiento chiapaneco: ensayo sobre la independencia de Chiapas y su agregación*. México. Tuxtla Gutiérrez: CECyTECH.
- Del Carpio Penagos, Carlos Uriel. 1990. "Notas sobre los ch'oles y el carnaval de Tila". En *Memoria del encuentro de intelectuales Chiapas-Guatemala*, 43-52. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas.
- _____. 1991. "Exploración etnográfica en el área zoque de Chiapas". En *Anuario 1990*, 84-118. <http://repositorio.cesmecha.mx/handle/11595/291>
- _____. 1993. "La fiesta de carnaval entre dos grupos indígenas de México". En *Anuario 1992*, 17: 104-116. <http://repositorio.cesmecha.mx/handle/11595/445>
- Faier, Lieba y Rofel, Lisa. 2014. "Ethnographies of encounter". *Annual Review of Anthropology* 43, 363-377. <https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev-anthro-102313-030210?journalCode=anthro>
- Figuerola Pujol, Helios. 2014. "Los dioses, los hombres y las palabras en la comunidad de San Juan Evangelista Cancuc". En *Rituales y fiestas en Chiapas*, editado por Sophia Pincemin Deliberos y Jorge Magaña Ochoa, 77-140. San Cristóbal de Las Casas: Universidad Autónoma de Chiapas.
- Florescano, Enrique. 1997. *El patrimonio nacional de México, tomos I y II*. México: CONACULTA y FCE.
- Geertz, Clifford. 1973. *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.
- Gilmore, David D. 1998. *Carnival & culture: sex, symbol & status in Spain*. New Haven: Yale University Press.

- Gossen, Gary. 1986. *Symbol and meaning beyond the closed community*. Albany: Institute for Mesoamerican Studies.
- _____. 1992. “Las variaciones del mal en una fiesta tzotzil”. En *De palabra y obra en el Nuevo Mundo*, editado por Miguel León-Portilla et al., vol. 1, *Imágenes interétnica*, 195-235. Madrid: Siglo XXI.
- Gutiérrez Gallegos, Erik y Roblero Velázquez, Karla I. 2014. “Danzas y Símbolos: Conflictos étnicos en el carnaval de San Fernando, Chiapas”. Tesis de Licenciatura. UNACH.
- Hernández Guzmán, Petul. 2006. *Carnaval de Tenejapa. Una comunidad tzeltal de Chiapas*. México: CIESAS.
- Huizinga, Johan. 1980. *Homo Ludens: A study of the play element in culture*. London: Routledge y Kegan Paul.
- INEGI 2020, *Censo 2020*. México, INEGI.
- Jáuregui, Jesús y Bonfiglioli, Carlo. 1996. *Las danzas de conquista, vol. 1 México contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez Gordillo, Nancy Karel. 2019. “El carnaval del Tancoy en Las Rosas, Chiapas 1914-2018. Una etnografía histórica”. Tesis de Doctorado. Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Lander, Edgardo. 2015. “Crisis civilizatoria, límites del planeta, asaltos a la democracia y pueblos en resistencia”. *Estudios Latinoamericanos: Nueva Época* 36: 29-58. doi: <https://doi.org/10.22201/cela.24484946e.2015.36.52598>
- Latour, Bruno. 2018. *Down to earth: politics in the new climatic regime*. Cambridge: Polity.
- Licona Valencia, Ernesto y Martha Ivett Pérez Pérez. 2018. “El carnaval: práctica colectiva territorializada (a manera de introducción)”. En *El carnaval en la región de Puebla y Tlaxcala. Acercamientos etnográficos y multidisciplinarios*, editado por Ernesto Licona Valencia y Martha Ivette Pérez Pérez, 13-28. Puebla: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla.
- Lisbona Guillén, Miguel. 1995. “La fiesta del carnaval de Ocotepéc. Una discusión en torno a las transformaciones rituales y la identidad étnica”. En *Anuario 1994*, 194-218. <http://repositorio.ces-meca.mx/handle/11595/734>
- Loi Denti, Manuela. 2009. “El ciclo de Carnaval en Ocozacoautla de Espinosa, Chiapas: Pastores, reyes, bufones y cohuinás”. Tesis de maestría. UNAM.

- Medina Hernández, Andrés. 1965. “El carnaval de Tenejapa». *Anales del INAH*, 17: 323-341.
- _____. 2003. “Los rituales de la memoria negada: los carnavales de la ciudad de México”. En *Ritualidades latinoamericanas: un acercamiento interdisciplinario/Uma aproximacao interdisciplinar*, editado por M. Lienhard, 153-167. Madrid: Iberoamericana.
- Morin, Edgar. 2011. *Introducción al pensamiento complejo*. México: Gedisa.
- Newell, Gillian Elisabeth. 2018. *¡Jule, jule! El carnaval coiteco. Te' ore ejtzangi'mä Piku kubgyubä 2014-2016*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- _____. 2020. ¡Viva la tradición! El Carnaval Zoque de Coyatoc, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. *Una muestra fotográfica, 2015-2019. ¡Yajktzi' nhbä'bä te' ya'ajkpä mujsokyuy! Te' ore ejtzanhgi'mä Koyatäjkmäbä, Chiapas najsis kyojambabä. Tumä tzäjkpuri a'mnhguy, 2015-2019*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- _____. 2021. *Montañas, nubes y el anuncio. El Carnaval Zoque de Pokiø'mø, Copainalá, Chiapas. Una muestra fotográfica, 2015-2019. Tzama, o'na y te' tzame: Te' Pokiø'mø Carnaval, Chiapanasojmo Tumø wyin kenetam, mosamonekoyøt-mosamonekoyøtko maxcuy*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Newell, Gillian Elisabeth, Nancy Karel Jiménez Gordillo y Enrique Pérez López. 2022. “Historiar el carnaval en Chiapas: un reto de historiografía, análisis, síntesis y (re)construcción”. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 10 1: 1-23. doi: <https://doi.org/10.29043/liminar.v20i1.886>
- Newell, Gillian Elisabeth, et al. 2021. “La bebida pozol de cacao en su presencia en el carnaval zoque de San Fernando, Chiapas. Un análisis biocultural con reflexiones para la sociedad contemporánea”. *Estudios Sociales: Revista de Alimentación Contemporánea y Desarrollo Regional* 57: 1-32. doi: <https://doi.org/10.24836/es.v31i57.1089>
- Nolasco, Margarita, et al. 2015. “El actuar del pensamiento de un pueblo: ritualidad en Chiapas indígena”. En *Develando la tradición, procesos rituales en las comunidades indígenas de México*, editado por Lourdes Baez Cubero, 131-218. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- Noriega Rocha, Jorge A. 2010. *Contribución al reconocimiento de las cofradías como parte del patrimonio cultural zoque*. Ocozocoautla de Espinosa: Artes Gráficas.
- Ochiai, Kazuyazu. 1984. "Revuelta y renacimiento: una lectura cosmológica del carnaval tzotzil". *Estudios de Cultura Maya* 15: 207-22. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.1984.15.571>
- Pérez López, Enrique. 2017a. *Estudio: pueblos indígenas de México en el siglo XXI. Tsotsil*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- _____. 2017b. *Riox: discurso ceremonial tsotsil de Chenalhó*. San Cristóbal de Las Casas: Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas.
- Pérez Sánchez, Erick. 2017. "El carnaval de Oxchuc, Chiapas: un estudio histórico". Tesis de Licenciatura. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Rivera Farfán, Carolina. 1991. "El carnaval de Ocozocoautla". *Revista del Consejo* no. 5: 27-32.
- _____. 1993. "La religiosidad en los zoques de Chiapas. El sistema de cargos y la organización ceremonial en San Fernando". Tesis de Licenciatura. Universidad Autónoma de Chiapas.
- _____. 1998. "La organización ceremonial en San Fernando y Ocozocoautla". En *Cultura y etnicidad zoque: nuevos enfoques en la investigación social*, editado por Dolores Aramoni Calderón, Thomas A. Lee y Miguel Lisboa Guillén, 117-128. Tuxtla Gutiérrez: UNICACH y UNACH.
- Robertson, Roland. 2003. "Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad". En *Cansancio del Leviatán: problemas políticos de la mundialización*, coordinado por Juan Carlos Monedero, 261-284. Madrid: Trotta.
- Rodríguez León, Felix., et al. 2007. *Los zoques de Tuxtla: como son muchos dichos, muchas palabras, muchas memorias*. Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA.
- Sánchez Álvarez, Miguel. 2012. *Territorio y culturas en Huixtán, Chiapas*. San Cristóbal de Las Casas: Universidad Intercultural de Chiapas.
- Sheseña Hernández, Alejandro. 2014. "Observaciones sobre el carnaval tzeltal de Petalcingo, Chiapas". En *Rituales y fiestas en Chiapas*, editado por Sophia Pincemin Deliberos y Jorge Magaña Ochoa, 177-198.

- San Cristóbal de Las Casas: Universidad Autónoma de Chiapas.
- Svampa, Maristella. 2019. *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina. Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. Bielefeld: CALAS.
- Torres Burguete, Jaime y Cecilia Alba Villalobos. 2008. “El carnaval de Chenalhó”. En *Estudios del Patrimonio Cultural de Chiapas*, editado por Alejandro Sheseña Hernández, Sophia Pincemin Deliberos y Carlos Uriel Del Carpio Penagos, 209-224. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Vázquez Álvarez, Juan J. y José D. Ochoa Nájera. 1996. “Descripción del soñ wakax pojp - danza de toros de petate - de Tila. La fuerza del lenguaje simbólico”. Tesis de Licenciatura. Universidad Autónoma de Chiapas.
- Valencia Sánchez, Martha.G. 2008. “Esta boda de ahí viene, de los cerros, de los volcanes, de ahí es. La boda Nealtican en contextos de asimilación cultural y desplazamiento del náhuatl de la región de Puebla”. Tesis de Magister. Universidad Mayor de San Simón, Bolivia, <http://hdl.handle.net/123456789/11360>
- Warman, Arturo. 1972. *La danza de moros y cristianos*. México: Septentas.
- Zea Coronel, Jorge Alejandro. 2009. “El carnaval zoque de Jitotol”. Tesis de Licenciatura. Universidad Autónoma de Chiapas.

CARNAVAL EN EL CORPUS CHRISTI DE SUCHIAPA, CHIAPAS

Rafael de Jesús Araujo González

Figura 1. Topada, 31 de mayo de 2021, Suchiapa, Chiapas, René Arauxo, usado con permiso.



El presente es un acercamiento a la fiesta tradicional del jueves de *Corpus*, en Suchiapa, Chiapas. En este documento utilizo elementos teóricos que proporciona la historia cultural, los estudios culturales de acuerdo con los principios propuestos por Geertz (2013), junto a las técnicas de análisis generadas por Bajtin (2003). El propósito es comparar los elementos presentes del carnaval católico en la celebración del jueves de *Corpus Christi*, cuarenta días después de haber sido crucificado para encontrar cuáles de ellos son comunes y si existe o no un acento carnavalesco en la festividad.

Ubicación de Suchiapa

El Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (*Cuéntame... Información por entidad, s.f.*) menciona que Suchiapa es el municipio chiapaneco número 86 de 125. En tanto, el Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal¹⁰⁸ informa que se ubica entre Tuxtla Gutiérrez, Villaflores, Chiapa de Corzo y Ocozacoautla de Espinosa. Suchiapa y tres más conforman la región económica denominada Metropolitana¹⁰⁹ considerada como espacio donde se asentaron las culturas antiguas de los zoques y de los chiapanecas.

Sus características medioambientales de este territorio son variadas (www.ceieg.chiapas.gob.mx/perfiles/Inicio, s.f.); cuenta entre su flora: “Selva baja caducifolia (secundaria) (38.7%), Agricultura de temporal (32.66%), Pastizal cultivado (8.66%), Bosque de encino (7.62%), Pastizal inducido (7.01%), Bosque de encino (secundaria) (4.07%) y No aplicable (1.27%)”. Además, su clima es: “Cálido subhúmedo con lluvias de verano, humedad media (53.78%), Cálido subhúmedo con lluvias de verano, menos húmedo (37.77%), Semicálido subhúmedo con lluvias de verano y humedad media (8.45%)”; mientras que su hidrografía cuenta con: “Río Suchiapa y Río Suchiapa [sic]; y las corrientes intermitentes: Arroyo Limón, Arroyo Nambimbo y Arroyo Nandatualá.”

Sobre la fauna no hay estudios específicos, pero existen insectos característicos de la Región Metropolitana como mariposas de la familia *papilionidae* (*La biodiversidad de Chiapas* 2013, 216); algunos anfibios como la Salamandra, la rana y los sapos (*ibid.*, 305-306); reptiles: lagartijas -entre ellos, las helodermas y las iguanas- y serpientes (*ibid.*, 322); en cuanto a las aves, se calcula un aproximado de 305 especies para el área fisiográfica donde se ubica Suchiapa (*ibid.*), entre los mamíferos, el venado y la familia de los felinos aparecen registrados (*ibid.*, 352).

Palacios Gama (2010, 36-37) al estudiar la fiesta, describe el sitio de manera similar e indica que las características geográficas y eco-

108. www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM07chiapas/municipios/07086a.html

109. www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/anuarios_2017/702825094836.pdf

sistémicas han marcado parte del acontecer cultural de la región. Así, los pueblos asentados desde tiempos antiguos han dejado constancia del entorno natural.

Reseña histórica

López Bravo, Ovilla Pacheco y Bravo Coutiño (2017, 168) mencionan la existencia de asentamientos del preclásico mesoamericano correspondientes a la cultura chiapaneca, en los márgenes del río Suchiapa. En tanto, Navarrete Cáceres (1965, 7) señala que los chiapanecas antiguos estuvieron asentados en la Depresión Central de Chiapas, principalmente en sitios que hoy se ubican en los municipios de Chiapa de Corzo, en la Frailesca y en Suchiapa. Su origen aún no se ha aclarado. Las dos principales teorías mencionan asentamientos antiguos derivados de migraciones: una proveniente de los valles centrales de México, la otra de Nicaragua.

Como nos indica Obara (2010, 14), en el siglo XVI, los colonizadores reorganizaron los pueblos chiapanecas. Los ubicaron en seis poblados principales: Chiapa, Acala, Chiapilla, Suchiapa, Ostuta y Pochutla. Los cronistas europeos recuperaron parte de la historia oral de estos pueblos y con algunas diferencias coinciden en señalar la belicosidad de los chiapanecas (Ximénez 1929, 335); aspecto que con el tiempo desapareció hasta concretar lo que Obara señala como una “ladinización sin mestizaje” derivada de la asimilación cultural y del interés comercial de los aborígenes. La simbiosis cultural derivada del encuentro de dos cosmovisiones se construyó a lo largo de muchas décadas. Con el transcurrir del tiempo, las manifestaciones de fuerte raigambre politeísta se unieron con las judeocristianas. En materia religiosa, las cofradías jugaron un rol importante, permitieron el adoctrinamiento y la transformación del panteón prehispánico en las creencias de un mundo supraterrrenal judeocristiano. Murdo Macleod (1983, 66) comenta: “A mediados del siglo XVI se llevó a cabo, tanto en España como en Hispanoamérica, un proceso, hasta ahora poco estudiado por los investigadores modernos, por el cual las cofradías que no tenían nexos con gremios, hospitales o casas de beneficencia y cuyo objetivo principal era rendir culto a su santo patrón, se hicieron cada vez más comunes.” Más adelante menciona el surgimiento de estas agrupaciones entre los indígenas (ibid., 67) y señala (ibid., 69) la desconfianza generada entre los clérigos españoles

por las actividades de estas cofradías indígenas, clara evidencia del proceso cultural:

Aún más desagradable era el resurgimiento de la religión popular indígena, mucho de lo cual estaba vinculado a las funciones y actividades de las cofradías. Los clérigos españoles, especialmente los de alto rango, y en particular los obispos, empezaron a ver con mucha desconfianza el entusiasmo de la población indígena por las cofradías y lo que realmente sucedía durante esas ceremonias y fiestas. Se quejaban de que se efectuaban bailes desenfrenados y de que había banderas y estandartes desconocidos en las procesiones, borracheras colectivas y ritos peculiares, [...]

Otro documento histórico (Navarrete Cáceres 1974) menciona algunos ritos de finales del siglo XVI; esos actos dan cuenta de actividades consideradas como de “idolatría” por los religiosos. En este contexto, con el paso del tiempo, los descendientes de esta cultura originaria influidos por la tradición española, transformaron una celebración religiosa en una fiesta tradicional, se apropiaron de ella y la recrearon.

Elementos teóricos del estudio y análisis

Estudiar las fiestas tradicionales y/o populares implica el reconocimiento de las influencias culturales que las han nutrido, así como el contexto ambiental donde se desarrolla. En cuanto a la celebración del *Corpus Christi*, en Suchiapa, la información de referencia es limitada, tanto en la documentación histórica como en los estudios de corte antropológico. Existen trabajos sobre los chiapanecas como el realizado por Carlos Navarrete Cáceres (1965), con un enfoque histórico-arqueológico. Otros de corte histórico temáticos como los de Juan Pedro Viqueira (2017) con una visión de larga duración. O, desde la vertiente antropológica, como los textos de Yolanda Palacios Gama (2010).

Estos y otros autores reconocen la gran oportunidad que representa el estudio de la cultura chiapaneca para entender su evolución y sus manifestaciones contemporáneas. La limitada información existente permite que así sea. Por esta razón, en este documento reflexiono sobre el aspecto festivo de la fiesta de *Corpus Christi*, en Suchiapa.

La perspectiva teórica dominante es la historia cultural basada en el concepto de representación según Chartier (1992, II) quien nos dice: “[Las representaciones]...son también labradas en el transcurso de los rituales (religiosos, políticos, festivos, privados, etc.) en el respeto o la transgresión de las convenciones que reglamentan las conductas ordinarias, en la gestión, serena o violenta de las dependencias recíprocas que ligan a los individuos.”

Ejemplo de transgresión puede observarse en la figura 2: los pobladores de Suchiapa representan personajes de otras culturas, en sus rituales y fiestas populares. Cada acto está lleno de elementos simbólicos que han sido incorporados rompiendo las conductas ordinarias, creando una realidad nueva, en un tiempo y espacio determinado.

Figura 2. Representación popular de personajes fantásticos. Topada de la flor, peregrinación ritual con que inicia la festividad del Corpus Christi, René Arauxo, 2017.



Siguiendo a Chartier, cualquier manifestación humana es susceptible de contener información cultural, ya sea un texto escrito, un relato oral, una conducta o una idea. De forma parecida, Justo Serna y Anacleto Pons (2013, 143-144), parafraseando a E. P. Thompson, y siguiendo los postulados de Clifford Geertz, conciben la cultura como un marco simbólico que modela las acciones humanas. En palabras de Clifford Geertz (2013, 24- 25):

Una vez que la conducta humana es vista como acción simbólica —acción que, lo mismo que la fonación en el habla, el color en la pintura, las líneas en la escritura o el sonido en la música, significa algo— pierde sentido la cuestión de saber si la cultura es conducta estructurada, o una estructura de la mente, o hasta las dos cosas juntas mezcladas. En el caso de un guiño burlesco o de una fingida correría para apoderarse de ovejas, aquello por lo que hay que preguntar no es su condición ontológica. Eso es lo mismo que las rocas por un lado y los sueños por el otro: son cosas de este mundo. Aquello por lo que hay que preguntar es por su sentido y su valor: si es mofa o desafío, ironía o cólera, esnobismo u orgullo, lo que se expresa a través de su aparición y por su intermedio.

La interpretación de quien ejecuta el acto, y de quien lo observa, es un procedimiento semiótico, también susceptible de ser abordado desde la perspectiva de los estudios lingüísticos. El significante, el significado y el código están inmersos en la conducta social. El referente seguido en este trabajo, es la ruta trazada por Mijail Bajtin (2003), quien analizó los significados implícitos en la obra de Francois Rabelais tomando en consideración los contenidos culturales derivados del Carnaval europeo. En ella plasma un proceso de análisis semiótico sobre un producto literario, toma en consideración diversos aspectos sociales e históricos en un texto escrito. Hace visible los significados presentes y los contextualiza históricamente. El ejercicio realizado por Bajtin devela el sentido ritual y transgresor de una conducta social diferente al conjunto de ceremonias religiosas con las cuales se vincula, y muestra las relaciones de sentido y significado cultural presentes en una obra de creación literaria.

Mijail Bajtin analiza el aspecto desafiante de las manifestaciones populares en el contexto del carnaval católico a través de tres categorías: 1. Las “formas y rituales del espectáculo”, 2. Las “obras cómicas verbales” en las que incluye las “parodias” y 3. “formas y tipos de vocabulario familiar y grosero”.

Sus ideas las utilizo en el estudio de los actos relacionados con el *Corpus Christi*, en Suchiapa, Chiapas. La categoría utilizada en este trabajo es la relacionada con “formas y rituales del espectáculo” porque permitirá centrarnos en la participación popular y festiva del ritual. He recuperado información de autores que han abordado el

tema, además de hacer varios recorridos *in situ*, y he manejado el registro fotográfico realizado por el foto-periodista René Arauxo. Él ha documentado las actividades ceremoniales y festivas, en Suchiapa, por varios años. Se utilizan con permiso las imágenes como ejemplo de los argumentos.

La celebración

La conmemoración del ascenso de Cristo, en la iglesia católica, se enmarca en el calendario cívico festivo de Chiapas. Márquez Espinosa (2015, 156) menciona tres tipos de fiestas: las fiestas de carácter religioso, fiestas tradicionales y las fiestas cívicas; también reconoce actos masivos, donde incluye las celebraciones denominadas ferias y a los eventos deportivos. En el mismo escrito, este autor ubica a la “fiesta de Corpus” (Márquez Espinosa 2015, 170-172) como parte de las festividades populares con representación de “personajes y danzas” atribuyéndoles especial importancia ya que esta celebración se realiza masivamente, durante varios días y en distintos lugares. La información presentada por el escritor señalado está relacionada con las actividades organizadas en Suchiapa, Chiapas. En el calendario que él elaboró (ibid., 196) menciona que la fecha de realización es móvil y lo es porque se vincula estrechamente con celebraciones católicas. La Semana Santa es el hecho simbólico más importante de esta religión, representa la muerte y la resurrección de Cristo: el llamado Viernes Santo de Crucifixión y domingo de Resurrección. El Jueves de *Corpus* es la recordación del día en que el alma-esencia de Cristo deja definitivamente de manifestarse ante las personas, cuarenta días después de la resurrección. La celebración cambia de fecha porque su realización está sujeta a la contabilidad del tiempo basada en la luna: se vincula con el equinoccio de primavera y la aparición de la primera luna llena.

Los personajes fundamentales mencionados por Márquez Espinosa (2015, 170-172) en esta actividad popular son:

La reinita (representa a la virgen María) [figura 3], los reyecitos (representan a los reyes católicos de España), Calalá (representa la transición de la herejía al cristianismo), Gigante o Quetzalcóatl (representa a Goliat y a la herejía musulmana), tigres y chamulas en representación del Nuevo Mundo, son los nuevos herejes a convertir mediante la conquista.

Figura 3. La reinita de Suchiapa, René Arauxo, 2019.



Robledo Sánchez (2016), vecino de la cabecera municipal de Suchiapa, elabora un registro sobre la fiesta. Ahí deja plasmado el calendario (Tabla 1) de actividades que realizan las autoridades tradicionales, responsables de lograr su realización. En la programación registrada se observa el vínculo carnaval-semana santa-jueves de *Corpus*: en la Semana Santa se hace el anuncio de la celebración y se publica el programa de las actividades a realizar cuarenta días después, en el mes de junio, generalmente.

Tabla 1: Calendario de festividades en Suchiapa, según Robledo Sánchez (2016).

Fecha	Festividad	Actividades que realizan
Segundo domingo del mes de abril	Publicación del programa	Se anuncia el inicio de la fiesta, se elaboran y presentan ramilletes al Santísimo Sacramento del Altar.
Domingo previo al día de Corpus	Domingo de padre eterno	Emplumada del Gigante y la armazón del Calalá. Se prueba la consistencia del Calalá, del penacho, del gigante, el vestuario del Tigre y del Gigantillo.
Martes previo al jueves de Corpus	El anuncio	Aparición del tigre de Nambusheli en las primeras horas de día martes quien hace su recorrido por las principales calles haciéndose acompañar del colmenero (personaje que toca una chirimía), ambos realizan tres recorridos que son: La iglesia de San Esteban Mártir. Iglesia de Santa Ana Panteón Municipal
Martes previo al Corpus	La topada	Peregrinación a la colonia Emiliano Zapata, municipio de Chiapa de Corzo, en donde el Santísimo Sacramento del Altar recibe un novenario de rezos, velación, y a primeras horas de la madrugada se dirige a Suchiapa.

<p>La noche del miércoles a la madrugada del jueves</p>	<p>Jueves de Corpus (el rompimiento)</p>	<p>Suele llamarse la “Noche de los Chamulas”, El Chamula es un personaje vestido con un soctón de color negro o un zape amarrado a la cintura con un lazo hecho de ixtle, calzado de pie de gallo al hombro lleva un morral, un garrote de madera de aproximadamente 50 cm, una sonaja o chinchín de morro, a la cabeza lleva un sombrero lleno de listones, lleva cargando una iguana viva al hombro, el rostro del chamula para darle una característica propia es pintado con barro blanco al que en esta región le llaman tizate.</p>
<p>Jueves de Corpus</p>	<p>La revolcada</p>	<p>Ritual en el que participa el personaje Tigre y el Venado. Son muchos felinos, cada tigre se coloca en su suelo y van girando, avanzando a un lugar determinado, posteriormente cada Tigre pasa a recibir su promesa que consiste en recibir de 6 a 12 latigazos que se ejecuta con el látigo que maneja el Venado.</p>

Para Robledo los personajes que participan, entre otros, son: El Gigante, el Calalá, el Tigre, el Gigantillo, el Tigre de Nambusheli, el Colmenero, el Chamula, el Venado, principalmente. Él menciona la presencia de los músicos, personas formadas por largos periodos. Ellos acompañan a los personajes de las procesiones y participan en actividades rituales, ya sea en la calle, en el panteón (Figura 4), en el atrio de la iglesia o dentro de la ermita, sede de la cofradía.

Figura 4. Visita al panteón, René Arauxo, 2017.



Sobre la ermita, Palacios Gama (2010, 65) atribuye a Becerra el siguiente testimonio relacionado con la festividad del *Corpus*, en Suchiapa:

En el año que Becerra viaja a Suchiapa (1915) da testimonio de “una modesta ermita o capilla de paja, donde hai un altar, siempre adornado con velas i flores, i en éste, con otras imágenes del culto católico, una custodia en que parece exponerse una hostia, aunque no es sino un papel que la semeja. Tambores, trajes i máscaras para las representaciones i danzas que acostumbran en sus fiestas (el “tigre i el venado”, el “gigante y el gigantillo”, el “calalá”, etc.), hai allí también”

Más adelante, la misma autora describe con mayor detalle los personajes que intervienen en las actividades de la celebración:

Danza del Gigante o del Calalá

Los principales personajes que intervienen en la danza son cinco: el Gigante, el Gigantillo, el Venado [figura 5], los Tigres y los Chamulas. Dos más, el Colmenero y el Tigre Nambusheli, que anuncian el comienzo del ritual (Palacios 2010, 89).

Figura 5. El venado, René Arauxo, Julio 2018.



Esta misma autora continúa describiendo:
Danza de la Reinita

Los personajes de esta danza no representan animales. Sus elementos son más significativamente hispanos. El compromiso dentro de la fiesta recae en la Reinita [Figura 3], quien, dado el poco interés por la representación del Rey, a diferencia del Gigante, tiene que pagar a alguien para que le acompañe en la danza (Palacios 2010, 94).

Al describir las actividades que se realizan durante la semana que dura la conmemoración del jueves de *Corpus*, Palacios Gama menciona los siguientes personajes:

- El Gigante (Figura 6)
- El Venado (Figura 5)
- El Gigantillo
- La Reinita (Figura 3)
- El Rey
- La Malinche
- El Calalá (Figura 5)
- El Tigre (Figura 6)
- El Tigre de Nambusheli
- El Colmenero (Figura 7)
- El Chamula (Figuras 1, 2, 5 y 6)

Los pobladores mencionan que el “Calalá” es el venado aunque existen investigadores que insinúan la existencia de dos personajes distintos.

Figura 6. Personajes presentes en las danzas rituales. De izquierda a derecha: El Venado, el Gigante, los Tigres (al fondo) y los Chamulas, René Arauxo, 2014.



Figura 7. El Colmenero, cargo que ostenta el sr. Joaquín Toalá. Él aparece sentado con un silbato de barro en la boca al que le llama “chicharra”;
Rafael de J. Araujo González, 2022.



Cada personaje tiene un rol en la celebración del “Jueves de Corpus” Como manifestación popular, en varios casos, ellos forman parte de pequeños grupos cuya actividad es la de bailar durante el recorrido, es decir, su función es grupal, colectiva, no individual. En esta consideración están los “Chamulas” o los “Tigres”; también hay personajes cuyo papel es destacado e individual, como “el Gigantillo”. En el teatro clásico de los antiguos pueblos griegos se observa esta división, dos tipos de personajes, unos colectivos, otros individuales. A los primeros se les denominó “coros”, aunque su origen es distinto al del Calalá, la función en la representación puede compararse. En el caso de Suchiapa, los diversos personajes están constituidos por grupos pequeños de personas que viven en la localidad, principalmente en la cabecera municipal, Suchiapa, Chiapas. Cada conjunto cuenta con un “procurador”, un cargo de autoridad tradicional, generalmente una persona adulta, mayor de edad. El cargo le obliga a participar activamente en las reuniones de la Cofradía del “Santísimo Sacramento” cada domingo. Durante algunos periodos del año, además de participar en fiestas religioso-populares de la comunidad, se preparan para la más importante: el “Calalá” o celebración del “Santísimo Sacramento” en la semana del Jueves de *Corpus*. El acento religioso está presente, al grado que se decoran de manera especial los altares de corte católico en la casa de los procuradores y de quienes representan a los personajes principales (ilustraciones 8 y 9).

Figura 8. Preparación del Calalá, Rafael de J. Araujo González, 2022.



Figura 9. El altar del Calalá, Rafael de J. Araujo González, 2022.



Robledo Sánchez (2016) menciona que el domingo previo al Jueves de *Corpus* se realizan dos actividades (Tabla 1): “Emplumada del Gigante” y “armazón del Calalá”. En una visita realizada el domingo 12 de junio de 2022 pude corroborar la veracidad del calendario. Integrantes de la familia Toalá construyeron los elementos del traje que le permite a Lauro Toalá representar al venado o “Calalá” como “primera cabeza”. Se llama así dado que otras familias también elaboran el personaje y salen a las calles a bailar, pero éste, es el reconocido como más importante o “principal”, a decir de los vecinos.

El armado del venado inicia desde muy temprano y reúne a varias familias, pueden estar emparentadas o no. Sus integrantes participan activamente, cumplen con varias funciones. Una de ellas, es alimentar a la gente, tanto a quienes mantienen los diversos rituales de la tradición, como a los espectadores que se acercan a observar lo que sucede en la casa. Las mujeres juegan ese rol y ofrecen diversos

alimentos, dependiendo la hora del día. La bebida más abundante es la que se elabora tradicionalmente de maíz, agua y cacao, llamada pozol, y se ofrecen bebidas con alcohol.

También participan músicos tradicionales quienes tocan tambor, flauta de carrizo y pito (chicharra).

Elementos carnavalescos en la Fiesta del Jueves de Corpus

La celebración del Calalá es una actividad vinculada con el calendario ritual católico. También lo está con las antiguas formas rituales de los pobladores originarios, los mayas, zoques o chiapanecas, así lo demuestra la representación de animales mitificados, convertidos en instrumentos de múltiples significados (ver figuras 1 al 9). Como resultado de los cambios culturales, influidos por el contacto entre culturas, es evidente que se conservan elementos de las culturas originarias y de las influencias extranjeras. También quedan evidencias de la transición de significados, de la combinación de formas y de representaciones simbólicas que se asumen como prácticas, hábitos y/o costumbres identitarias.

Para los efectos de este documento, además de la relación estrecha, establecida entre la fiesta del “Carnaval” con la celebración del “Jueves de Corpus”, por ser ambas expresiones de la religiosidad católica, se observan algunos elementos de la cultura popular comunes. Este aspecto lo detectó Palacios Gama (2010, 115): “La interacción de estos personajes opaca el ritual principal para el Santísimo, convirtiéndolo en un festejo carnavalesco.” Sin embargo, es necesario puntualizar que las representaciones públicas carecen de “actos y ritos cómicos” (Bajtin 2003, 5), propios de la fiesta europea de carnaval. En los actos y ritos celebrados durante la celebración, los participantes se divierten de una forma festiva sin el contenido cómico referido por Bajtin.

Sin menoscabo de ello, se observa otro aspecto señalado por Bajtin. Él considera que las actividades del carnaval europeo “Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no oficial, exterior a la Iglesia y al Estado”. En Suchiapa, la celebración del *Corpus* organizada por la autoridad eclesiástica tiene una estructura rígida, encerrada por ritos de la tradición católica, enmarcada en el espacio definido por la iglesia; mientras que los rituales populares se rigen por normas es-

tablecidas por la memoria, el recuerdo de las personas encargadas de conservar la tradición. Los actos se realizan en espacios abiertos y generan la participación espontánea de la gente sea conocedora o no de las prácticas. De esta forma, con pequeños cambios, se actualiza y modifica en cada ocasión, en cada representación, aunque conserva la estructura general y sus elementos de representación, de ahí que las personas de mayor edad mencionen que los jóvenes cambian o que no respetan las formas de “la tradición”.

Al ser una manifestación popular, incorpora formas, representaciones, prácticas, entre otros actos y objetos simbólicos que la iglesia prohíbe en los espacios del culto oficial. Por esta razón y por diversos sucesos históricos, los integrantes de la cofradía, autoridades tradicionales civiles, utilizan el espacio público, las moradas particulares y calles del pueblo, al igual que sucede en la celebración del Carnaval. Algunas casas dejan de ser el espacio privado de una familia. Su función es transmutada por la del espacio común, social, donde los vecinos del pueblo conviven, por muy distantes que sean de los anfitriones (Figura 10).

Figura 10. Armado del venado, Rafael de J. Araujo González, 2022.



Las calles son parte del escenario donde se recrea un mundo distinto a la realidad cotidiana para dejar entre ver una “visión del mundo” diferente, la otredad que permite la existencia de la discon-

tinuidad del tiempo y del espacio pues las personas interpretan personajes mágicos, míticos, y contenedores de una memoria colectiva que resurge ante los ojos de los participantes del acto y de los espectadores, también de forma similar a las representaciones presentes en el carnaval.

La privacidad de la casa particular se abre para recibir a los practicantes, iniciados en el rito, al mismo tiempo que los espectadores, personas no iniciadas en los misterios de la representación. Aun cuando existe el respeto entre las personas ajenas a la vivienda y los anfitriones, el espacio particular se convierte en el lugar de la comunidad presente, sitio para hacer iguales a quienes en la cotidianidad son diferentes y excluidos del grupo, una zona de transformación pues el espectador se inicia en los secretos y misterios de la fiesta popular. En tanto, las calles se transforman para convertirse en ventanas a otras realidades, mágicas, religiosas, míticas. El espacio privado se hace público y permite la existencia de múltiples realidades. Una realidad que se incubaba en el recinto transformador, casa formativa, morada de iniciación.

Esa nueva realidad, presente en la celebración, se construye con los personajes, seres de otredad, inmersos en un constructo social que iguala a las personas que asumen la personalidad grupal e individual de los personajes. Al igual que en el carnaval, en el conjunto de personajes permea el anonimato pues el individuo se ha transmutado y ha cruzado el tiempo-espacio para celebrar la existencia de otros mundos, de otras realidades.

En la fiesta popular del “Calalá”, celebración tradicional del jueves de *Corpus Christi*, en Suchiapa, se encuentran estos elementos carnavalescos. Queda pendiente ahondar en otros y en las diferencias existentes.

Referencias

- Bajtin, Mijail. 2003. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza editorial.
- Chartier, Roger. 1992. *El mundo como representación. Estudios de historia cultural*. Barcelona: GEDISA
- COMISIÓN NACIONAL PARA EL CONOCIMIENTO Y USO DE LA BIODIVERSIDAD. 2013. *La biodiversidad de Chiapas* (Vol.

- II). Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad/Gobierno del Estado de Chiapas.
- COMITÉ ESTATAL DE INFORMACIÓN ESTADÍSTICA Y GEOGRÁFICA DE CHIAPAS. (s.f.). *Información Estadística*. Acceso el 20/11/2021, de Perfiles Municipales: <http://www.ceieg.chiapas.gob.mx/perfiles/Inicio>
- Eco, Humberto. 2000. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Geertz, Clifford. 2013. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: GEDISA.
- INSITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, GEOGRAFÍA E INFORMÁTICA. (s.f.). *Cuéntame... Información por entidad*. Acceso el 25/11/2021 http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/chis/territorio/div_municipal.aspx?tema=me&e=07
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, GEOGRAFÍA E INFORMÁTICA. 2017. *Instituto Nacional de Geografía, Estadística e Informática*. Acceso el 20/11/2021 https://www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/anuarios_2017/702825094836.pdf
- INSTITUTO NACIONAL PARA EL FEDERALISMO Y EL DESARROLLO MUNICIPAL. (s.f.). *Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México*. Acceso el 20/11/2021 <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM07chiapas/municipios/07086a.html>
- López Bravo, Roberto, Rebeca Ovilla Pacheco y José Pablo Bravo Coutiño. 2017. "Arqueología y paisaje de la antigua Chiapan: nuevos datos del patrón de asentamiento prehispánico". En *Historia y cultural. Ensayos en homenaje a Carlos Navarrete Cáceres*, coordinado por Carlos Uriel del Carpio Penagos, Alejandro Sheeña Hernández y Marx Navarro Castillo, 167-180. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Macleod, Murdo. 1983. "Papel social y económico de las cofradías indígenas de la colonia en Chiapas". *Mesoamérica*, 4 5: 64-86. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4009440>
- Márquez Espinosa, E. 2015. "Calendario de fiestas en el estado de Chiapas". En *Tradición y modernidad en México. Contribuciones multidisciplinarias*, editado por Carlos Uriel Del Carpio Penagos,

- et. al., 153-213. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Navarrete Cáceres, Carlos. 1965. *Los chiapanecas: consideraciones histórico culturales*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia. Acceso el 20/11/2021 <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/tesis%3A946>
- _____. 1974. “La religión de los antiguos chiapanecas, México”. *Anales de antropología* 11: 19-52. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/23306>.
- Obara-Saeki, Tadashi. 2010. *Ladinización sin mestizaje: historia demográfica del área chiapaneca (1748-1813)*. Tuxtla Gutiérrez: Consejo estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas.
- Palacios Gama, Yolanda. 2010. *El Santísimo como encanto. Vivencias religiosas en torno a un ritual en Suchiapa*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, Univeridad Intercultural de Chiapas y Universidad Autónoma de Chiapas.
- Robledo Sánchez, Roberto. 2016. *El Santísimo Sacramento del Altar. Suchiapa*.
- Rodríguez Pérez, Claudia. N. 2019. “Rezcos, cantos y alabanzas en lengua chiapaneca y la festividad del Corpus Christi en Suchiapa, Chiapas”. Tesis de Licenciatura. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Serna, Justo y Anacleto Pons. 2013. *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. Madrid: Akal.
- Viqueira, Juan Pedro. 2017. *Cronotopología de una región rebelde. La construcción histórica de los espacios sociales en la Alcaldía Mayor de Chiapas (1520-1720)*. Acceso el 20/11/2020, de Juan Pedro Viqueira: <https://juanpedroviqueira.colmex.mx/images/tesis/cronotopologia-de-una-region-rebelde.pdf>
- Ximénez, Francisco. 1929. *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la orden de Predicadores* (Vol. 1). Guatemala: Sociedad de Geografía e Historia.

Resúmenes curriculares de los autores

Dra. Imelda Aguirre Mendoza: Doctora en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es directora del Museo Regional Potosino (INAH). Forma parte del Programa Nacional de Etnografía (PRONE-INAH). Sus principales líneas de investigación son los sistemas míticos y rituales, la organización social y la construcción del territorio entre poblaciones pame (xi'iu) y teenek de Querétaro y San Luis Potosí.

Mtro. Juan Ramón Álvarez Vázquez: Licenciado en Antropología Histórica por la Universidad Veracruzana, Maestro en Historia por la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Candidato a doctor del Doctorado en Ciencias Históricas de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Temas de investigación: religiosidad popular, danzas y música de los zoques y chiapanecas.

Dr. Rafael de Jesús Araujo González: Profesor Investigador de Tiempo Completo de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Miembro del Cuerpo Académico Patrimonio Sociocultural de Chiapas, el Grupo de Investigación "Historia, memoria y patrimonio de los pueblos de Chiapas, y miembro de la Red Nacional de Estudios sobre Carnaval (y otras fiestas tradicionales) BUAP-UNICACH. Su campo de investigación es la historia cultural y la historia del arte con enfoque regional. Ha publicado artículos, capítulos y libros.

Dr. Ricardo Campos Castro: Etnocoreólogo con especialidad en Estudios de las Tradiciones por el Colegio de Michoacán. Sus líneas de investigación se centran en las prácticas de Carnaval y el estudio de las culturas dancísticas, tradicionales y contemporáneas, de México. Actualmente se desempeña como Profesor Investigador de la Licenciatura en Danza de la UAEH; además de ser integrante de

la cuadrilla de Huehues “El Alto Garibaldi” de 2013 a la fecha. SNII: Nivel candidato.

Dr. Carlos Uriel del Carpio Penagos: Antropólogo social, Universidad de Chiapas 1989; Maestro en Ciencias Antropológicas, Colegio de Michoacán 1995; Doctor en Ecología, Colegio de la Frontera Sur 2003. Investigador Nacional Nivel 1 desde enero de 2005. Investigador de Tiempo Completo de la Facultad de Humanidades, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Miembro del Cuerpo Académico Patrimonio Sociocultural de Chiapas, el Grupo de Investigación “Historia, memoria y patrimonio de los pueblos de Chiapas, y miembro de la Red Nacional de Estudios sobre Carnaval (y otras fiestas tradicionales) BUAP-UNICACH.

Dra. Delia del Consuelo Domínguez Cuanalo: Doctora en Arquitectura con especialidad en Restauración de Sitios y Monumentos por la Universidad Autónoma “Benito Juárez de Oaxaca” (UABJO.) Profesora Investigadora, Tiempo Completo Titular B, en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de arquitectura, en el Doctorado de Procesos Territoriales, Perfil PRODEP. Perteneciente al C.A. Procesos territoriales 268, Consolidado, SNI, Nivel 1.

Saúl Ulises García Aguirre: Egresado y pasante de la licenciatura en etnología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. El estudio de la ritualidad, la fiesta y las identidades colectivas que forman parte de una investigación más amplia y en ciernes como parte del proyecto de tesis titulado: *Ritualidades festivas y formaciones identitarias: entre el carnaval y el culto católico en Ziráhuato de los Bernal, Michoacán.*

María Fernanda García Pérez: Antropóloga social y maestrante en Antropología Social por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Ponente en congresos de talla nacional e internacional enfocados en los estudios del Carnaval del estado de Puebla y la religiosidad popular. Miembro del grupo de investigación permanente “Espacios, territorios, lugares y procesos socioculturales”.

Dra. Nancy Karel Jiménez Gordillo: Licenciada en Economía por la Universidad Autónoma de Chiapas, Maestra y Doctora en Ciencias Sociales y Humanísticas por el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Participa en el Proyecto de investigación colaborativo “Carnavales de Chiapas: legados variados” con la Dra. Gillian E. Newell. Actualmente Docente en la Escuela Normal Indígena Intercultural Bilingüe “Jacinto Canek”. Sistema Estatal de Investigadores de Chiapas (SEI), SNII: Nivel candidata.

Dr. José Joel Lara González: Doctor en Antropología y Maestro en Antropología Social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS); licenciado en Etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) (México). Sus líneas de investigación: etnohistoria y procesos de etnicidad, antropología semiótica, lenguajes corporales, formas narrativas del cuerpo, procesos culturales de humanización y procesos históricos en la Huasteca.

Lic. Ricardo López Ugalde: Antropólogo; Profesor-investigador del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH-Querétaro); integrante del Seminario *Dinámicas Culturales en el Centro Norte de México*; investigador del *Programa Nacional de Etnografía* adscrito al INAH; integrante de la *Red Temática del Patrimonio Biocultural de México* del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT).

Dra. Gillian E. Newell: Antropóloga socio-cultural por la Universidad Estatal de Nueva York en Binghamton, Maestra y Doctora en Antropología por la Universidad de Arizona, Estados Unidos. Dirige la Cátedra de Investigadora por México del CONAHCyT con el proyecto “Carnaval Zoque: la naturaleza presente en la tradición y modernidad en Chiapas” desde la Facultad de Humanidades de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. SNII: Nivel 2, Sistema Estatal de Investigadores de Chiapas: Investigadora Honorífica. Miembro del Cuerpo Académico Patrimonio Sociocultural de Chiapas, el Grupo de Investigación “Historia, memoria y patrimonio de los pueblos de Chiapas, y miembro de la Red Nacional de Estudios sobre Carnaval (y otras fiestas tradicionales) BUAP-UNICACH.

Mtro. Erick Emmanuel Pérez Sánchez: Maestro en Antropología (UNAM, 2021) y Licenciado en Historia (UNICACH, 2017). En 2018 fue premiado por el INAH con la Mención Honorífica del Premio Francisco Javier Clavijero por su tesis de licenciatura (El Carnaval de Oxchuc, Chiapas: un estudio histórico, la cual fue publicada en formato de libro en 2023). Actualmente es profesor de la Licenciatura en Historia en la Facultad de Humanidades de la UNICACH.

Dra. Leticia Villalobos Sampayo: Doctora en Antropología Social Antropología Social de Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP. Pertenece al núcleo básico de la Maestría en Antropología Social y la Maestría de en Conservación del Patrimonio Edificado de la BUAP. Miembro del padrón de investigadores de la VIEP y Prodep. Trabaja en varios proyectos en el sur del estado de Puebla en investigaciones sobre territorio, violencias sistémicas, carnaval, religión, cosmovisión. Santuarios y peregrinaciones.



El carnaval es una expresión cultural territorializada que emerge socialmente desde donde se habita, por lo que no sorprende la coexistencia de distintas maneras de hacer carnaval que depende de la organización social, personajes, vestuarios, música, danza y territorio en donde se desarrolla el evento celebratorio.

El carnaval es una celebración popular de gran importancia debido al impacto social y a su trascendencia hasta nuestros días. Año con año, se ha consolidado como una de las principales prácticas de celebración en el país; es por ello que se pueden distinguir elementos estructurantes que lo determinan. Podemos caracterizar a los carnavales a partir de: la irrupción temporal en la vida cotidiana; las organización social basada en lazos familiares, de compadrazgo o vecindad; el atavío del cuerpo y su preparación física y simbólica para dicha celebración; la práctica cultural incluyente, para todos, sin importar edad, género o adscripción territorial: se integran niños, transexuales, mujeres, jóvenes, adultos, amas de casa o colonos, indígenas, ciudadanos, agricultores, migrantes, locatarios, turistas, etc.; y por ser una manifestación de cosmovisiones particulares con altas cargas simbólicas y/o semióticas que desde luego están vinculados a historias, territorialidades y materialidades propias y/o globales.



El carnaval y su expresión en la diversidad cultural de México: aproximaciones etnográficas, históricas y conceptuales

EL CARNAVAL Y SU EXPRESIÓN EN LA DIVERSIDAD CULTURAL DE MÉXICO:

aproximaciones etnográficas, históricas y conceptuales



COORDINADORAS

Gillian E. Newell y Delia del Consuelo Domínguez Cuanalo



Puebla
GOBIERNO DE LA CIUDAD

LA CAPITAL
IMPARABLE



incunabula

HONORABLE AYUNTAMIENTO
DE PUEBLA DE ZARAGOZA

PEPE CHEDRAUI BUDIB
Presidente Municipal

ANEL NOCHEBUENA ESCOBAR
**Directora del Instituto Municipal de
Arte y Cultura de Puebla**

FERNANDO RÍOS ROCHA
**Subdirector de Desarrollo Artístico y
Cultural**

RENÉ TABAREZ HERRERA
Coordinador de Patrimonio Cultural

GEORGINA DEL CARMEN MEZA GORDILLO
**Coordinadora de Fomento a la
Lectura**

EL CARNAVAL Y SU EXPRESIÓN EN LA DIVERSIDAD CULTURAL DE MÉXICO:

APROXIMACIONES ETNOGRÁFICAS,
HISTÓRICAS Y CONCEPTUALES



Coordinadoras
Gillian E. Newell
Delia del Consuelo Domínguez Cuanalo

Incunabula



Los capítulos de esta obra fueron sometidos a un proceso de evaluación externa por pares ciegos de acuerdo con la normatividad del Colegio de Antropología Social y la Facultad de Arquitectura de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Este libro fue generado por la Red Nacional de Estudios sobre Carnaval y otras fiestas tradicionales, BUAP-UNICACH

Primera edición: 2024

ISBN: 978-607-26555-2-2

DR © Editorial Incunabula

35 norte 3426. Colonia Nueva Aurora

Puebla, Pue.

www.incunabula.com.mx

Reniecyt: 1602399

Imagen de portada: Diablo icónico del barrio de Xonaca, conocido como “chichilín”, pertenece a la “Cuadrilla 26 oriente la original”.

Foto: María Fernanda García Pérez

Hecho en México

Made in México

ÍNDICE

Introducción

Ernesto Licona Valencia

Laura Penelope Urizar Pastor

Gillian E. Newell.....5

Sección 1. PERSONAJES-IDENTIDAD-COSTUMBRES

¿*Mekoilwitl* o *nawatili*? Etnografía de la encarnación de Tlakatekolotl en los carnavales de la Huasteca nahua

José Joel Lara González.....19

Retóricas carnavalescas. Aproximaciones etnográficas al personaje ritual del Flashico en un poblado de origen otomí del sur de Querétaro, México

Ricardo López Ugalde.....42

Pintos, huehues, diablos y muertos. Danzas de Carnaval en una comunidad teenek de la Huasteca potosina

Imelda Aguirre Mendoza.....63

El día martes de carnaval entre los zoques de la Depresión Central de Chiapas. Análisis comparativo desde la danza.

Juan Ramón Álvarez Vázquez.....84

La dimensión semiótica del carnaval del barrio de Xonaca, Ciudad de Puebla: Cambios y continuidades de una tradición

María Fernanda García Pérez.....109

Sección 2. RELACIONES-GÉNERO-EDAD-INTERPERSONA

Maringuillas urbanas: cuerpos y performatividades sexogénicas disidentes en el carnaval de Puebla.

Ricardo Campos Castro.....133

La visibilización del papel femenino en el carnaval de los barrios fundacionales en la Ciudad de Puebla.
Delia del Consuelo Domínguez Cuanalo.....155

Ser ñätho en el carnaval del torito: construcción identitaria en Zirahuato de los Bernal, Michoacán
Saúl Ulises García Aguirre.....172

Sección 3. ESTRUCTURAS-CAMBIOS-TRADICIÓN-CONTINUIDADES

Tradición, etnicidad y modernidad en el carnaval tseltal de Oxchuc, Chiapas
Erick Emmanuel Pérez Sánchez.....197

Carnaval y cambio espacial en San Baltazar Campeche, Ciudad de Puebla
Leticia Villalobos Sampayo.....223

Historia, memoria y carnaval. Las transformaciones del carnaval del Tancoy en Las Rosas, Chiapas.
Nancy Karel Jiménez Gordillo.....249

Carnaval de Ocoatepec, Chiapas. Un patrimonio cultural en agonía
Carlos Uriel del Carpio Penagos.....271

Carnaval en Chiapas: Algunas pautas teórico-metodológicas aprendidas de su estudio.....296
Gillian E. Newell y Nancy Karel Jiménez Gordillo

Carnaval en el Corpus Christi de Suchiapa, Chiapas
Rafael de Jesús Araujo González.....328

Resúmenes curriculares de los autores.....348

INTRODUCCIÓN

Ernesto Licona Valencia
Laura Penelope Urizar Pastor
Gillian E. Newell

El carnaval es una expresión cultural-territorializada que emerge socialmente desde donde se habita, por lo que no sorprende la coexistencia de distintas maneras de *hacer carnaval* que depende de la organización social, personajes, vestuarios, música, danza y territorio en donde se desarrolla el evento celebratorio.

El carnaval es una celebración popular de gran importancia debido al impacto social y a su trascendencia hasta nuestros días. Año con año, se ha consolidado como una de las principales prácticas de celebración en el país; es por ello que se pueden distinguir elementos estructurantes que lo determinan. Podemos caracterizar a los carnavales a partir de: la irrupción temporal en la vida cotidiana; la organización social basada en lazos familiares, de compadrazgo o vecindad; el atavío del cuerpo y su preparación física y simbólica para dicha celebración; la práctica cultural incluyente, para todos, sin importar edad, género o adscripción territorial: se integran niños, transexuales, mujeres, jóvenes, adultos, amas de casa o colonos, indígenas, citadinos, agricultores, migrantes, locatarios, turistas, etc.; y por ser una manifestación de cosmovisiones particulares con altas cargas simbólicas y/o semióticas que desde luego están vinculados a historias, territorialidades y materialidades propias y/o globales.

No obstante, existen a su vez variaciones del carnaval que hacen hincapié en la diversidad regional territorial, logrando distinguir particularidades que ordenan una serie de características de los carnavales del territorio nacional. Así, centramos la diferencia resaltando los siguientes rasgos: práctica interpretativa, organización y personajes del carnaval.

1) *Práctica interpretativa*. A partir de las explicaciones que justifican la realización del carnaval, deviene la manera en cómo los sujetos han venido practicándolo. Por ello, es posible clasificar, a grosso modo, tres formas de hacer carnaval: el carnaval teatralizado¹, el carnaval que danza y el carnaval tradicional que expresa la cosmovisión del grupo social. Para el primer caso, las teatralizaciones pueden ser la puesta en escena de sucesos históricos tales como la batalla del 5 de mayo, el robo de la dama o novia, e incluso la representación de un casamiento indígena. Todas estas escenificaciones son fundadas en el pasado y en la memoria colectiva, con cierta dramatización de un acontecimiento histórico-legendario o, bien, un suceso emblemático de la vida social. Tal es el caso de Nepopualco, Huejotzingo o Cholula en Puebla o de San Felipe Teotlalcingo en Tlaxcala, en donde se lleva a cabo la representación de la batalla del 5 de mayo con múltiples batallones, adscritos a un barrio determinado, con la intención de reproducir el enfrentamiento. Del mismo modo en Huejotzingo se recrea la *entrega de la Plaza de Armas* mediante un acto en el cual el presidente municipal traspasa simbólicamente el poder al General en jefe. Inclusive, como parte de las prácticas solemnes en el carnaval, los días lunes y martes se visita el panteón con la intención de recordar a los difuntos carnavaleros, dejando una corona de flores y realizando algunos bailes acompañados por música de banda, los carnavaleros disparan, beben y comen junto a las tumbas de sus amigos

1. Para Ileana Azor teatralidad se refiere "...a la creación de una espacialidad ficcional, cuya composición está tensionada y dinamizada por la mirada del otro que a fin de cuentas en estos casos es una prolongación de ellos mismos. La conciencia dual de ser una entidad diferente e igual a sí misma los hace ser concientes de que forman parte de un cosmos que ^que se mueve^ (y esto es importante), en esos días, y paulatinamente con el transcurrir de los ciclos, de manera distinta a los demás días del año. Es otro espacio o el mismo, pero pautado y asumido de otra manera, es otro tiempo (dilatado, casi interminable, fuera de la concepción vertiginosa y cambiante de lo rutinario) y es otro rol (distinguido, enmascarado, orgulloso de su nueva identidad). Estos elementos construyen una secuencialidad aparentemente caótica que el visitante ajeno a los acontecimientos percibe distanciado, pero conmovido, como si una cápsula transcendente envolviera esta metarrealidad" (Azor 2006, 60) recuperado en: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/5698>.

y familiares. Otro ejemplo de teatralización es el robo de la dama o novia en Huejotzingo, Puebla, San Pedro Cholula Puebla o Nativitas, Tlaxcala. También en San Miguel Canoa, Puebla, se escenifica la boda indígena frente a todo el pueblo y con todo lo que conlleva dicho ritual teatralizado.

Para el caso de los carnavales que no recrean dramatizaciones, es mediante las danzas y el baile como le dan sentido, ya que para ellos el carnaval significa celebración, festejo y diversión, pero también libertad y desahogo. Es sobre todo en los carnavales urbanos -en colonias, barrios y periferias- en donde las danzas y bailes son el objetivo del carnaval. Las danzas también envuelven dimensiones simbólicas, ya que comunican mediante los movimientos corporales, las actitudes, los objetos que la acompañan (capas, caretas, chicotes, listones, una garocha o una muñeca) y la música, todo ello encierra un significado cultural. Por ejemplo, la danza de los Puentes o Listones hace alusión a la vida, “al saber estar tanto arriba como abajo”; Las cuadrillas, aseguran los carnavaleros, hacen referencia a la coexistencia de dos culturas: la española y la mesoamericana; la danza del Rito o Charrito tiene su importancia en el arraigo con las historias que se cuentan en el barrio, por lo que el personaje del Charro Negro es un símbolo identitario en el cual se exalta la pertenencia al barrio por parte de la cuadrilla. Por otro lado, las danzas refieren también a la organización y jerarquía al interior de la cuadrilla o comparsa, ya que son los encabezados quienes dirigen la fila e indican los cambios de ritmo, ciclos o término del baile al resto de danzantes y también a los músicos. En el carnaval no hay solemnidad, todo es relajado. Los hombres se visten de mujeres pomposas; los huehues beben excesivamente, los diablos constantemente “cotorrean”; se come abundantemente; se conforman “bolitas” de “cábulas”, etc.; el carnaval deviene en fiesta popular, donde todos bailan y se divierten.

En el tercer caso, se habla de los carnavales que forman parte estructural de un calendario anual que aún existe vinculado a la agricultura de la localidad y a su territorio, los ritmos naturales de la vida, creencias y el sistema local de cargos comunitarios y sus ciclos rotativos. En varias regiones del país como Chiapas, la Huasteca, Oaxaca, la Sierra Norte de Puebla, entre otros, se encuentran carnavales considerados de corte tradicional y originario. Predominan personajes y acciones relacionados a elementos de fauna y flora local que adicional

a sus significados como especímenes autóctonos tienen cargos simbólicos metafísicos fundamentales en la organización y estructura del carnaval. Se encuentra un alto grado de figuras zoomorfas y la vestimenta, así como también los tipos y cantidad de personajes representativos, se mantienen igual año tras año. En estos escenarios, el carnaval, frecuentemente nombrado con nombres propios que aluden a la idea de fiesta o danza de cierto valor simbólico en los idiomas nativos, es visualizado como el inicio de un año nuevo y existe como una antítesis a los días de Muertos; una dialéctica que se percibe muy fuerte en la zona Huasteca con los rituales de Xantolo, por ejemplo.

Estas variedades de carnaval -el dramatizado, en el que se danza y el tradicional-originario- tipifican la práctica y algunos sentidos que se buscan resaltar. Desde el carnaval militar que teatraliza eventos históricos (Huejotzingo, San Pedro Cholula, Nepopualco, San Felipe Teotlalcingo) o que escenifica retratos de la vida ritual de la comunidad (San Miguel Canoa) hasta el “carnaval festivo” que exalta una pertenencia territorial y prioriza la celebración por encima de la estética (barrios, colonias y unidades habitacionales de la ciudad de Puebla); el “carnaval alternativo” que mezcla lo tradicional con elementos globalizados (La Resurrección o la colonia La Libertad); y la fiesta de las fiestas, *K'in tajimol*, en las palabras de los tsotsiles de San Juan Chamula en los Altos de Chiapas, quienes nombran así a su carnaval, y el cual no siempre en todos los pueblos de los Altos se realiza en los días directamente antecedentes al Miércoles de ceniza indicando que el ciclo de maíz y la calendarización autóctona aún predomina en ciertos áreas y ritualidades.

2) *Organización carnavalera*. A partir de las maneras de interpretar y significar el carnaval, surgen las formas de organización interna que permiten la participación y la construcción de redes sociales, tanto en el tiempo de carnaval como en la vida cotidiana. De tal manera, se pueden distinguir varias formas. Por ejemplo, mediante batallones y con cuadrillas o camadas. Los batallones, presentes en muchos de los carnavales dramatizados, son grandes grupos integrados tanto por hombres y mujeres quienes están al mando de un General en jefe. Esta agrupación tiene sus antecedentes en el sistema tradicional de mayordomías y a partir de la adscripción barrial, como en el caso de San Pedro Cholula y Huejotzingo. Cada batallón es identificado con algún distintivo, ya sea una lona, bandera o estandarte para indicar

el nombre de la agrupación y el barrio de origen. Durante el carnaval ciertas riñas o confrontaciones pueden minimizarse al interior y entre vecinos o potenciarse entre barrio y barrio durante los enfrentamientos de batallones. Es por ello que resulta esencial la buena organización barrial durante esta celebración, pues además se eligen los cargos importantes, el General en jefe y los otros cargos, teniendo la responsabilidad de organizar y ofrecer una comida al batallón de su barrio.

Las cuadrillas o camadas, propias de los carnavales danzantes, se organizan a partir de los lazos familiares y de afinidad, como la amistad y el compadrazgo, tejiendo así redes sociales que no sólo dependen de la adscripción territorial. Las cuadrillas se extienden a toda la ciudad y sin importar los límites territoriales, así alguien puede pertenecer a la misma agrupación a pesar de no habitar en el lugar donde se origina o nombra la cuadrilla, ya que el deseo por pertenecer a cierta cuadrilla es fundado mediante la distinción y reconocimiento que la misma tenga ante el mundo carnavalero. Es decir, se puede ser de la cuadrilla sin ser del barrio.

En los carnavales de corte tradicional, la organización tiende a ser por medio de cargos comunitarios que rotan según reglas y razones sociales locales, a veces anclados por nociones de memoria colectiva, mitos o leyendas locales y/o étnicos y frecuentemente provenientes al menos en parte, de la organización social colonial (cofradías). Estos cargos pueden estar todavía relacionados a, o existir en interacción, con los sistemas administrativos oficiales del estado-nación o ser estrictamente comunitarios sustentados por un grupo flexible y autodescriptivos de personas en la comunidad en donde se organiza el carnaval. Típicamente, uno puede obtener un cargo si ha hecho méritos y ha demostrado un manejo de habilidades sociales, una actitud de responsabilidad y fe y tiene cierta solvencia económica. Existen cargos menores y cargos mayores y para acceder a los cargos mayores, es necesario ir escalando poco a poco, por lo cual se mantiene una comunidad de cargueros por muchos años y el sistema de cargos es un sistema de lazos comunitarios e intergeneracionales, como también de cierta postura ética y filosófica. Se podría decir, que tener o buscar un cargo implica mucho compromiso y perseverancia. Cada comunidad tiene sus estrategias para el manejo de las relaciones y roles de género al interior del sistema de cargos; en algunas comunidades son

solo hombres quienes pueden con sus esposas ser cargueros. En otras comunidades, las dificultades asociadas con la modernidad, como es la migración laboral, la violencia intrafamiliar y la educación nacionalista, ha generado cambios y ciertas aperturas por lo cual madre e hija ya podrán asumir un cargo si cumplen con los demás requisitos comunitarios; el estudio de los sistemas y la práctica de cargos, es, por ende, una veta rica de información y revela mucho sobre cómo es un carnaval y qué expresa por qué razones o fundamentos.

La organización está en manos de los encabezados y sobrecabeceras, ellos son los que solventan los gastos (pago de los músicos, la comida, la música para el remate o los rituales tradicionales de carnaval), toman las decisiones importantes y dirigen al momento de las danzas y acciones rituales. Adquirir estas responsabilidades les permite generar un estatus dentro de la cuadrilla o comunidad y un reconocimiento al interior de la colonia, unidad habitacional, junta auxiliar, barrio o pueblo. Son por lo general familias enteras las encargadas de las cuadrillas o cargos y quienes ocupan los cargos de encabezados y ya sean compadres, amigos muy cercanos o familia política la que ocupa los cargos de sobrecabeceras. Por ello, la organización social del carnaval está sustentada en el parentesco.

3) *Diversidad de personajes.* Los *huehues* son considerados uno de los personajes más emblemáticos en un gran número de carnavales de la región Puebla-Tlaxcala, por ejemplo. En otras regiones del país, no se llaman o toman la forma de un huehue pero con frecuencia si no siempre, se puede identificar la figura de un hombre o ente masculino de importancia y alrededor de lo cual otros personajes existen, interactúan y participan. Sin embargo, debido a la gran diversificación de estilos, contextos socioculturales, antecedentes étnicos, cercanía con herramientas tecnológicas y a la influencia de procesos como la globalización, han contribuido tanto al surgimiento de nuevos personajes, la modificación de algunos y la resistencia de otros para permanecer en la tradición carnavalera. Cabe mencionar que algunos personajes incluso dotan de un rasgo identitario al carnaval local, algunos de estos diversos personajes son los *catrines*, las *marinaguillas*, los *payasos*, los *rockeros*, las *xilonas*, los *charros*, los *chivarrudos*, los *zuavos* y *turcos*, el *arriero*, entre otros. De tal manera que, los personajes resaltan el vínculo del sujeto-cotidiano con su estructura

y contexto social, por lo que podemos encontrar que: las comunidades indígenas personifican lo tradicional y ancestral (xilonas en San Miguel Canoa). Los habitantes del barrio hacen emerger personajes míticos que aluden al arraigo territorial (el charro negro en el barrio de El Alto o los charros en Papalotla); los jóvenes expresan su estatus generacional y un gusto musical mediante la inconformidad y la crítica (los rockeros en La Resurrección); los zuavos y turcos significan un acontecimiento histórico en Huejotzingo y San Pedro Cholula; los chivarrudos parodian a las autoridades locales en Zacatelco, Tlaxcala. El contraste con los pueblos de los Altos y zona zoque de Chiapas es importante de señalar, ya que es casi imposible reconocer este tipo de individualización en donde se pueden desarrollar estilos identitarios personales o grupales. Sin embargo, se observan cambios generacionales a veces sutiles y a veces marcados, en cortes temporales de largo plazo. La incorporación de lentes oscuros o de sombreros tipo vaquero en carnavales de las zonas de los Altos y en la zona zoque, respectivamente, pueden ser citados como ejemplos de cambios a lo largo del tiempo y de cierta marcación (inconsciente) generacional.

Pero además es de suma importancia ataviar al personaje con el vestuario necesario para personificarlo de la mejor manera y para distinguirse entre el resto de los carnavaleros. Por ejemplo, algunos objetos como las caretas, máscaras o antifaces son importantes porque posibilitan el ocultamiento y la adopción de otra personalidad, más festiva, guerrera o sin inhibiciones; las capas (en la región Puebla-Tlaxcala), además de referir una adscripción territorial, permiten lucir al actor no sólo con una postura sino también por la elaboración y dedicación de la misma; las banderas, fajillas o estandartes son objetos distintivos que diferencian a un batallón o cuadrilla de otras, además de referir a una pertenencia territorial, a veces, también incluyen imágenes identitarias de la cuadrilla.

Por tanto, los personajes tienen la facultad de posicionar y distinguir ciertos carnavales de otros. Por ejemplo, en Tlaxcala los chivarrudos se caracterizan por sus chaparreras de pelo de chivo y pequeño caballito de madera; los charros con capas bordadas en lentejuela y chaquira en San Cosme Mazatecochco o una capa con símbolos patrios en San Miguel Tenancingo proporcionan estatus entre camadas dependiendo a su antigüedad y confección; el bandido Agustín Lorenzo es conocido por ejecutar el rapto de la dama en Huejotzin-

go; los batallones de franceses, zuavos o turcos se reconocen por sus uniformes y escopetas necesarias para la escenificación de un enfrentamiento en San Pedro Cholula y Huejotzingo, en San Miguel Canoa bailan las *xilonas* con faldas y baberos; o los catrines con sus grandes sombreros de plumas, trajes y zapatos elegantes y caretas costosas en Xonaca; o las jovencitas que bailan con sus vestidos de XV años y un antifaz en los carnavales del sur de la ciudad; hasta los jóvenes vestidos de negro con playeras estampadas con mofas o críticas políticas, usando pulseras y collares de picos, con máscaras de látex o maquillados y bailando rock y metal, en la Resurrección; o las maringuilas transexuales que visten sensual y extravagantemente, en El Alto, Puebla. Indudablemente en otras regiones de carnaval en el país, se pueden referenciar ejemplos similares o notar ausencias de estos procesos de cambio entre las generaciones o esfuerzos de pertenencia, pero la literatura de los Estudios de Carnaval aún es joven y no existen tantos esfuerzos de comparaciones o contrastaciones regionales.

Con todo lo anterior, afirmamos que el país se caracteriza por múltiples dinámicas socioculturales que articulan microrregiones en un sistema territorial y experiencia de tiempos y memorias localizados, el cual puede ser construido a través del carnaval. De igual manera, pese a que el carnaval crea territorialidad no es posible hablar de una identidad regional sino de rasgos culturales que construyen, a su vez, identidades locales mediante elementos particulares que distinguen carnavales dramatizados, danzantes y/o tradicionales; que los organizan en batallones, cuadrillas o cargos comunitarios, dependiendo de la pertenencia barrial, familiar, étnica, o de afinidad llevada a cabo en la vida ordinaria y/o tradicional; y que un personaje del carnaval puede exaltar tanto la norma social como la identidad microrregional.

Un primer acercamiento etnográfico, histórico y conceptual al carnaval
Sirva esta breve introducción de marco para los artículos que conforman el presente libro, lo cual está conformado por tres secciones: la primera “Personajes-identidad-costumbres” se conforma por cinco artículos; la segunda “Relaciones-género-edad-interpersona” la integran tres artículos y la tercera sección “Estructuras-cambios-tradición-continuidades” la completan seis artículos. Cabe señalar que cada capítulo abarca su propia región y que el libro abarca varios es-

tados y múltiples carnavales del país, aun si la contrastación regional no fue uno de los objetivos iniciales, dejando este como una meta posible para el futuro.

La primera sección abre con la propuesta de José Joel Lara González, titulada “¿*Mekoilwitl* o *nawatili*? Etnografía de la encarnación de Tlakatekolotl en los carnavales de la Huasteca nahua”. El acercamiento que se propone en los estados de Veracruz e Hidalgo destaca las figuras de los “mecos” o “disfrazados”, actores que ofrecen su cuerpo para la danza carnavalera. Se resalta también la importancia de los especialistas rituales y simbólicos, como lo son el mekoilwitl y nawatili respectivamente. El trabajo de Lara González evidencia el vínculo entre el carnaval y la cultura nahua, poniendo de manifiesto la relevancia del carnaval como una instancia social que permite la continuidad de la cosmovisión, las formas de organización social en la cultura nahua.

Continuamos con el trabajo de Ricardo López Ugalde quien desde el sur del estado de Querétaro se acerca a la población otomí con la figura del “flashico” o viejo, personaje ritual que expresa un linaje de consanguinidad mítica (como lo denomina el autor) y que permite entender la densidad cultural y social del carnaval y del flashico en la sierra queretana.

Desde San Luis Potosí, Imelda Aguirre Mendoza presenta el artículo titulado “Pintos, huehues, diablos y muertos. Danzas de carnaval en una comunidad teenek de la Huasteca potosina”. Se acerca a la comunidad de Tamapatz, en donde los huehues, pintos, diablos y muertos dan vida a las cuadrillas del carnaval a partir de prácticas como el camuflaje, el mutismo y la tergiversación que permiten generar un tiempo simbólico en el que se articula la relación humanos-no humanos.

La danza es un factor clave en el análisis del carnaval y así lo demuestra el trabajo de Juan Ramón Álvarez Vázquez con su aportación “El día martes de carnaval entre los zoques de la Depresión Central de Chiapas. Análisis comparativo desde la danza”, desde donde plantea la importancia ritual de dicha práctica en las comunidades zoque de Tuxtla, San Fernando y Ocozocoautla; identificando personajes rituales como la alacandú o lunita en Tuxtla, los Mahomas y el David, el caballo, el tigre y el mono en Ocozocoautla; y los gigantes, el monito y el tigre en San Fernando. A través de su análisis el autor logra

describir pautas culturales compartidas entre estas comunidades que permiten comprender la noción de equilibrio en la región zoque.

Esta sección cierra con una propuesta que se centra en la construcción de sentido y significados en él y sus interpretaciones titulada "La dimensión semiótica del carnaval del barrio de Xonaca, Ciudad de Puebla: cambios y continuidades de una tradición" por María Fernanda García Pérez, quien se acerca a uno de los barrios fundacionales de la ciudad de Puebla para comprender la relación entre globalización, innovación y carnaval; situando la relevancia del análisis del carnaval barrial urbano a partir de las introducciones y reconfiguraciones de personajes, vestimentas, formas de organización social en el contexto contemporáneo.

La segunda sección es de relevancia para los estudios del carnaval ya que sitúa las investigaciones dirigidas a comprender la relación género-identidad que se desarrolla en las prácticas performativas y de organización social en el carnaval, como lo muestra la colaboración de Ricardo Campos Castro titulada; "Maringuillas urbanas: cuerpos y performatividades sexogénicas disidentes en el carnaval de Puebla" desde la cual nos introduce al análisis de las relaciones de género al interior del carnaval en la ciudad de Puebla, entendiendo al carnaval como un espacio-tiempo otro en el cual los actores sociales encuentran la posibilidad de performativizar su(s) identidad(es) sexogénicas, encontrando en la danza, el traje, la máscara la posibilidad de socializar elementos de experiencia sexogénica en contextos cotidianos y próximos.

Continuamos con la propuesta de Delia del Consuelo Domínguez Cuanalo quien se acerca a la experiencia femenina en el carnaval a través de las mujeres de los barrios fundacionales de la ciudad de Puebla, que busca visibilizar la continuidad de un complejo sistema masculino que reduce la participación de la mujer a prácticas instrumentales como las de colaboración con el cuidado del traje, la elaboración de alimentos pero no con su incorporación como agentes de la adquisición y transmisión de saberes del carnaval y de su organización social.

En relación a la identidad se presenta el trabajo de Saúl Ulises García Aguirre, "Ser ñãtho en el carnaval del torito: construcción identitaria en Ziráhuato de los Bernal, Michoacán", texto que visibiliza la compleja relación socio cultural que se teje entre los ámbitos

identitarios, territoriales y de organización social en las comunidades tradicionales campesinas en nuestro país, poniendo de relieve el vínculo socio cultural que aún existe entre las dimensiones rituales y la identidad de una comunidad.

Y finalmente la tercera sección, que presenta los acercamientos que dan cuenta de la relación que existe entre la estructura social y los procesos de cambio y continuidad en la tradición carnalera. Inicia con la colaboración de Erick Emmanuel Pérez Sánchez titulada “Tradición, etnicidad y modernidad en el carnaval tseltal de Oxchuc, Chiapas” quien expone las facetas tradicionales, modernas y patrimoniales del carnaval originario del pueblo originario Oxchuc en Chiapas para enriquecer la discusión en torno a los carnavales indígenas de México y Chiapas con un enfoque que permite entender al carnaval como fenómeno social.

A manera de contraste y comparación, continuamos con el trabajo de Leticia Villalobos Sampayo quien con su trabajo “Carnaval y cambio espacial en San Baltazar Campeche, Puebla” se acerca al carnaval urbano en un pueblo originario de la zona metropolitana de la Ciudad de Puebla para analizar con una perspectiva antropológica el sentido del carnaval y las diferentes adecuaciones que ha experimentado a partir del crecimiento de la ciudad y de la condición urbana.

En la colaboración de Nancy Karel Jiménez Gordillo titulada “Historia, memoria y carnaval. Las transformaciones del carnaval del Tancoy en Las Rosas, Chiapas” se continua la discusión histórica sobre el pasado, la formación y el presente del fenómeno carnaval en contextos precisos. Su trabajo tiene como objetivo registrar la memoria de los adultos mayores en la comunidad de Las Rosas y con ello establecer la línea de tiempo de desarrollo del carnaval en Chiapas durante el siglo XX en contextos étnicos-tradicionales.

Continuando con la región chiapaneca es Carlos Uriel del Carpio Penagos quien nos propone la lectura del texto titulado “Carnaval de Ocotepc, Chiapas. Un patrimonio cultural en agonía”. Nos ofrece un ejercicio comparativo del Carnaval de Ocotepc en una interesante línea de tiempo que va de la última década del siglo XX a la segunda década del siglo XXI para ubicar las formas de cambio y continuidad de esta práctica social en la región.

El análisis de Carpio funciona como un preámbulo contextual para que el lector se introduzca en la propuesta de Gillian E. Newell

y Nancy Karel Jiménez Gordillo quienes con su artículo “Carnaval en Chiapas: Algunas pautas teórico-metodológicas aprendidas de su estudio” nos sugieren un modelo de análisis para la comprensión y difusión de la riqueza socio cultural del carnaval a través de su propuesta teórico metodológica anclada a los posicionamientos de la complejidad, la crisis planetaria y el encuentro que articula un sensible enfoque interpretativo del sentido y práctica del carnaval.

Es el trabajo de Rafael de Jesús Araujo González quien cierra el análisis que en torno al carnaval en México se concentró en el libro como unidad. Su artículo “Carnaval en el *Corpus Christi* de Suchiapa, Chiapas” se propone identificar los elementos de influencia de la religión católica en la temporalidad de cuaresma en la práctica carnavalesca a partir de los aportes de la antropología simbólica, lo cual plantea la relevancia de los ámbitos de producción de sentido para la comprensión de los fenómenos y prácticas socio culturales en la contemporaneidad.

Estamos convencidos de que el complejo recorrido que por los carnavales en México propone el texto (si bien supone solo una pequeña muestra de la gran riqueza carnavalesca en nuestro país) permite valorar su impacto social y cultural, así como visibilizar las redes sociales, estrategias comunitarias, procesos y formas de expresión de identidad y territorialidad, así como los vínculos que se construyen con las estructuras globales a través del carnaval. Esperamos que la lectura de este esfuerzo sea un fructífero ejercicio que permita valorar los aportes etnográficos, históricos y conceptuales para el estudio de los carnavales en nuestro país.

Referencias

- Azor, Ileana. 2006. “Los carnavales en México: teatralidades de la fiesta popular”, *América* (8): 58-67. ISSN1577-3442.
- Licona, Ernesto, Virginia Cabrera y Ivett Pérez. 2016. “La región Puebla-Tlaxcala: un territorio sociocultural sistémico (a manera de introducción)”. En *La región Puebla-Tlaxcala: un territorio sociocultural sistémico*, coordinado por Ernesto Licona, Virginia Cabrera y Ivett Pérez, 11-32. México: BUAP.



SECCIÓN 1.
PERSONAJES, IDENTIDAD
Y COSTUMBRES

¿MEKOILWITL O NAWATILI? ETNOGRAFÍA DE LA ENCARNACIÓN DE TLAKATEKOLOTL EN LOS CARNAVALES DE LA HUASTECA NAHUA

José Joel Lara González

El carnaval es una de las celebraciones más antiguas y más difundidas de la humanidad; Julio Caro Baroja desarrolló un análisis histórico y cultural (2006) que muestra la pluralidad de esta celebración. Independientemente de las latitudes espaciales y temporales, el carnaval se caracteriza por ser una fiesta que enfatiza los excesos, es exuberante, extravagante e incluso grotesca, violando toda norma y valor propios de la vida común en aras de cuestionarlo todo, de poner la vida y el mundo al revés (Bajtín 1990).

Precisamente el carnaval asociado al despilfarro y la inversión ha constituido uno de los principales focos de interés para el desarrollo de investigaciones en torno a esta fiesta. Particularmente en las ciencias sociales en México, tenemos importantes referentes que van desde una perspectiva histórica, hasta novedosas propuestas de interpretación antropológica.

Tal es el caso de la obra de Higinio Vázquez Santana y José Ignacio Dávila Garibi (1931) que ofrece una revisión histórica sobre los antecedentes coloniales de la celebración, así como algunos datos etnográficos breves sobre la manera de desarrollarlo en diferentes estados. En la misma línea, Ricardo Diazmuñoz (1976) presentó una síntesis sobre los precedentes europeos del carnaval americano y Mario Aguilar Penagos (1990) analizó el carnaval chamula desde una serie de códigos calendáricos prehispánicos, así como los símbolos del ciclo agrícola y articuló una interpretación del carnaval actual a partir de sus reminiscencias precortesianas: interpretación en la que el sincretismo religioso tuvo un papel fundamental.

Haydée Quiroz (2002) presentó un trabajo que también sigue una línea histórica sobre la conformación de los carnavales mexicanos

desde sus antecedentes europeos y agregó un completo e interesante calendario de carnavales actuales en territorio nacional.

Desde una perspectiva etnográfica y antropológica, el trabajo fundacional de Luis Reyes García (1960) presentó una detallada descripción de la celebración del carnaval, así como la importancia cultural de las celebraciones del carnaval y la Semana Santa entre los nahuas de la Huasteca veracruzana.

Con una línea de trabajo similar, Roberto Williams García (1960) también hizo del carnaval, el punto de partida de su trabajo entre los otomíes, también de la Huasteca veracruzana. En esta misma área cultural, Charles Boilés (1971), desde una perspectiva basada en los enfoques sincréticos de la religión, añadió un análisis desde el paradigma de los ritos de inversión (Gluckman 1955; Norbeck 1971) que no fue ajeno a las investigaciones de la época, así como a muchas posteriores.

Para el mismo caso de la Huasteca, Jean Paul Provost continuó con la línea de los estudios del carnaval desde una perspectiva simbólica y en tanto ritos de inversión. Cabe decir que estos estudios marcaron un antes y un después sobre las investigaciones en torno al carnaval, dejando atrás las visiones folcloristas en el tratamiento del hecho.

Jacques Galinier (1990) no sólo describió la celebración del carnaval entre los otomíes de la Sierra Madre Oriental, sino que encontró los correlatos en la tradición oral, además ofreció una interpretación antropológica basada en un fino análisis etnográfico y filológico que, en poco tiempo, encontró muchos seguidores.

Desde entonces, un buen número de la producción académica al respecto, ha coincidido en dos aspectos: el primero, el desarrollo de profundas etnografías de los carnavales dejando atrás la tradición folclórica de la descripción de esta celebración. Y segundo, la atención en generar discusiones en las que se privilegia el lugar del carnaval como un caos fecundo que potencia la instauración del orden del mundo y las personas a partir de la naturaleza nefasta, y sus potencias, que tanto caracterizan al carnaval. Así, poner al mundo de cabeza en tanto sistema generador de conocimiento y principio fundacional de la creación del mundo durante la celebración del carnaval entre los grupos étnicos, ha sido una constante en la investigación antropológica.

Amparo Sevilla coordinó una obra colectiva (2002) en la que diversos autores plantean la correspondencia entre las fiestas del carnaval con la Semana Santa y el *xantolo* o fiesta de los muertos. Entre las múltiples visiones, coinciden en que el carnaval en la Huasteca es el tiempo propicio para ponerse en contacto con aquellos seres que habitan el inframundo, espacio que se abre durante esta celebración: muertos, diablos y ancestros. Guido Münch Galindo (2005), precisa sobre los antecedentes históricos particulares del carnaval en Veracruz y al mismo tiempo hace una lectura antropológica sobre el carnaval contemporáneo desde una perspectiva semiótica.

Años más tarde, Lourdes Báez Cubero y María Gabriela Garret Ríos (2009) coordinaron una serie de trabajos que problematizaron los enfoques teóricos y metodológicos para el estudio de los carnavales, además de presentar etnografías y discusiones novedosas para la interpretación antropológica de los carnavales entre los grupos étnicos contemporáneos. Precisamente esta obra fue un precedente para que años más tarde se diera continuidad a las discusiones ahí generadas y se reunieron diferentes ensayos en una obra colectiva coordinada por Miguel Ángel Rubio Jiménez y Johannes Neurath (2017) caracterizada por tres cuestiones: la primera, por transgredir los modelos teóricos clásicos para la explicación del carnaval y proponer otros enfoques; la segunda, ofrece un abanico de catorce ejemplos etnográficos mesoamericanos con etnografía detallada, así como su tratamiento antropológico; la tercera es que todos están permeados desde una visión ritual, lo que permite que en la diferencia, haya unidad de abordaje.

Un aspecto interesante de esta obra es que la primera parte la denominan como antropología del carnaval y, a pesar de que los autores no lo desarrollan, sugiere pensar en la polisemia temática con la que se puede abordar el estudio de los carnavales, ya sean de tradición étnica o bien, mestizos y populares.

Sin ánimos de agotar las posibilidades, quiero mencionar algunas de las tramas más recurrentes en las investigaciones sobre el carnaval a fin de presentar posibles campos de estudio al respecto. Se ha trabajado al carnaval como un escenario de dramatizaciones en el que los roles sociales de la vida común se invierten; también se ha propuesto como un juego de espejos en el que se ponen en conflicto las identidades normativas, abriendo un fecundo campo a las alteridades, las

posibilidades de ser otros mediante la adopción de los personajes del carnaval.

En este mismo sentido, el carnaval se ha propuesto como el espacio ideal para la transgresión e incluso, la comicidad desbordada como una especie de válvula de escape a la represión cotidiana. Así, el carnaval deviene en la celebración en la que se libera aquello que normalmente está reprimido y es el contexto festivo para que los grupos en desventaja, puedan burlarse de los sistemas hegemónicos de los cuales forman parte.

Desde trincheras más cercanas a la cosmovisión, los carnavales se han estudiado a la luz de los procesos rituales que generan en la comunidad, la relación con los ancestros, con las potencias nefastas e incluso, con procesos de salud y enfermedad que se generan al ponerse en contacto los vivos con los seres negativos de los panteones nativos. Se ha trabajado a partir de las correspondencias entre calendarios festivos que asocian el carnaval a contextos como la Semana Santa y día de muertos para establecer parte importante de las dinámicas rituales y sociales de las comunidades.

Recientemente han surgido interesantes investigaciones que problematizan cómo el carnaval se ha vuelto un medio para visibilizar las identidades sexuales, las diversidades y los posicionamientos políticos de diferentes grupos subordinados. Entre este abanico de posibilidades, poco se han explorado las categorías nativas para la explicación de este contexto festivo. Tampoco se han discutido demasiado las implicaciones del cuerpo y la encarnación de las potencias nefastas en la fiesta del carnaval.

Por lo anterior, en este texto, ensayo, a partir de las categorías nativas *mekoilwitl* y *nawatili*, la importancia que tiene la encarnación de Tlakatekolotl en la celebración del carnaval para la etnicidad nahua de la Huasteca. Así mismo, argumentó la importancia de celebrar el carnaval en sus fechas correspondientes, a fin de comprender por qué se desarrolla en esa época y cuáles son sus implicaciones culturales, abonando elementos tangibles para la discusión teórica y metodológica sobre la antropología del carnaval.

El carnaval y la llegada de los malos aires

Las fiestas de carnaval se caracterizan por la intensidad con la que llegan a irrumpir en la vida cotidiana. Todas coinciden en la opulen-

cia y el derroche de los elementos que las componen: excesos, abusos e incluso tropelías no solo son socialmente aceptados durante este contexto festivo, sino que constituyen valores axiomáticos de la comunidad.

Tal como he podido observar en las diferentes estancias de trabajo de campo en comunidades nahuas de la Huasteca hidalguense y veracruzana durante casi 20 años, el carnaval no es una fiesta de representación en la que los disfrazados invierten los roles sociales o de género. Es, más bien, una fiesta en la que se encarnan aquellos seres fundamentales, significativos y negativos de la cultura para mantener una relación cercana y de respeto a fin de evitar una molestia que, como consecuencia, genere algún daño para las personas, ya sea de salud, un drástico accidente o incluso, la muerte.

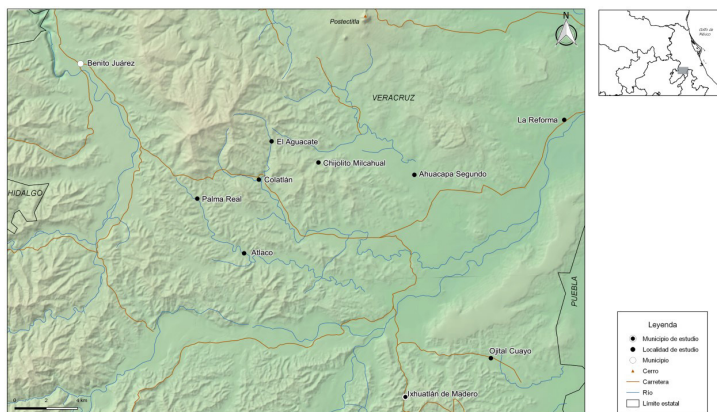
Para el caso de la Huasteca nahua la celebración del carnaval tiene dos facetas que se constituyen entre sí. Una pública, denominada *mekoilwitl* que corresponde a la fiesta de los mecos, disfrazados, y hace referencia particular a las cuadrillas de danzantes que salen durante este contexto festivo a recorrer las casas de la comunidad para ofrecer su danza y su cuerpo al son de un trío huasteco, una banda de viento o también, una flauta de carrizo y un tambor de doble parche, dependiendo de la comunidad y sus posibilidades económicas.

La otra es una celebración privada, llamada *nawatilli* tanto por especialistas rituales, *tepatianimej*, como por especialistas de la oralidad, *ueuetlakamej*. *Nawatilli* refiere a la obligación de hacer vivir mediante el cuerpo humano, a un ancestro no identificado, pero sobre todo a un personaje central de la cosmovisión nahua: Tlakatekolotl. Él solo puede ser encarnado por algún especialista ritual o curandero.

Antes de caracterizar ambas fases del mismo proceso ritual del carnaval, es menester contextualizar un crucial fenómeno climático para comprender cómo se relaciona y expresa con la cultura humana (Katz y Lammel 2008) en un complejo sistema generador de conocimiento y explicación local. La llegada del carnaval a la Huasteca no solo trae un importante quiebre al orden social cotidiano, sino que ha coincidido históricamente con condiciones climatológicas adversas que corresponden a la transición del invierno a la primavera y que se traduce, para el caso del Golfo de México, en el intempestivo cambio de temperatura de fría a cálida, provocando fuertes vientos y lluvias asociadas a los frentes fríos.

Figura 1. Región de estudio. Huasteca veracruzana.

Fuente: CIESAS Antropo-SIG.



La Huasteca se caracteriza por tener un clima cálido y húmedo con una temporada de lluvias por otra de secas. Hacia la última etapa del período de secas (marzo-mayo) el calor alcanza altas temperaturas que precisamente chocan con las temperaturas frías que aún quedan en el ambiente, produciendo fríos considerables principalmente de la madrugada al amanecer. Este tipo de fríos afectan considerablemente las tierras de producción agrícola. Las altas temperaturas diurnas hacen secar arroyos, lagunas y ríos y, por si no fuera suficiente, también se presentan lluvias con vientos fríos de fuerza considerable que rondan entre los 30 y 60 kms/h, llevándose consigo plantas, frutos, árboles, techos e incluso algunos animales.

Esta es una temporada que, como toro, embiste y atenta contra los habitantes y sus recursos naturales. Este fenómeno se conoce popularmente como “vientos del norte” y son interpretados, por su carácter eminentemente destructivo, como malos aires, *amo kualli ejekameh*; a su paso pueden destruir aquellos productos que están siendo cultivados en la milpa de sol o *tonalmilli*. Pero también estos malos aires pueden traer consigo enfermedades, infortunios y adversidades.

Ante este caótico panorama, nahuas y otomíes de la Huasteca han humanizado y caracterizado la naturaleza (positiva y negativa) de los aires en cortes de papel china, lustre o revolución, dotándolos de intencionalidad y capacidad de acción sobre los seres humanos y el entorno.

Figura 2 Cortes de papel, 30 de septiembre de 2016, José Joel Lara González.



Los malos aires se asocian directamente con la fuerza negativa del mundo, regida, desde el colonialismo religioso europeo, por el diablo y es, precisamente, por esta razón, que el carnaval se ha asociado a la dimensión más oscura de la existencia, aquella donde lo negativo prevalece, en la que excesos, inversiones y desperdicios parecen apoderarse del mundo: la dimensión en la que el diablo tiene el control total de las cosas y las personas.

Notas etnográficas sobre el mekoilwitl y el nawatili en la Huasteca

Las siguientes líneas etnográficas corresponden a observaciones que he desarrollado en comunidades nahuas de la Huasteca. No intento decir que así suceda en toda esta área cultural ya que cada comunidad tiene sus particularidades y sus diferencias.

La descripción corresponde a comunidades de filiación étnica en las que se celebra el carnaval con una menor influencia externa; es decir, con elementos que los propios habitantes reconocen como propios y tradicionales, refiriendo a que no se organizan encuentros o concursos de grupos o comparsas de disfrazados, carnavales más asociados a la influencia de personas mestizas que introducen otras lógicas de sentido en la celebración de los carnavales en la Huasteca.

Los datos provienen de una etnografía profunda desarrollada en dos comunidades nahuas de la Huasteca veracruzana: una perteneciente al municipio de Ixhuatlán de Madero y otra del municipio de

Benito Juárez. Ambas cuentan con una población considerablemente menor a los mil habitantes, de los cuales un buen número son bilingües de nahuatl y español.

Tuve la oportunidad de observar detalladamente la celebración del carnaval en tres contextos con el mismo equipo de curanderos y curanderas entre los años 2018-2020, con el objetivo de registrar y analizar las diferencias entre ambas facetas de la celebración y así contrastar con los carnavales nahuas que ya había observado años antes.

Cabe decir que después de la primera observación que hice de la celebración privada, *nawatili*, surgió mi interés por reflexionar y analizar antropológicamente este fenómeno que se presentó tan distante a lo observado con anterioridad.

Por ello, dirigí mis objetivos de investigación hacia comprender la importancia de la distinción local entre ambas fases del carnaval y, con ello, entender la importancia del cuerpo sacrificante de los curanderos, particularmente en el contexto del *nawatili*.

A partir de la primera observación, diseñé y apliqué diferentes herramientas de interacción verbal, características del método etnográfico, tales como entrevistas, encuestas y pláticas informales lejos de los contextos festivos para poder así capitalizar de mejor manera lo observado.

Registré en fotografía algunos de los lugares más importantes donde se hacen ofrendas, también momentos significativos del *mekoilwitl*, sin embargo, para el caso del *nawatili* es muy complicado que permitan entrar con cámara fotográfica al cuarto donde se desarrolla y sólo se me permitió hacer algunas tomas desde el exterior de los cuartos.

Por cuestiones de seguridad e integridad de las personas que colaboraron con la investigación, he optado por no presentar sus nombres, ni el nombre de la comunidad a la que pertenecen con el objeto de evitar persecuciones que atentan contra las personas y sus prácticas culturales. A continuación, describo brevemente, la organización general del carnaval para particularizar en la noche del martes de carnaval al miércoles de ceniza: la noche de la encarnación de Tlakatekolotl.

La organización del carnaval comienza desde diciembre: se seleccionan mayordomos, capitanes de danza, lugares de comida, entre otras cosas. Un par de semanas antes del domingo de carnaval, se celebra una asamblea para que las autoridades permitan que el señor de la tierra pueda entrar a la comunidad, aunque más allá de permitir, considero que la asamblea es para llamarlo, invocarlo. En tal asam-

blea se hace una ofrenda en el piso con semillas de maíz, cerveza, aguardiente y sebos que se colocan en manteletas de cortes de papel. Es importante decir que en esta asamblea se toca el cuerno de toro para hacer el llamado a Tlakatekolotl. Por esto es que pienso que es una ceremonia de invocación y no de autorización.

Siete días antes del domingo de carnaval, algunos capitanes de danza y curanderos, ofrendan a Tlakatekoltl en sus casas. Bajo la mesa de altar, directamente en el piso, se ofrece refresco de cola, cerveza, aguardiente, comida con carne regularmente cruda, café, cigarros, sebos, un par de ceras y copal, todo colocado sobre manteletas de cortes de papel, así como los cortes de los espíritus de los malos aires, liderados por el patrón —otro nombre común en la Huasteca— para referir a Tlakatekolotl. Algunas curanderas y curanderos también llegan a ofrecer la sangre de un gallo para que Tlakatekolotl esté más contento. En esta misma ofrenda se colocan las máscaras que se utilizarán durante los días siguientes. Diablos, calaveras y osos son los principales personajes.

Esta ofrenda es muy importante, ya que trata de garantizar que durante los días de carnaval, no pase algo grave. Los malos aires son peligrosos, enredan a la gente provocando locura, muerte, violencia, enfermedades y accidentes. Incluso en los caminos es común ver ofrendas que se colocan con el objetivo de detener a los malos aires y no entren intempestiva y masivamente a la comunidad. Estas ofrendas están al resguardo del viejo, un muñeco antropomorfo que se hace con trapos y se le viste con pantalón, camisa, máscara o paliacate para darle rostro y su sombrero.

Figura 3. Ofrenda en camino, 18 de febrero de 2017, José Joel Lara González.



Durante la noche del sábado para domingo de carnaval, los capitanes de danza tocan el cuerno de toro para convocar a los mecos, el genérico de disfrazados, y así irlos reuniendo a lo largo de un recorrido que aparentemente no tiene un orden prefijado. Recorren desde la casa de algún capitán, diferentes calles de la comunidad hasta regresar al mismo punto de partida. Los disfrazados se van uniendo al contingente. Viejos, damas, vaqueros, locos, comanches y frailes son personajes característicos que van liderados por un viejo o un diablo que no suele integrarse a la danza, este personaje puede ir vestido con costales de ixtle y máscara de madera o vestido con un traje rojo y máscara de diablo. Las actividades terminan cuando han llegado a la casa del capitán y ahí se establecen las reglas y normas para llevar a cabo la celebración.

El domingo de carnaval se comienzan a reunir desde aproximadamente las 10 de la mañana en la casa del capitán, pero cada integrante, sea mujer u hombre, sale más temprano de su casa con una mochila en hombros en la que guardan su ajuar para encarnar al personaje elegido. Salen de sus casas y se dirigen a algún lugar alejado y relativamente escondido para cambiarse de ropa y poder guardar el anonimato de sus identidades; nadie debe saber quiénes están detrás de las máscaras, el maquillaje o los paliacates que cubren los rostros.

Poco a poco van regresando a la comunidad y se integran al contingente que, conforme pasan las horas, va creciendo considerablemente. Bailan en filas para recorrer la comunidad, pero al llegar a un punto y detenerse, suelen bailar en un gran óvalo. Hay momentos en que los mekos corren estrellándose y arremetiendo con lo que tengan enfrente, así como aquellos fuertes vientos que intermitentemente pasan por la comunidad.

El ambiente mantiene un bullicio constante. La comunicación verbal se basa en una modificación del tono de la voz y todos coinciden en hacerla más aguda para tampoco ser identificadas. Mientras bailan o corren, emiten sonidos guturales que semejan el bufido de los toros. A veces corren, bailan, caminan, otras se estacionan, descansan, comen, beben y así sigue el trajín durante todo el día. Bailan hasta muy entrada la noche y hay un consumo alto de bebidas alcohólicas, así como derroche de comida en una atmósfera sumamente estridente. Todo parece basarse en el despilfarro de danza, música, personajes diversos, comida, bebida, sonidos, aromas y colores.

Como en gran parte de los carnavales de México, lo metamórfico es un recurso significativo, pues un número considerable de elementos culturales adquieren formas y esencias alternativas que se traducen en otros voes, otras materialidades, otras personificaciones, otras posibilidades de ser y estar en el mundo y, justo aquí, la importancia del cuerpo humano que encarna.

Tlakatekolotl y los malos aires carecen de carnalidad, pero esto no significa que no tengan existencia material, solo implica que no tienen un cuerpo humano que les asegura una experiencia sensible. Por ello, el carnaval se abre como una posibilidad para que estos entes puedan incorporarse al cuerpo de danzantes, e incluso curanderos, para así poder disfrutar de los excesos que la celebración carnavalesca ofrece.

Figura 4. Cuerpos de carnaval, 18 de febrero de 2017, José Joel Lara González.



En esta relación contractual, el sacrificante, en su calidad de donante (Mauss y Hubert 2010), ofrece el don de su cuerpo para que el señor de la tierra y los malos aires encarnen la existencia. Ellos ofrecen su cuerpo para ser trascendidos e, incluso, anulados. Este borramiento como persona conduce a dar cuerpo, vida, sentido de existencia y cualidades humanas a aquello que por naturaleza no las tiene. *Mekoilwitl* y *nawatilli* son dos conceptos nahuas fundamentales para comprender la importancia del carnaval huasteco.

El primero alude a la celebración de aquellas personas que deciden ofrecer su cuerpo al carnaval; no solo es un tema de disfrazarse y salir a bailar, beber y comer a las calles. *Mekoilwitl* literalmente significa fiesta de los disfrazados. Proviene de meko, genérico para referir a los disfrazados. Sin embargo, cabe precisar que el término tiene dos acepciones importantes.

Por un lado, meco según el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, es una contracción de chichimeca que, desde el colonialismo político y religioso nahua y europeo, fue empleado como sinónimo de salvaje, poco civilizado e, incluso, primitivo y sirvió para designar y estigmatizar a grupos indígenas diferentes a la tradición nahua. Los españoles lo emplearon como un genérico racista para denominar a cualquier grupo indígena mesoamericano desde el siglo XVI. *El Diccionario del Español de México* (dem.colmex.com), refiere al color bermejo, con manchas oscuras en el pelaje de algunos animales, como es el caso del ganado vacuno.

El carácter peyorativo del uso de la palabra ha sido una constante en el español de México² y lo que me interesa destacar es que nahuas, teenek y otomíes, de la Huasteca solían pintarse el cuerpo con tepetate gris y ceniza negra para salir durante los días del carnaval con esa tonalidad bermeja. La pintura duraba una semana y las acciones desmedidas y alocadas con las que se conducían, poniendo el mundo de cabeza, fueron suficientes para definir con este concepto a los bailadores.

Con el paso del tiempo, se fueron modificando los atavíos, se incluyeron otros personajes a la tradición, pero el genérico meko se mantuvo independientemente del tipo de personaje encarnado. El uso de la palabra, atendió más actitudes que la tonalidad de la piel maquillada.

Los mekos encarnan a los malos aires, recorren la comunidad como los vientos arremolinados (Alegre González 2012). Sus usos del espacio, así lo denotan. Van de filas a óvalos bidireccionales, se detienen y vuelven a andar. Los cuerpos donantes no se mantienen intactos, de ahí la perspectiva sacrificial: elegir pintarse o vestir otras pieles ante temperaturas altas, andar, bailar, brincar, incluso correr en

2. Véase, Diego Durán (1967): Kirchhoff y Güemes (1989) y Gradie M. Charlotte (1994).

caminos de terracería, pavimentados, de subida y bajada, la saciedad y el exceso de saciedad de sed y hambre, sentirse fatigados, embriagados, fatigados de la garganta por la modificación del tono de voz, sentirse destruido y sentir la fragilidad del cuerpo hacen del donante consagrarse como víctima, destruirse en los días del carnaval para encarnar a los malos aires y estos abusen del cuerpo de los mekos y no de los cuerpos del resto de la comunidad causando enfermedades, daños y muerte. Esto constituye un valor axiomático de la cultura, una obligación: la obligación de hacer vivir y aquí la pertinencia del concepto *nawatilli*.

Nawatilli, desde la concepción de especialistas rituales, consiste en la acción de invocar y hacer vivir al señor de la tierra, Tlakatekolotl, hacerlo entrar al cuerpo cautelosa y escondidamente para su encarnación. Esta acción no puede hacerla cualquier persona, sino solo aquellos especialistas, normalmente curanderos, que tienen la fuerza corporal y espiritual para resistirlo. Esta fuerza, denominada *chikawalistli*, se desarrolla durante toda la vida, pero no de la misma manera entre todas las personas. Hay quienes la tienen en menor medida y, por tanto, resultan vulnerables. Curanderas y curanderos la desarrollan con especial vigor, pues de ella depende su capacidad de resistir, de no caer en enfermedades y de tener la energía suficiente para “combatir” los aires en sus procesos de curaciones, por ejemplo. *Chikawalistli* determina en gran medida la constitución de la persona; al no ser una fuerza dada, se fortalece para que, a su vez, la persona se fortalezca.³ A diferencia del *mekoilwitl* que requiere del espacio público, el *nawatilli* se celebra en la intimidad de un cuarto, con poca gente y se solía celebrar en el tiempo que consideraban de mayor peligro: la noche del martes de carnaval para miércoles de ceniza, aunque esto ha variado un poco.

Nawatilli, es el arte de hacer entrar al cuerpo humano, mediante una invocación, a Tlakatekolotl.

Durante la fase diurna del martes de carnaval, mientras los mekos siguen recorriendo la comunidad, en el patio de la unidad doméstica del curandero o curandera que ofrezca la fiesta, se construye un cuarto para hacer *nawatilli*.

3. Para ampliar sobre esta categoría nativa, véanse los trabajos de Gómez Martínez 2002; Chamoux 2011; Acosta Márquez 2013.

La cantidad de animales puede variar, pero han metido hasta 14 gallinas, 7 guajolotes y 1 puerco, una pequeña mesa, una silla, una banca y se encienden algunos sebos que son colocados en el piso para alumbrar el cuarto. Se colocan las máscaras de diablo que han de usarse durante toda la noche. Se lleva cerveza y aguardiente. Se contratan músicos de cuerdas: violín y huapanguera o violín, jarana y huapanguera que tocan exclusivamente sones de carnaval y huapangos. Al anochecer, el curandero se coloca alguna de las máscaras de diablo. Después de un rato de escuchar música, bailar, beber alcohol y ofrecer oraciones de invocación, el curandero se sienta en el piso y emite sonidos guturales que poco permiten distinguir las palabras.

En el cuarto hay pocas personas: el curandero o curandera que guía, el resto del equipo con el que participa y algunas personas que son invitadas a compartir esta celebración.

Figura 5. Ofrenda a Tlakatekolotl, Marzo de 2018,
Heriberto Torres Bautista, usado con permiso.



En ciertos momentos, las personas que están acompañando, también bailan, comen, pero no beben alcohol. Avanzada la noche, ya entrada la madrugada, el curandero se convulsiona, se desmaya, cae al piso, se carcajea, se levanta, baila zapateando con un vigor exacerbado y después de un rato que esto vuelve a suceder, en el piso se abandona a sí mismo, se descorporiza para encarnar a Tlakatekolotl.

Una vez Tlakatekolotl encarnado, sigue bebiendo alcohol y zapateando los huapangos. Se perciben los usos del cuerpo y la voz mucho más enérgicos, rayan en lo violento. Incluso las personas evitan el contacto con él. Se sube a la mesa a zapatear, brinca, olfatea a los músicos, a las personas, la carne cruda también la mordisquea, come de los platos con guisado y chile y el consumo del alcohol aumenta respecto a la fase anterior.

Figura 6. Fiesta a Tlakatekolotl, 23 de febrero de 2020, José Joel Lara González.



Cerca del alba, Tlakatekolotl sacrifica a los animales y con su sangre, riega todo el cuarto, en este momento el ritmo baja considerablemente. Tlakatekolotl continúa celebrando, pero el uso del cuerpo disminuye en la energía hasta que toma la silla y se sienta. Sentado, habla con dirección hacia el piso, dialoga con aquello que hay bajo la tierra. La gente menciona que en ese momento Tlakatekolotl comienza a dejar el cuerpo del danzante y es la transición idónea para pedir perdón por los errores y excesos cometidos por las personas. Por esta

razón, el diálogo no es un asunto individual, sino que se pide por todos los miembros de la comunidad.

Cuando los rayos del sol hacen su primer anuncio, Tlakatekolotl permite que el donante regrese a su cuerpo. El especialista ritual, se despoja de la máscara, mientras sigue hablando con el de abajo, con el comepecados, otros dos de los nombres para denominar a Tlakatekolotl. Hay un lapso de descanso y para cuando el sol ha salido completamente, se rocía el alcohol que no se bebió y se prende fuego al cuarto para que todo quede en cenizas.

Las cenizas son llevadas a alguna ladera del cerro donde la gente no pase para que no se infecte ni se contamine con la energía que queda en ellas. Desde la concepción nahua, Tlakatekolotl personificado come las impurezas y pecados de las personas al momento de personificarse en el cuerpo del especialista ritual, absorbiendo él, enfermedades y males para evitar que lleguen al resto de la población. Como puede advertirse, la noción sacrificial del cuerpo es una constante en la concepción corporal del carnaval nahua. En una unidad dialógica de sentido, *mekoilwitl* y *nawatilli* constituyen dos fases fundamentales y correspondientes de este contexto festivo: los primeros personificando a los malos aires, revolviéndolos y desubicándolos en la misma comunidad; el segundo particularizando en el regidor del carnaval: Tlakatekolotl⁴.

Tlakatekolotl habita en el fondo de la tierra y se le adjudica el saber de la magia, la hechicería y la curación. En su multiplicidad de nombres se le reconoce, en los cortes de papel, como un ser descarnado, con gestos faciales duros y con cuernos, motivos que lo han llevado a ser relacionado con el diablo occidental y con el toro, desde la colonia hasta nuestros días. En la concepción nahua contemporánea, Tlakatekolotl es un ser enfurecido, es quien carcome las impurezas de las personas cuando se encarna en el curandero o curandera y es por excelencia, el dueño de la noche, el patrón de los saberes no solo de la magia, sino de otros en los que se funda la etnicidad nahua.

4. Para profundizar sobre las implicaciones de Tlakatekolotl y el diablo en la cosmovisión de los nahuas veracruzanos, véase la importante investigación de Félix Báez-Jorge y Arturo Gómez Martínez 1998.

Nawatili y la encarnación de Tlakatekolotl

La encarnación es punto de partida en el análisis de la participación humana en el mundo, ya que es inicio y escenario de las relaciones entre las personas y el mundo. Esta otorga carnalidad a la existencia (Lara González 2020). Para estudiar un hecho desde esta perspectiva, recomiendo hacerlo desde el paradigma de la encarnación propuesto por Thomas Csordas (1990) desde una clara suscripción fenomenológica.

Csordas presenta dos características importantes para el desarrollo de las investigaciones:

1. Postula que el cuerpo no es un objeto a estudiar con relación a la cultura a la que pertenece, sino que es el sujeto de la cultura, por lo tanto, el cuerpo encarna a la cultura misma.
2. Desde esta posición, hay que entender que encarnar la cultura implica que el cuerpo es el quicio del mundo, el fundamento existencial de la cultura, gracias a la experiencia y a la cognición.

El cuerpo entra en contacto con el entorno, así como con agentes externos que producen cambios, sensaciones, percepciones y pensamientos que, con el paso del tiempo, generan algún tipo de aprendizaje. Cualquiera que sea, el aprendizaje es valorado, categorizado y traducido a niveles conceptuales. Este proceso genera una experiencia que únicamente es advertida en la medida en que es reflexiva y compartida en la intersubjetividad y que insiste en la importancia del cuerpo en la adquisición de la experiencia, en la constitución de la persona, en los elementos de identificación cultural y, por supuesto, en los soportes materiales de los que un grupo humano dispone para explicar su ser en el mundo.

Desde esta perspectiva, el cuerpo es el lugar de lo observable, donde se habita el mundo y, sobre todo, el lugar de la experiencia que permite entender que ser en el mundo no responde al “momento sincrónico del presente etnográfico, sino como una presencia y compromiso sensorial/históricamente informado” (Csordas 1994, 10). Es decir, analizar la experiencia del cuerpo desde sus propios códigos históricos y culturales específicos, expresada en los lenguajes. Encarnar es hacer vivir, dar existencia carnal a cuerpos que no son parte de la vida común, es una experiencia que trastoca la cotidianidad.

Por ello, encarnar precisa de saberes especializados que conducen a los especialistas a hacer existir a otros bajo el principio de alteridad. La alteridad se expresa en la cualidad de ser otro mediante diferentes posibilidades que tienen los cuerpos para incorporar atributos que permiten comprender distintos fenómenos del mundo. Encarnar la alteridad exige el dominio de complejas técnicas corporales que convierten a las personas en oficiantes especializados capaces de precisar los diferentes estados por los que su cuerpo y mente transitan durante la encarnación. Los especialistas de los saberes del cuerpo encarnan seres fastos y nefastos, animales, vegetales, minerales, y vientos, todos elementos del sistema cognoscitivo que constituyen el mundo.

Tlakatekolotl, el diablo, y los malos aires, lo nefasto de la cultura, traen enfermedad e inmundicia, pero también carnalidad y lujuria, principios que, en una tradición agrícola mesoamericana, tienen como fundamento la regeneración del mundo y la sociedad.

En la Huasteca nahua, teenek y otomí, los días de carnaval se celebra al señor de la tierra: Tlakatekolotl, Teeneklab o Zithü, respectivamente, todos asociados también al diablo. El señor de la tierra tiene una naturaleza dual. Puede causar desgracias o bien, si se le tiene contento, ofrece abundancia y prosperidad. Por esto, es tan importante ofrendarle en esta fecha a fin de no hacer enojar al enfurecido, como también se le llega a nombrar.

Celebrar a Tlakatekolotl exige darle existencia carnal, una corporalidad humana a fin de evitar una sobre exposición al riesgo, a la enfermedad y a diferentes afecciones que pueden aquejar a la sociedad.

Nawatili, entendido como la obligación de hacer vivir a Tlakatekolotl mediante su encarnación, es un tema fundamental de la etnicidad nahua contemporánea.

La etnografía, el registro y la obtención de información sobre este tema me han permitido desarrollar una reflexión sobre la importancia de ofrendar *nawatili* en la constitución de la etnicidad.

Fue precisamente la emergencia sanitaria por Covid-19, lo que me permitió comprender el argumento anterior.

Una consecuencia por la emergencia sanitaria por Covid-19 en 2020, fue la prohibición de la celebración del carnaval en muchas comunidades de la Huasteca y algo que resultó fundamental, fue la respuesta de las personas, pues se negaron a suspenderla.

La prohibición suscitó un acontecimiento y no acataron la indi-

cación. Al acercarse el tiempo del carnaval, las personas comenzaron a difundir mensajes en carteles y lonas que colgaban en las calles o bien, vía redes sociales, en los que expresaban consignas como: “podrán cancelar el *mekoilwitl*, pero el *nawatilli*, no”. Los mensajes y, sobre todo, la molestia de los pobladores, llamaron mi atención y este dato etnográfico, se convirtió en el principal argumento de esta reflexión: la obligación de encarnar al señor de la tierra.

Las personas accedieron a no llevar a cabo la fiesta de los disfrazados en masa. Sin embargo, no estuvieron dispuestas a cancelar la obligación de hacer vivir y dar de comer al señor de la tierra, ya que de su satisfacción y saciedad depende el florecimiento y la abundancia de la tierra, el porvenir y la buenaventura de las personas y con ello, de la cultura nahua de la Huasteca.

En tanto acontecimiento (Deleuze 2014), el carnaval se celebró en el presente gracias al *nawatilli*, pero desdoblado en un futuro y pasado; un futuro de una comunidad entera que se celebra en función de un pasado que permite que el acontecer sea revolucionario, pero fiel a elementos de una tradición cultural. En el acontecimiento se redefine el ser a partir de la transmutación, no es un mero accidente, sino una serie de saberes que se ponen en acto, con énfasis en la incertidumbre, de aquí la importancia de que se realice.

En la ausencia del *mekoilwitl*, Tlakatekolotl se siguió haciendo presente gracias a los cuerpos donantes de curanderas y curanderos que lo encarnaron durante el *nawatilli*. La encarnación del patrón contiene dos características fundamentales en la generación del sentido social. Por un lado, produce sensaciones de angustia, precariedad, aflicción e incluso miedo. Por otro, una sensación de sublimación en el que donantes y participantes se subsumen en un estado de placer al contemplar las crisis e incertidumbres por las que el cuerpo donante transita durante el *nawatilli*.

Sin lugar a dudas, *nawatilli*, en tanto valor axiomático, constituye uno de los principales elementos de identificación cultural entre los nahuas de la Huasteca y analizarlos a la luz de la etnografía, permite comprender que la identidad étnica no se constituye en esencias impermeables, inamovibles y nucleares que se mantienen fijas en las dimensiones espaciotemporales, sino comprender que las personas, en su cualidad resistente y volitiva, responden a los procesos históricos ya sean locales y/o globales de los que son parte.

Reflexiones finales

Los carnavales mexicanos son un cúmulo de saberes, son muestra viva de la diversidad cultural de la que participan. No representan, sino que hacen vivir cada uno de los elementos culturales que incluso en la distancia cultural, se hacen propios.

El carnaval y sus formas narrativas que lo hacen ser, es una de las fiestas que más se mantienen vigentes y actualizadas, por ello, vemos un escenario en el que conviven los personajes más recientes de la historia mundial, con aquellos personajes que la tradición hace persistir y resistir.

El carnaval es una celebración de incorporación, se incorporan personajes, sonidos, géneros musicales, códigos corporales, pero siempre en la espera de incorporar a aquellos seres que no pertenecen al mundo físico inmediato y que demandan una existencia carnal, un cuerpo que les posibilite transitar en el mundo de los vivos para mantenerse vivos y sostener la existencia de los humanos.

Como he mostrado, y como puede advertirse en el resto de capítulos del libro, el carnaval tiene una facultad polisémica impresionante. Ante esto, su estudio debe tener objetivos claros y bien delineados para no perderse entre tantas redes de sentido y así mismo, evitar decir lo que han insistido investigaciones antecesoras.

Por ello, considero que el estudio debe partir de sólidas etnografías que no sólo permitan compartir la experiencia del carnaval, sino que promuevan la reflexión y discusión teórica en términos históricos, antropológicos e interdisciplinarios.

En mi caso, a partir de una primera etnografía del carnaval, pude conocer y acercarme a otra celebración de carácter más privado. Ya con la etnografía de ambas facetas y al escuchar la distinción de los conceptos nativos, desarrollé entrevistas para comprender los conceptos y poderlos argumentar claramente desde una perspectiva antropológica poco explorada desde otras investigaciones.

Hacer *mekoilwitl* y *nawatili* en la Huasteca nahua es de suma importancia, sin embargo, la encarnación de Tlakatekolotl resulta ser el fundamento de la cultura, ya que, con su presencia se limpia aquello que pueda afectar a toda la comunidad. Encarnarlo hace del cuerpo donante un cuerpo sacrificial que incorpora las consecuencias de los excesos humanos y al mismo tiempo, asume las afecciones que resultan de encarnar al enfurecido.

Por esto es que en un contexto de emergencia sanitaria por Covid-19, encarnar a Tlakatekolotl resulta capital, pues está en juego la salud de la comunidad y del mundo entero, y “podrán cancelar el *mekoilwitl*, pero el *nawatilli*, no”, porque en él está la permanencia y la salud cultural de la humanidad.

Referencias

- Acosta Márquez, Eliana. 2013. “La relación del *itonal* con el *chikawalistli* en la constitución y deterioro del cuerpo entre los nahuas de Pahuatlán, Puebla”. *Dimensión Antropológica* 58: 115-148. <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=10063>
- Aguilar Penagos, Mario. 1990. *La celebración de nuestro juego. El carnaval chamula, un sincretismo religioso*. México: Miguel Ángel Porrúa-Gobierno del estado de Chiapas.
- Alegre González y Lizette Amalia. 2012. *Viento arremolinado. El Toro Encalado y la flauta de mirlitón*. México: CONACULTA-Instituto Veracruzano de la Cultura.
- Báez Cubero, Lourdes y María Gabriela Garrett Ríos (coords.). 2009. *Los rostros de la alteridad. Expresiones carnales en la ritualidad indígena*. México: Consejo Veracruzano de Arte Popular.
- Báez-Jorge, Félix y Arturo Gómez. 1998. *Tlacatecolotl y el diablo*. México: Gobierno del estado de Veracruz-Secretaría de Educación y Cultura.
- Bajtín, Mijail. 1990. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Boilés, Charles. 1971. “Síntesis y sincretismo en el carnaval otomí”. *América Indígena* 13 3: 555-563.
- Caro Baroja, Julio. 2006. *El Carnaval*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chamoux, Marie. 2011. “Persona, animicidad, fuerza”. En *La noción de vida en Mesoamérica*, 155-180. México: UNAM-CEMCA.
- Charlotte, M. Gradie. 1994. “Discovering the Chichimecas”. *The Americas* 51 1: 67-88. <https://www.cambridge.org/core/journals/americas/article/abs/discovering-the-chichimecas/F930C9D-519606B2A598E0174053794F3#>
- Csordas, Thomas. 1990. “Embodiment as a Paradigm for Anthropology”. *Ethos* 18: 55-47. <https://www.jstor.org/stable/640395>
- _____. (coord.). 1994. *Embodiment and experience. The existential*

- ground of culture and self*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Deleuze, Guilles. 2014. *Lógica del sentido*. Madrid: Paidós.
- Diazmuñoz, Ricardo. 1976. *El carnaval, gran fiesta de la sensualidad*. México: Editorial Posada.
- Durán, Diego. 1967. *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, 2 tomos. México: Porrúa.
- Galinier, Jacques. 1990. *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México: INI-CEMCA-UNAM.
- Gibson, Gordon. Reseña de *Rituals of Rebellion in South-East Africa*, de Max Gluckman. *American Anthropologist*, Acceso el 15 de noviembre de 2022. <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1525/aa.1955.57.5.02a00330>
- Gómez Martínez, Arturo. 2002. *Tlanetokilli: la espiritualidad de los nahuas chicontepecanos*. México: Instituto Veracruzano de la Cultura.
- Kirchhoff, Paul, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García. 1989. *Historia Tolteca Chichimeca*. México: CIESAS-FCE-Gobierno de Puebla.
- Lammel, Annamária y Katz, Esther. 2008. Introducción “Elementos para una antropología del clima”. *Aires y lluvias. Antropología del clima en México*. 27- 52. México: CIESAS-CEMCA-IRD.
- Lara González, José Joel. 2020. “Santa kiaui piltsintsi. La lluvia de maíz y la descorporización entre nahuas de la Huasteca”. *Cuicuico* 78: 57-76. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/articulo:21393>
- Mauss, Marcel y Henri Hubert. 2010. *El sacrificio. Magia, mito y razón*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Münch Galindo, Guido. 2005. *Una semblanza del Carnaval de Veracruz*. México: UNAM-IIA.
- Norbeck, Edward. 1971. “Rituals of Reversal”. *Anthropology Today Elmont* 494-495.
- Provost, Jean-Paul. 2004. “El carnaval en la Huasteca indígena: Un análisis de su significado funcional”. En *La Huasteca, un recorrido por su diversidad*. 267-295. México: CIESAS- El Colegio de San Luis AC- El Colegio de Tamaulipas.
- Reyes García, Luis. 1960. *Pasión y muerte del Cristo Sol: Carnaval y Cuaresma en Ichcatepec, Veracruz*. México: Universidad Veracruzana.

- Rubio Jiménez, Miguel Ángel y Neurath Jimenez, (coords.). 2017. *Tiempo, transgresión y ruptura. El carnaval indígena*. México: UNAM.
- Sevilla, Amparo. (coord.). 2002. *De Carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*. México: Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.
- Quiroz, Haydeé. 2002. *Carnaval en México: abanico de culturas*. México: Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Vázquez Santana, Higinio y Dávila Garibi, José Ignacio. 1931. *El Carnaval*. México: Talleres Gráficos de la Nación.
- Williams García, Roberto. 1960. "Carnaval en la Huasteca veracruzana". *La palabra y el hombre* 15: 37-45. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/3108>

RETÓRICAS CARNAVALESCAS.
APROXIMACIONES ETNOGRÁFICAS AL PERSONAJE
RITUAL DEL FLASHICO EN UN POBLADO DE
ORIGEN OTOMÍ DEL SUR DE QUERÉTARO, MÉXICO

Ricardo López Ugalde

El Flashico es un personaje ritual vinculado al universo festivo de varias comunidades de origen otomí del centro-sur de Querétaro y oriente de Guanajuato, cuyas características se asocian con el Xitá (Viejo o Abuelo) de las zonas otomíes del centro y oriente de México. Integrado a comparsas durante las festividades religiosas y como apoyo a las mayordomías, en algunos poblados las cualidades y funciones del Flashico han asumido rasgos singulares, como ocurre con las comparsas de Flashicos o *flashiqueras* de la comunidad de El Vegil, en el municipio de Huimilpan, al sur de la capital de Querétaro.

Si bien en dicho poblado no existe una referencia explícita a la categoría de *carnaval* dentro de su ciclo ritual anual, uno de los periodos festivos de mayor importancia comunitaria, conocido como los juegos, presenta características carnavalescas asociadas con la recreación de un tiempo ritual ligado al periodo litúrgico cuaresmal. Este contexto temporal estaba sustentado en la ejecución de actos lúdicos basados en la inversión de roles, así como en la escenificación de una batalla cosmogónica entre el bien y el mal vinculada a las etapas de desarrollo de la persona, la cual culminaba con la celebración al Señor de las Maravillas en la Semana Santa y su triunfo sobre un séquito de Diablos.

El presente trabajo persigue dos objetivos, por un lado, identificar características y atributos retóricos que el Flashico empleaba antaño durante la ejecución de los juegos, elementos vigentes hasta hace 30 años. A partir de esta aproximación se analizarán aspectos cosmogónicos de dicho periodo festivo para conceptualizarlo como una variante regional de carnaval otomí donde el Flashico tenía preeminencia.

Contexto general

El Vegil es un poblado de origen otomí del municipio de Huimilpan, en la Sierra del sur de Querétaro. Con una economía mixta que integra actividades primarias, trabajos asalariados en la capital del estado y migración a Estados Unidos, su tradición agrícola y su complejo sistema ritual están ligados históricamente a las cuadrillas de trabajadores indígenas que sustentaron la producción económica de la hacienda de San José del Vegil desde el siglo XVIII (Urquiola 1989).

La agricultura permeó los elementos que integran el ciclo ritual comunitario cuya responsabilidad de ejecución recae en la mayordomía⁵ del poblado; desde un esquema de culto triádico, este ciclo ritual intercala celebraciones religiosas al Señor de las Maravillas, al Señor de las Cosechas y al Señor Santa Cruz, tres imágenes cuyas festividades marcan los periodos de inicio y culminación de las labores agrícolas —la siembra, los temporales y las cosechas—, además de estar superpuestas a algunas celebraciones del tiempo litúrgico católico.

La realización de los juegos está regida por las festividades al Señor de las Cosechas —tiempo de levantamiento y bonanza del maíz—, en un periodo que abarca del mes de octubre, con la bendición de los elotes, a febrero o marzo, con el arribo de la Cuaresma y la Semana Santa, periodo que principia las solemnidades al Señor de las Maravillas. Los juegos tienen un contenido carnavalesco asociados originalmente con la teatralización de preceptos morales mediante una batalla entre el bien y el mal, además de contemplar una lógica de recolección de bienes entre los habitantes, principalmente alimentos, cosechas y dinero, para su posterior redistribución comunitaria por

5. Se trata de una organización comunitaria de carácter jerárquico ampliamente distribuida en localidades rurales de origen indígena en el estado de Querétaro. Dicho órgano asume las tareas de manutención y cuidado del templo del poblado, así como la organización y ejecución de las festividades religiosas tutelares. En El Vegil la mayordomía está encabezada por tres mayores primeros quienes asumen los principales cargos, y se complementa con 87 ayudantes que son denominados como vasarios. En esta amplia sección de ayudantes se integran personas que desempeñan cargos específicos como las tenanches, mujeres responsables de dirigir los principales actos como las sahumadas con copal que se ejecutan para la purificación de las ofrendas y la propiciación de los rituales. Otro importante cargo adscrito a la mayordomía recae en los Flashicos.

medio de comidas rituales consumidas durante la Semana Santa. No obstante que desde hace tres décadas se han verificado cambios en la realización de los juegos, en la actualidad el Flashico mantiene un papel destacado para su ejecución.

El Flashico y el carnaval otomí

Los estudios realizados por Jacques Galinier (1990) sobre el carnaval otomí señalan la relevancia de esta celebración para dicho grupo étnico, asociada con un drama que recrea la vida y la muerte con un alto contenido lúdico proyectado en sus diferentes actos ritualizados. Aunque la propuesta de Galinier retoma estudios procedentes principalmente de las zonas otomíes de la Sierra Madre Oriental mexicana, su trabajo expone elementos que tienen paralelismo con lo que en este trabajo denominaré como una variante vegileña del carnaval otomí, entre ellos a) la *estructura mítica* del origen del carnaval ligada a los cerros y a la confrontación entre los Diablos y el Niño Dios, b) el carácter contextual del carnaval como “eslabón” entre la Navidad y la Pasión de Cristo, y c) la prevalencia del Xitá como personaje asociado a una humanidad primigenia dentro de la cosmogonía otomí, con atributos estéticos y personalidad peculiares.

Desde una lógica que Galinier (1990) define como contexto de “consanguinidad”, en el carnaval otomí prevalecen personajes míticos cuyos vínculos parentales se encuentran subordinados a las relaciones procreadoras de la denominada “pareja primordial”, conformada por el *Sihta* y la *Hørasu* (Galinier 1990, 342). Esta lógica es reiterada por Gallardo (2013) quien destaca el papel asociado a los muertos durante el carnaval otomí en dicha región, donde el Viejo es preponderante por tratarse de un tipo de muerto ancestral o “procreador” de la humanidad otomí, un personaje que eslabona relaciones entre existentes a través del juego para la “regeneración de la vida” (Gallardo 2013, 40, 44).

Como se argumentará en este trabajo, algunos rasgos cosmogónicos de esta lógica otomí recopilada por Galinier son recurrentes en el carnaval vegileño estudiado, entre ellos el vínculo de los tiempos rituales de la Navidad y la Semana Santa junto a la proyección de una batalla entre opuestos, la asociación de esta periodicidad ritual con el estado yermo y fecundo de las dotes agrícolas de la tierra, y la preponderancia de una pareja paradigmática de Flashicos (hombre y mujer) cuyos principales atributos se ligaban a su condición fisiológi-

ca-social de fecundar, construir relaciones parentales y marcar fases de la construcción social de la persona.

Es importante resaltar aspectos generales que presenta este personaje en sus variables regionales, como Xitá o como Flashico, dentro de las zonas con presencia otomí de Querétaro, con el objetivo de argumentar la inmanencia de ambos y subrayar algunas características que hasta hace algunas décadas asumía el principal personaje carnavalesco en El Vegil. Algunos estudios etnográficos realizados en regiones indígenas otomíes en Querétaro (Chemín 1993; Mendoza, Ferro y Solorio 2006; Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro [PEEQ] 2009; Ferro 2012a) y zonas limítrofes con el Estado de México (Zaldívar 2014) e Hidalgo (López y Fournier 2012), han reportado la vigencia del Xitá y su relevancia en el desarrollo de las principales celebraciones comunitarias, entre ellas el carnaval.

Estos estudios destacan las principales funciones e injerencia del Xitá dentro de los ciclos festivos locales, como ocurre con el mantenimiento del orden de los rituales comunitarios (PEEQ 2009), o la orientación y prescripción de las maneras de su ejecución a través de los lineamientos de la tradición de los poblados (Mendoza, Ferro y Solorio, 2006), presentándose casos donde estos personajes instruyen a los niños la coreografía de danzas ejecutadas durante el ciclo ritual (Castillo 2000). Por su estrecha participación con las mayordomías, en algunas poblaciones puede llegar a asumir un doble rol que combina el entretenimiento de las personas mediante danzas juguetonas y bromas, con el apoyo en momentos preponderantes de las celebraciones consiguiendo enseres rituales como cohetes, copal, flores o sotol, confeccionando ofrendas para los santos tutelares o trasladando artículos y materiales para preparar los alimentos festivos (Chemín 1993; Castillo 2000).

Sobre las nociones cosmogónicas de este personaje en algunas localidades del semidesierto queretano sobresalen alusiones donde el Xitá prefigura la existencia de un principio mítico ligado a la ancestralidad de éste, por lo que se le asocia al antepasado que custodia y orienta el desarrollo de las costumbres rituales (Mendoza, Ferro y Solorio 2006), que “renueva” los fundamentos de las tradiciones (Ferro 2012a, 182), que acompaña ritualmente la transición estacional de la naturaleza (Ferro, 2012b) y que articula la génesis de los cultos comunitarios (PEEQ 2009).

En el caso del Flashico, su actual distribución geográfica en Querétaro se localiza en comunidades de origen otomí de las regiones de los Valles centrales, el Bajío y el extremo norte de la Sierra del sur. Al igual que el Xitá, su papel en las festividades comunitarias se centra en apoyar a los mayordomos a organizar las celebraciones y a preparar alimentos y bebidas que se distribuyen durante éstas; otras de sus tareas pueden comprender la participación en danzas y la elaboración de ofrendas para los santos venerados (López 2009).

Aunque en la mayoría de los poblados queretanos donde prevalece este personaje se ha transformado la indumentaria e histrionismo que lo caracterizaban, en algunas comunidades aún se encuentran presentes el uso de máscaras de maderas blandas, aditamentos como chicotes y animales silvestres, así como una vestimenta que otorga a Flashicos y Xitás una personalidad áspera, tosca y montarás.

Sobre el Xitá destaca una descripción que Guillermo Prieto (1857 [1970]) realizó en el siglo XIX en algunos poblados de Querétaro, en la que integra datos sobre sus características festivas y la vestimenta que éste utilizaba durante los carnavales de la zona:

El primer día del Carnaval, comienzan a llegar en todas direcciones los bailes indios. No los precede, como a las procesiones, el pífano y el tamboril, sino una especie de bufón, *xitá*, cubierto con una máscara grotesca y armado con un enorme chicote. Este hombre, verdadero payaso de la comitiva, corre por las calles de la ciudad tronando con admirable maestría su robusto chicote y dando alaridos semejantes al grito guerrero de las tribus salvajes. Lleva, también, en las manos un tosco mono de cuero que colocado sobre un palo se mueve por medio de una cuerda, cada vez que así lo quiere; este personaje, indispensable parte mímica de la danza india, se agita, se menea y como un delirante se lanza repentinamente a una veloz carrera, sin que él sepa a dónde irá a parar; más cuando menos se espera, se le ve inmóvil delante de una ventana o de un grupo de gente y entonces levanta el mono de cuero haciéndole ejecutar chistosos movimientos; truena su chicote, se agita, se contonea, vierte una gracia, lanza un epigrama a sus oyentes y arroja de sus pulmones una estridente carcajada. En seguida vuelve a ponerse en activo movimiento, anunciando a la danza con sus alaridos salvajes (Prieto 1857 [1970], 314-315).

Esta descripción tiene amplias similitudes con el Flashico de El Vegil, quien originalmente portaba una indumentaria desgastada y rústica que constaba de una máscara de madera elaborada con árbol de patol (*Erythrina coralloides*) a la que se colocaban mechones de ixtle, crines de caballo o lana de borrego para simular superficies capilares asemejando barbas, cabellos y bigotes enmarañados del personaje. Su atuendo era complementado con el uso de un sombrero puntiagudo, a manera de charro, elaborado con cartón, mientras sus vestimentas constaban de prendas viejas, rotas y sucias como pantalones, camisas y sacos.

Su vestuario incluía el uso de un chicote grueso de ixtle que azotaban contra el suelo durante las comparsas, además de llevar consigo animales silvestres vivos o disecados sujetos con cordones a las extremidades de sus cuerpos, tales como ratas, tejones, ardillas, tlacuaches y víboras, todos ellos proveídos por los habitantes del poblado días antes de ejecutar los festejos donde éste participaba.

Los juegos en El Vegil

Durante los dos meses en que se desarrollaban los juegos, los Flashicos conformaban una parentela ritual basada en el compadrazgo denominada como las flashiqueras,⁶ la cual cubría tareas para preparar la llegada de la Cuaresma y la Semana Santa; entre sus principales funciones destacaba la realización de actividades lúdicas y teatralizaciones donde interactuaban con la población a cambio de cooperaciones de semillas cosechadas o dinero, además de escenificar un conjunto de actos donde se representaba una batalla entre el bien y el mal. Hasta hace 30 años aproximadamente, todas estas actividades se ejecutaban bajo dicho formato. En la actualidad, con algunos cambios, los juegos en El Vegil aún integran un proceso ritual más amplio que enmarca la participación protagónica de las flashiqueras a través de las tareas señaladas, además de estar inserto en los periodos festivos dedicados a las solemnidades del Señor de las Cosechas y del Señor de las Maravillas. Analíticamente, este proceso ritual puede subdividirse en cuatro fases específicas: 1) inicio ritual y propiciación de los Flashicos, 2) desarrollo y desenlace de los juegos, 3) agradecimiento por las cosechas, y 4) muerte del Diablo.

6. Durante sus faenas rituales, los flashicos se refieren entre sí con el apelativo de “compadre”.

Inicio ritual y propiciación de los Flashicos

De acuerdo con la tradición local, la mayordomía debe procurar que el inicio de los juegos se realice posterior al día 24 de diciembre, fecha en la que culminan los festejos navideños comunitarios por el nacimiento del Niño Dios en el templo del poblado, acontecimiento que se inserta en el periodo ritual asociado con el Señor de las Cosechas, cuya duración se extiende entre el mes de octubre y la víspera de la Cuaresma. La interpretación que realizan algunos mayordomos sobre dicho hito es que el nacimiento del Niño Dios se vincula con el desarrollo de los juegos, ya que éstos se despliegan cuando los Flashicos y Diablos se desatan en la tierra, específicamente en el poblado, como consecuencia de su disgusto por la llegada de Cristo al mundo, evento explicado de la siguiente manera: "...el Diablo y los Flashicos, que son como familia, es lo mismo, se enojan porque ya nació Dios..." (T. Hernández, comunicación personal, 26 de mayo del 2019).

Durante la primera fase, en días específicos del mes de diciembre la mayordomía se divide en dos contingentes para subir simultáneamente en procesión a la cima de los dos cerros que flanquean al pueblo, La Víbora y La Peña, con el objetivo de visitar a sus ancestros y a las cruces que moran en calvarios⁷ para solicitar su permiso en el comienzo de los juegos. Cada contingente es encabezado por los mayordomos y vasarios de dos de las cuadrillas de santos del templo y se complementa con la mitad de los mayordomos de la cuadrilla restante; a estos grupos se adhieren sus correspondientes tenanches hombres y las personas que se desempeñarán como Flashicos.

Para realizar esta visita, los contingentes llevan consigo aperos y artefactos que servirán al desarrollo de los rituales que fundamentan el permiso para iniciar los juegos, entre ellos ramos de flores, una palangana de madera, copal en grano, un bracero de barro, carbón, velas de cebo, una vela grande, una campana y cohetes. Asimismo, cada mayordomo y demás acompañantes trasladan alimentos y bebidas que se repartirán y consumirán entre los asistentes al finalizar los actos propiciatorios del permiso.

7. Se trata de antiguas construcciones de piedra, a manera de ermitas, que dentro de la cosmovisión de algunos poblados otomíes de la región están asociadas a la residencia de las ánimas fundadoras o ancestrales de las comunidades.

Ambos contingentes salen del templo del pueblo por la madrugada encomendando previamente el éxito de su jornada frente a la imagen del Señor de las Maravillas en un acto denominado como “juramento”; serpenteando sus pasos sobre el relieve sinuoso de los lomeríos, la tradición dicta que su arribo a los calvarios debe concretarse antes de que salga el primer rayo del sol, alrededor de las 7:00 am. o 9:00 am.

En las inmediaciones de la cima, en la denominada *puerta* de los cerros, se adorna con flores una cruz que reposa colgada sobre un árbol, elemento que marca el ascenso hacia la cima del cerro en su parte final; enseguida, se deposita a los pies de la cruz la vela grande encendida, se acomodan sobre la palangana algunas flores y se aviva el carbón dentro del bracerero para quemar el copal. En dos turnos, los tres mayordomos principales y los tres tenanches hombres se hincan frente a la cruz e inician el permiso para ingresar al recinto; en esta posición y alineados en forma horizontal frente a la cruz, cada una de las tres personas toma en sus manos uno de los artefactos requeridos para ejecutar el ritual —el bracerero, el copal y la palangana— y con ello realizan movimientos en forma de cruz que dirigen hacia tres puntos geográficos (al frente de la cruz en el árbol, a la izquierda y a la derecha) asociados con los tres santos principales que se veneran en el poblado. Este procedimiento culmina con un gesto de postración donde las personas descienden su rostro para besar la tierra.

En la cima del cerro, la comitiva agradece por haber concretado su arribo sin infortunios, al tiempo que los mayordomos principales sahúman al interior del calvario; posteriormente, la mayordomía y Flashicos se alinean afuera del recinto para recibir de los mayordomos principales una vela de cebo.⁸ Formados frente al calvario y encabezados por los mayordomos principales, el resto de los asistentes se alinea en hileras de tres personas, se hincan y uno de los mayordomos principales realiza una plegaria donde agradece por haber cumplido con el trayecto hasta la cima del cerro, además de encomendar a los santos, cruces antiguas y antepasados que lleguen a buenos términos las tradiciones que se realizarán.

8. Aunque en El Vegil el significado de estas velas es difuso, llegando a relacionarse con la vida de los mayordomos, en varios poblados otomíes de Querétaro y Guanajuato están asociadas a la invocación de las ánimas fundadoras en las festividades religiosas y durante actos terapéuticos.

Figura 1. Calvario en la cima del cerro de La Peña, El Vegil, Huimilpan, Querétaro, Ricardo López Ugalde, 2019.



Enseguida, manteniéndose hincados bajo esta alineación, en tres momentos la comitiva se santigua con las velas de cebo en sus manos, dirigiéndose a las tres direcciones geográficas referidas anteriormente. Por turnos de tres personas, cada asistente ingresa al recinto donde permanecen algunos instantes hincados mientras realizan rezos y solicitan el permiso de inicio de los juegos, finalizando con el depósito sobre el piso de cada una de las velas encendidas guardando una formación en hileras de tres. Una vez colocadas todas las velas encendidas dentro del calvario, la mayordomía aguarda en el exterior hasta que éstas se consuman para dar comienzo a la convivencia donde se reparten alimentos y bebidas.

Al término de ésta, la procesión retoma su trayecto hacia el pueblo para encontrarse con el otro contingente de mayordomos y Flashicos que desciende del cerro vecino. Una vez integrada, la mayordomía completa se alinea a las afueras del templo para ser purificados por las tenanchas mujeres con humo de copal, acto donde los Flashicos presentan sus máscaras para que también reciban dicho tratamiento. Simultáneamente, se iza una bandera blanca en la portada del templo como señal de que han iniciado los juegos.

Desarrollo y desenlace de los juegos

Esta fase es la que mayores transformaciones ha experimentado en las últimas décadas. Aunque se mantiene la realización de actividades lúdicas y la recopilación de bienes y dinero para cubrir los gastos de la festividad al Señor de las Maravillas en Semana Santa, los principales cambios han estado ligados a la indumentaria e histrionismo que caracterizaban a los Flashicos, así como al desarrollo pormenorizado de la secuencia de los actos que integraban la batalla cósmica citada.

Durante la segunda fase, entre los meses de enero a febrero, la flashiguera se acompañaba con música de violín, tambor y guitarra para realizar semanalmente, en el atrio del templo, el conjunto de actividades jocosas que conformaban los juegos, integradas por los versos propinados por los Flashicos y por los actos edificantes donde se dramatizaba la contienda entre el bien y el mal en la que participaban personajes arquetípicos ligados a ambos bandos, entre ellos la Iglesia católica, la Muerte, los Diablos y los humanos ligados a una condición ontológica de Flashicos.

Para inaugurar los juegos, después de concretar el permiso, los Flashicos realizaban un recorrido entre las calles del poblado acompañándose con músicos tradicionales que ejecutaban melodías mediante instrumentos como violín, guitarra y tambor. A manera de heraldo, en este recorrido el Flashicoregonaba a los habitantes el comienzo del periodo festivo asociado con los juegos y su continuidad con la Cuaresma y la Semana Santa, atrayendo a las familias para que se involucraran en dichas actividades donde su cooperación sería fundamental para solventar las festividades religiosas. Durante estos pregones los Flashicos utilizaban recursos actorales y verbales para improvisar versos que tenían la función de comunicar el comienzo del evento y amenizar otras actividades vinculadas a los juegos; de esta lírica local, destacaban los siguientes versos:

Niños, ya me canso de pasar por calles y callejones,
 por venir a visitar a estos muchachos panzones,
 va a haber bonitos juegos en la hacienda de Vegil.
 Ya me canso de andar por estos callejones,
 nomás para invitar a estos muchachos panzones (V. Ruíz, comunicación personal, 18 de abril del 2019).
 Señores y señoras, se van a llegar los juegos,

no se preocupen si se van sin comer, se van a regresar igual (S. Hernández, comunicación personal, 10 de abril del 2019).

Mediante una inversión de roles en un contexto de *juego* donde se alteraban temporalmente los lugares y estatus asociados con las principales autoridades políticas del poblado —la alcaldía, el delegado y los policías—, los Flashicos se desempeñaban como mandatarios de la comunidad para juzgar y velar por el orden y comportamiento de los habitantes; con ello ejercían vigilancia durante el lapso de tiempo en que se verificaban los juegos para sancionar diferentes situaciones y ejecutar detenciones y encarcelamientos entre los vecinos.

Un aspecto destacable de tales sanciones radicaba en su doble condición hiperbólica y metafórica que sustentaba su carácter burlesco; algunas de las situaciones sancionadas se relacionaban con la detención de personas que durante la comparsa llevaban en sus manos envolturas o cáscaras de comida, fumaban cigarrillos, cargaban en brazos a sus hijos, entre otras. Cada una de estas acciones era objeto de una reasignación de significado para simbolizarlas como acciones perjudiciales que afectaban al poblado, por ejemplo, a través de la contaminación del mismo, donde las envolturas o cáscaras de comida representaban la *basura*; mediante la provocación de incendios en los sembradíos y montes de la localidad, acción asociada metonímicamente al *cigarrillo* encendido; y mediante el *raptó* de infantes, situación simbolizada por los niños cargados en brazos por sus padres.

Esta interacción del Flashico entre los habitantes requería reconstruir escenarios punitivos donde las autoridades, encarnadas por estos personajes, pudieran hacerse de un amplio contingente de detenidos que supondrían beneficios para la abundante recolección de bienes en especie y dinero a cambio de regresarles su libertad. Todo ello con implicaciones positivas para solventar los gastos derivados de la festividad que se aproximaba. Incorporándose en los roles asignados por el juego, para lograr su libertad las personas que ocupaban el papel de reclusos debían pagar multas o fianzas a los Flashicos suministrando mazorcas de maíz, huevos de gallina y dinero, o en su defecto apoyando con trabajo comunitario a través de faenas ligadas a los menesteres de las festividades y la limpieza de espacios públicos del poblado.

Otro escenario donde se incorporaban los Flashicos durante los juegos eran las vendimias que organizaban los vasarios y mayordo-

mos principales de las tres cuadrillas de santos. Para diversificar los ingresos de bienes en beneficio de las festividades de Semana Santa, la mayordomía realizaba las denominadas *jamaicas* que consistían en la colocación de puestos de venta de bebidas y alimentos en puntos contiguos al templo; para el montaje de éstos se empleaba una mesa adornada con ramas de arbustos recolectados en llanos y montes próximos al caserío, por lo cual también recibían la denominación de *enramadas*.

Sobre estas enramadas los mayordomos instalaban los alimentos y bebidas que pondrían en venta, entre ellos canela cocida, agua de frutas, pulque, atoles y demás alimentos preparados a base de maíz. Mientras los habitantes acudían a comprar y consumir estos productos, los Flashicos deambulaban entre los puestos para amenizar la vendimia y lograr hacerse de clientes, dando continuidad a sus actividades pregoneras y poéticas. En este contexto de sociabilidad, los habitantes podían solicitar a los Flashicos que les complacieran con algunos versos para acompañar la degustación e ingesta de los alimentos, o bien, los Flashicos ofrecían algunos versos que integraban sus repertorios personales. Esta interacción se desarrollaba a partir de un acto comunicativo entre el Flashico y las personas que indicaba una relación filial a través del compadrazgo: “compadre, no quieres que te cantemos una canción’ y la gente le decían ‘sí, échamelá’, y le cantaban a las señoras que andaban vendiendo” (D. Vargas, comunicación personal, 8 de junio del 2019).

La temática de los versos compartidos en tales ocasiones podía girar en torno a diferentes sectores de la población, entre ellos a mujeres, jóvenes o parejas de novios, para lo cual empleaban alusiones que perfilaban las personalidades de éstos situándolos en escenarios cotidianos como el acto del flirteo o el desgano para realizar las labores agrícolas en el campo, además de utilizar alusiones eróticas al cuerpo de la mujer o a los genitales de algunos animales. De este tipo de versos destacaban los siguientes:

Las muchachas de hoy en día son como la calabaza,
 apenas miran al novio y hacen bolita la masa.
 Los muchachos de hoy en día son como la flor de peña,
 son vagos pa’ la canica y huevones para la leña (V. Ruíz, comunicación personal, 18 de abril del 2019).

¡Ay! Señorita mía que tantos años tenía,
me acuerdo que estaba chiquitita en brazos de su mamá,
¡ay! Señora doña María, no diga que yo la ignoro,
pero ahí donde está sentadita parece un huevo de toro (D. Vargas,
comunicación personal, 8 de junio del 2019).

Las muchachas de hoy en día son como la verdolaga,
apenas miran al novio y ¡ay, mamá! me voy al agua.
Los muchachos de hoy en día son como la flor de peña,
apenas miran a las muchachas y ¡ay, papá!, voy a la leña (S. Her-
nández, comunicación personal, 10 de abril del 2019).

Buenas tardes, señorita, florecita de granada,
Dígame si tiene amores, para no decirle nada.
Buenas tardes, señorita, flor de garambullo,
Dígame si tiene amores, para enredarme en el suyo (T. Hernán-
dez, comunicación personal, 26 de mayo del 2019).

El bien y el mal. Una farsa edificante con atributos parentales

Dentro de los dos meses en que se desarrollaban los juegos, el momento culminante de estas actividades ocurría con el desarrollo de una farsa en el atrio del templo; ésta agrupaba un conjunto de escenas cuya temática giraba en torno a prescripciones morales que narraban diferentes momentos del desarrollo social de las personas. La primera escena correspondía a la *pelea por las almas*, donde dos Flashicos personificaban a un Diablo y a la Muerte; mientras el Diablo perseguía a los niños que se encontraban entre la concurrencia, la Muerte atrapaba con sus manos a otras personas, quienes caían fulminadas al piso simbolizando su deceso.

En la segunda escena, la *salvación del alma*, un par de Flashicos disfrazados con capas negras asemejaban el revoloteo de zopilotes que picoteaban a dichos cadáveres, acción complementada con la participación de un Flashico que personificaba a la Iglesia católica a través de un sacerdote, interviniendo para salvar las almas de las personas mencionando la siguiente frase: “vamos a rescatar a esos hombres” (D. Vargas, comunicación personal, 8 de junio del 2019).

La tercera escena se correspondía con la *lascivia* y la *tentación carnal*; en ella el personaje central era la Flashica, hombre vestido con atuendos de mujer que se paseaba entre la concurrencia reali-

zando actos de galantería para perturbar a los hombres y sumirlos en el pecado. Asociada a ésta, la cuarta escena concernía al personaje del *puerco*, arquetipo que localmente estaba vinculado al camino de la perdición humana; dicho animal era representado por dos hombres envueltos en una cobija que realizaban a gatas recorridos entre los asistentes. Para evitar la condena mundana del puerco, éste era alimentado por las personas utilizando mazorcas de maíz, acto que simbolizaba la engorda del animal, pero también la necesidad de alimentar el alma y de alejarla de la perdición.

La quinta escena se relacionaba con el precepto del *matrimonio*, donde los personajes centrales eran una pareja de Flashicos, hombre y mujer, que actuaban situaciones de flirteo convidándose regalos y muestras de afecto que culminaban con la formalización sacramental de la relación a partir de un matrimonio religioso. Para ello, la pareja de Flashicos afrontaba los gastos económicos de tal evento recurriendo al apoyo de la comunidad, buscando padrinos y compadres entre los asistentes para que les suministraran subvenciones. La sexta y séptima escena formaban una continuidad narrativa con el matrimonio de los Flashicos, toda vez que ellas representaban el *embarazo* de la pareja y el parto, así como el *bautizo* de la criatura, acudiendo igualmente a la solidaridad del pueblo y a la conformación simulada de compadrazgos para solventar dichos costos.

Los juegos concluían cuando los mayordomos *descendían* la bandera blanca del templo y comenzaban una *procesión* alrededor de éste, encabezada por una cruz y un cirio, artefactos y recorrido que simbolizaban el triunfo del bien sobre el mal en esta fase. Después de culminados los juegos, en el mes de marzo aproximadamente, se inicia la tercera fase del proceso ritual donde la mayordomía encamina una procesión precedida por el Señor de las Maravillas, recorriendo las parcelas de los ejidos vecinos, dentro de las antiguas posesiones de la hacienda de San José del Vigil, para bendecir a los pobladores que participaron durante estos actos y agradecer sus dádivas de alimentos, semillas y dinero que posteriormente serán utilizadas para preparar las comidas rituales consumidas en Semana Santa.

Finalmente, la cuarta fase se vincula con las celebraciones de la Semana Santa; actualmente permanece el acto donde los Flashicos, acompañados de los Diablos, vuelven a aparecer en escena el Sábado Santo, esta vez con el objetivo de vestir al mono o Diablo mayor. Ela-

borado con cartón y cubierto con pirotecnia, este muñeco es confeccionado con dulces, alimentos, frutas y demás objetos que los Flashicos y Diablos recolectan entre los comerciantes que visitan el poblado durante la Semana Santa. Una vez vestido el mono, se procede a su quema, acción que, además de enfatizar el triunfo del Señor de las Maravillas sobre el Diablo, se acompaña por una exhibición pública de duelo por parte de los Flashicos y el resto de los Diablos, quienes comienzan a llorar el deceso del Diablo mayor y a despedirse de él, indicando con ello una relación parental entre dichos personajes.

El Flashico vegileño y una variante de carnaval otomí

A partir de lo descrito, cabe retomar las proposiciones de análisis que orientan este trabajo, la primera ligada a la composición retórica del Flashico como personaje ritual en El Vegil, y la segunda referida a conceptualizar los juegos vegileños desde sus elementos cosmogónicos como variante de carnaval otomí.

Las descripciones etnográficas que ofrecen las fuentes históricas referidas, como la crónica de Guillermo Prieto, además de los registros contemporáneos en poblados otomíes de la parte media y sur del estado de Querétaro, permiten establecer que el Flashico es una versión regional del Xitá, cuya distribución es preminente en poblados amesitizados de raíces culturales otomíes de la parte media de la entidad.

Tanto en sus funciones dentro de la estructura religiosa local, configurada por la mayordomía, como en las actividades rituales que desempeñaba a través de un corpus escénico que contemplaba la ejecución de danzas, bromas, poemas y farsas, el Flashico vegileño fungía como protagonista en el desarrollo de un contexto carnavalesco que entrelazaba el ciclo ritual comunitario en dos momentos específicos regidos por los señores de las Cosechas y de las Maravillas, a saber, el levantamiento de las primicias del campo y la preparación de la tierra en el nuevo ciclo agrícola.

Inserto en este contexto, el Flashico recuperaba a través de su personaje una serie de recursos retóricos para proyectar un discurso moralizante encauzado por los juegos; conceptualizado como una batalla entre el bien y el mal, este discurso escenificaba estilos de vida normados por conductas tensadas entre el pecado y la virtuosidad de la persona. Los juegos configuraban un escenario que permitía recuperar estas máximas a través de herramientas histriónicas, principal-

mente ejercicios metafóricos, inversiones de roles, sátiras y personificaciones ornamentales del cuerpo, cuyos fines persuasivos buscaban preparar el inicio de la Cuaresma. Aunado a dichos actos, es necesario destacar el énfasis expresivo que éstos indicaban hacia cierto tipo de relaciones parentales.

Aunque tales funciones pragmáticas le otorgaban al Flashico una preponderancia dentro de dicho proceso ritual, su carácter ontológico se encontraba reforzado por referencias mitológicas que algunos pobladores aún emplean para explicar los orígenes y significados de tales celebraciones. Si bien dicho proceso ritual está delimitado por las festividades tutelares al Señor de las Cosechas y al Señor de las Maravillas, los juegos, en tanto marcadores del tiempo carnavalesco comunitario, incorporan la fijación de otros eventos míticos que destacan el nacimiento del Niño Dios y la muerte de Cristo.

Lo anterior se acentúa con la alusión de la presencia temporal de los Flashicos en el poblado, por lo que éstos no coexisten durante el tiempo ordinario del mismo, siendo el nacimiento del Niño Dios el evento que ocasiona el regreso anual de los Flashicos y Diablos a la comunidad como consecuencia de la animadversión que éstos asumen ante el arribo de Cristo en su advocación de infante.

Aunque la preponderancia de los Diablos es esporádica durante los juegos, teniendo un protagonismo particular en la Semana Santa, existe una doble vinculación filial y antagonica con los Flashicos que se evidencia hacia el último día de la Semana Santa, cuando los contingentes de Flashicos confeccionan y queman al Diablo mayor el Sábado Santo, al tiempo que inician un lapso de plañidos y despedidas mientras dicho personaje explota y se calcina. Después de este evento, los Flashicos desaparecen de las celebraciones comunitarias, regresando durante las solemnidades a los muertos en el mes de noviembre; en esta festividad otoñal los Flashicos reiteran su papel de humanidad primigenia, de antiguos *Viejos* emparentados a través de las flashiqueras, en tanto gremio de compadres, que recorren el poblado para recolectar ofrendas (tamales, dulces, fruta) que serán obsequiadas a las ánimas de los fundadores de la comunidad en su altar, asignando un sentido metafórico a estos alimentos para figurarlos como porciones corporales del cadáver ancestral y como objetos predilectos o usados por éste.

A pesar de que los testimonios locales no son explícitos, existían

algunos episodios durante los juegos que aportan a la interpretación de la parentela mítica de los Flashicos con los humanos, desdoblado los lazos de filiación entre existentes; tales lazos parentales mantienen una asociación directa no tanto con los Diablos, sino con los habitantes del poblado asumiendo un papel de ancestros primigenios, aspecto denotado por las referencias a éstos como *compadres* durante las comparsas. Tres aspectos pueden reforzar la anterior idea, en primer lugar, el entrelazamiento de los Flashicos con los cerros protectores del poblado, en segundo lugar, la posición argumental de los Flashicos en algunas danzas o eventos asumiéndose como bando contrario a los Diablos y, en tercer lugar, la presencia de la pareja de Flashicos (hombre y mujer) durante los juegos concretando actos filiales.

En el primer caso, los Flashicos acompañan a la mayordomía a las cimas de los cerros aledaños para pedir el permiso a los antepasados y cruces antiguas que en ellos moran, siendo aquellos quienes tienen la encomienda de inaugurar el tiempo del carnaval en la comunidad. Después del pedimento, los Flashicos retornan al poblado para propiciar su personalidad a través de la sahutada de sus máscaras e iniciar los juegos, todo ello posterior a su desencadenamiento derivado del nacimiento del Niño Dios. Como recintos de los antepasados, los calvarios de los cerros también marcan el origen y reincorporación cíclica de los Flashicos o Viejos en el mundo de los vivos. Esta condición tiene correspondencia con los datos recopilados por Galinier en los carnavales otomíes de la Sierra Madre Oriental, donde el cerro aparece como un sitio visitado por el Niño Dios después de nacer, tratándose de la morada de los muertos y diablos, situación que ocasiona el acecho de éstos últimos hasta concluir con la muerte de Cristo en Semana Santa (Galinier 1990).

En el segundo caso, la asociación de la batalla cosmogónica entre Cristo y los Diablos que regula el tiempo carnavalesco en El Vegil, encuentra mayores ligas sintagmáticas en la lógica que plantean los juegos como eventos disruptivos, pautando el desarrollo de un conflicto entre principios antagónicos, en este caso entre el pecado y la salvación de las almas de las personas, pero también entre los Flashicos y los Diablos, duelo que incorpora al Señor de las Maravillas y al Diablo mayor.

En ello pueden identificarse una serie de artefactos y acciones que se desempeñan como índices de esta batalla, como la bandera blanca

ondeante en la portada del templo comunitario, además de los motivos argumentales que orientaban el contenido de las escenificaciones de los juegos. La filiación de los Flashicos o Viejos como ancestros de los humanos puede identificarse en su papel antagónico frente a los Diablos, asumiendo en algunos casos el carácter de protectores de la humanidad o del pueblo. Durante el Sábado Santo los Flashicos de El Vegil son artífices de la muerte del Diablo mayor, confirmando la victoria del bien sobre el mal a través de la resurrección de Cristo en su advocación del Señor de las Maravillas.

Esta posición contrastiva es más evidente en otras comparsas ejecutadas en poblados vecinos a El Vegil; por ejemplo, en la localidad de Apapátaro la danza principal ejecutada durante la Semana Santa está conformada por dos Diablos, dos Muertes, un grupo de Flashicos y un contingente mayor de apaches. El argumento de esta comparsa sitúa a los Diablos como personajes que buscan apropiarse de los apaches para mantenerlos aprisionados, situación que ocasiona la reacción de los Flashicos para apresurarse a rescatar los cautivos.

Cuando los Diablos lograban someter a algún apache, los Flashicos proferían sonidos vocales imitando el canto de los gallos, situación que contrarrestaba el acecho y ahuyentaba a los Diablos: “el diablo se cargaba a un apache y ahí iba la muerte y también iban todos los Flashicos y se lo quitaban, y de rato el diablo agarraba otro” (P. Lara, comunicación personal, 6 de julio del 2019). Sobre este acto, algunos habitantes recuerdan que sus abuelos les explicaban sobre el poder que tenía el canto del gallo para espantar al diablo, ser nocturno que era repelido con el arribo del sol, momento marcado con el canto matinal de los gallos.

En el tercer caso, la pareja de Flashicos (hombre y mujer) mantenía una preponderancia en los diferentes actos que integraban la escenificación de la batalla entre el bien y el mal que antecedió a la Semana Santa. Uno de los motivos estructurales de dicha farsa ponía de relieve los efectos de ciertos pecados capitales sobre las vidas humanas, como sucede con la lujuria de la Flashica que atraía con sus encantos a los habitantes del poblado. Sin embargo, esta condición del personaje toma un cauce distinto cuando las escenas integran al Flashico varón, iniciando una línea narrativa donde ambos personajes se cortejan y se enamoran, concretando un matrimonio y procreando un hijo que tiene que ser bautizado. Esta continuidad de

actos mantenía una vinculación estrecha con el poblado, toda vez que en cada una de las situaciones descritas la pareja de Flashicos recupera la institución del compadrazgo ritual para ligarse con los habitantes y lograr solventar económicamente sus obligaciones contraídas.

En cuanto a la estructuración calendárica de los juegos, algunos de sus componentes ofrecen pistas para interpretarlo como marcador temporal con evidentes asociaciones a la regeneración de la naturaleza, ideas reiteradas en otras variantes de carnavales otomíes de México (Ferro 2012b; Gallardo 2013). Como puntos extremos de este proceso ritual, el nacimiento y la muerte de Cristo están insertos en la celebración del tiempo carnavalesco de El Vegil, yuxtaponiéndose al ciclo agrícola que tiene como eje referencial el levantamiento del maíz entre octubre y diciembre, y la posterior preparación de la tierra para las labores labriegas entre los meses de marzo y mayo.

De ello que localmente el proceso ritual asociado a los juegos también sea enunciado como la “época donde había maíz”, englobando un conjunto de celebraciones que se realizaban cuando en el poblado proliferaba esta gramínea y otros productos agrícolas, elementos que sustentaban la preparación de los banquetes rituales durante la Semana Santa y la subsistencia alimentaria de sus habitantes. Aunado a ello, una vez culminados los juegos, pero antes de la Semana Santa, la mayordomía y los Flashicos realizaban procesiones de agradecimiento encabezadas por el Señor de las Maravillas donde se visitaban las parcelas de los habitantes de El Vegil y algunos poblados aledaños que habían cumplido con la cooperación en especie durante los juegos.

Reflexiones finales

A partir de lo expuesto se proponen dos ideas para sumar al análisis de este tipo de personajes y manifestaciones carnavalescas en poblados de origen otomí en el centro-sur de Querétaro; la primera sugiere entender a los juegos como una variante de carnaval otomí, manifestación que otros autores han registrado en diferentes regiones del país. Su eje narrativo ligado a la escenificación de una batalla entre el bien y el mal refuerza este planteamiento, aunque en El Vegil dicha manifestación presenta otras características ligadas eminentemente a su tradición agrícola, vinculando dos periodos fundamentales para las actividades labriegas comunitarias, a saber, la colecta del maíz, asociada con la vida durante el nacimiento del Niño Dios, y la preparación

de la tierra yerma, ligada con la muerte durante el deceso de Cristo.

La segunda idea plantea reconocer a través de los atributos estéticos y dramatizados del Flashico una adaptación regional del Xitá, personaje central en los carnavales cuyas proyecciones escénicas y propiedades atávicas establecen una conexión sugerente con las humanidades primigenias de la cosmogonía otomí. Como personaje paradigmático de esta estirpe mítica, mediante compadrazgos el Flashico condensa relaciones de parentesco que, además de solventar el apoyo de estipendios requeridos en la Semana Santa, aglutinan a diferentes linajes de humanos preponderantes para la comunidad, entre ellos los difuntos o ánimas fundadoras de la localidad y sus actuales habitantes.

La presencia de estos existentes míticos implicaba el acompañamiento de la regeneración de la naturaleza, específicamente de las doctes agrícolas de la tierra, situación que se remataba con la bendición y colecta de maíz entre las comunidades vinculadas territorialmente a través de la antigua hacienda de San José del Vigil, colaboradoras mutuas para el sostenimiento de la comida ritual consumida durante la Semana Santa.

Aunque actualmente su vestuario ha experimentado amplias transformaciones, hasta hace tres décadas sus atuendos roídos y desgarrados, sus máscaras toscas y el empleo de animales silvestres confirmaban la idea de los ancestros que simultáneamente son evocados en sus recintos cerriles mediante la manipulación de las velas de cebo, lugares fundamentales para la religiosidad local donde se inaugura este periodo festivo.

Referencias

- Castillo, Aurora. 2000. *Persistencia histórico-cultural. San Miguel Tolimán*. México: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Chemín, Heidi. 1993. *Las capillas oratorio otomíes de San Miguel Tolimán*. México: Fondo Editorial de Querétaro.
- Ferro, Luis. 2012a. “El Xitá”. En *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano. Atlas etnográfico*. Coords. Valle, Julieta. et al. 181-183. México: INAH.
- _____. 2012b. “Un carnaval solar”. En *Los pueblos indígenas de* 2012b. “Un carnaval solar”. En *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el semidesierto queretano. Atlas etnográfico*. Coords. Valle,

- Julieta. *et al.*, 355-365. México: INAH.
- Galinier, Jacques. 1990. *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gallardo, Patricia. 2013. “Ar xoke. El ritual donde el mundo se completa”. En *Ritualidad e interculturalidad otopame*, coord. Cerón, María, 33-45. México: Gobierno del Estado de Veracruz.
- López, Fernando y Patricia Fournier. 2012. “Peregrinaciones otomíes. Vínculos locales y regionales en el Valle del Mezquital». En *Peregrinaciones ayer y hoy. Arqueología y Antropología de las religiones*, coords. Fournier, Patricia, Mondragón, Carlos y Wiesheu, Walburga. 81-117. México: El Colegio de México.
- López, R. 2009. “Reporte etnográfico de las comunidades de Alfajayucan y Santa Cruz, municipio de El Marqués”. Documento interno, Departamento de Antropología social, Centro INAH Querétaro.
- Mendoza, Mirza, Luis Enrique Ferro y Eduardo Solrorio. 2006. *Otomíes del semidesierto queretano*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro [PEEQ]. 2009. *Lugares de memoria y tradiciones vivas de los pueblos Otomí-Chichimecas de Tolimán. La Peña de Bernal, guardián de un territorio sagrado*. México: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro.
- Prieto, Guillermo. 1857 [1970]. *Viajes de Orden Suprema*. México: Editorial Patria.
- Urquiola, J. 1989. “La región centro sur de Querétaro: colonización y desarrollo ganadero y agrícola durante la época colonial. Aspectos económicos, demográficos y territoriales”. En *Historia de la cuestión agraria mexicana. Estado de Querétaro*, coord. por J. Urquiola. Vol. I, 27-197. México: Gobierno del Estado de Querétaro-Universidad Autónoma de Querétaro.
- Zaldivar, Yenni. 2014. “Las plantas sagradas del xita”. *Estudios de Cultura Otopame* 9: 293-305. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/eco/article/view/52045>

PINTOS, HUEHUES, DIABLOS Y MUERTOS.
DANZAS DE CARNAVAL EN UNA COMUNIDAD
TEENEK DE LA HUASTECA POTOSINA

Imelda Aguirre Mendoza

El tema del Carnaval ha sido uno de los más documentados etnográficamente en la Huasteca. No obstante, cada población presenta especificidades. Gran parte de los estudiosos del Carnaval en la región lo interpretan como “la supervivencia histórica de un culto a una deidad precolombina, el Señor del Inframundo, que ha incorporado de manera superficial ciertas costumbres católicas romanas” (Provost 2004, 268). Entre los teenek de Tamapatz -comunidad con población teenek del municipio de Aquismón, San Luis Potosí-, la presencia del Señor del inframundo, llamado en este caso Teenekláb, no puede verse como una mera supervivencia. Ante esto, cabe resaltar su predominio en la vida ritual y en la comprensión del mundo de manera amplia.

Particularmente, el poder del Diablo es determinante durante el Carnaval y su importancia es tal que, entre los teenek de la comunidad de estudio, dicha celebración es identificada con “el tiempo en que se crió el Diablo”, quien, desde la narrativa local, termina de crecer durante los días santos.

En teenek el Carnaval es llamado *k'wixix* (carbón) en alusión al material con que se cubren los danzantes pintos; su realización es un esfuerzo conjunto de las autoridades civiles, agrarias y religiosas coordinadas por el comisariado de la comunidad. Para comenzar, los representantes de cada barrio⁹ organizan un novenario a manera de preparación por el tiempo ritual y delicado que se avecina, el cual termina con un rosario en el que se ofrendan *bolimes* (tamales de gran tamaño) y aguardiente.

9. En Tamapatz se integra por aproximadamente 26 barrios.

El tiempo de Carnaval implica la aparición de distintos sujetos congregados en cuadrillas de danza -igualmente llamados carnavales- que en su mayoría están presentes hasta la culminación de la Semana Santa. Entre ellos se encuentran los pintos, los huehues y los judas. Como Amparo Sevilla (2002) advirtió, dicha celebración forma parte de un sistema más amplio integrado además por la Semana Santa y el Día de Muertos, tiempos que propician el contacto entre vivos, muertos y otros existentes. Esto explica que muchas de las danzas de carnaval en Tamapatz se prolonguen hasta la Semana Santa y que Todos Santos se conceptúe como un carnaval de los muertos.

Así pues, este texto además de centrarse en la observación del Carnaval efectuado previo a la Cuaresma, coloca su atención en aquél que se expande hasta los tiempos de *Santorom* (Todos Santos). Siguiendo las apreciaciones de Heiras (2011), mientras en el Carnaval llegan los fallecidos en desgracia, en forma de viejos y diablos, en Todos Santos adquieren, como tal, la forma de muertos, trayendo consigo los frutos del maíz.

En este artículo se aborda el papel que cada una de las cuadrillas juega durante la celebración ¿Cuáles son sus atributos? ¿Qué indica su parafernalia? ¿Qué características comparten entre sí? ¿Qué elementos los hacen distintos? ¿Por qué mientras algunas cuadrillas están en riesgo de desaparecer otras proliferan? Estas son algunas cuestiones que guiarán la reflexión.

Debido a su relevancia para la comunidad de estudio, se podrá especial énfasis en el papel que tienen las cuadrillas de diablos y muertos, siendo éstas las de mayor predominio. Como ocurre en otras partes de la Huasteca, la presencia latente de los muertos y los diablos implica a su vez, una situación de peligro constante, de enfermedad y muerte, que debe ser atendida mediante un conjunto de acciones rituales capaces de instaurar una convivencia pacífica entre los humanos con dichos existentes (Aguirre 2017).

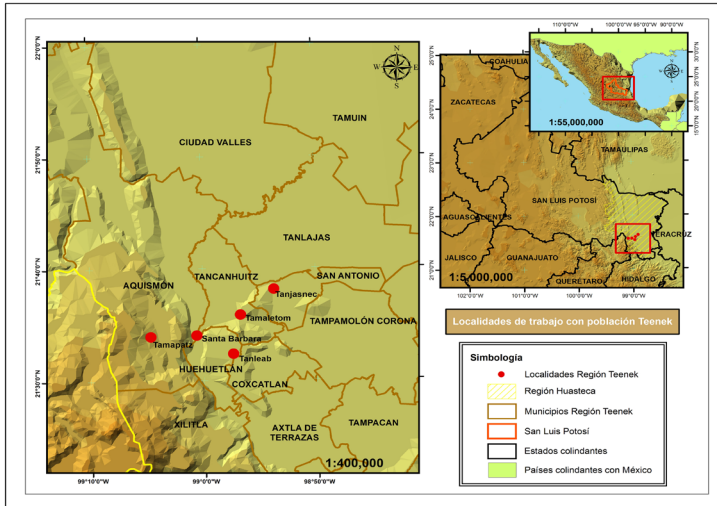
La perspectiva teórica que orienta esta investigación se fundamenta en lo que ha sido denominado como teoría nativa (Viveiros de Castro 2010), la cual se comprende como un proceso de coproducción de conocimiento basado en la interacción entre el antropólogo y sus interlocutores. Bajo este enfoque, las construcciones teóricas están motivadas por los grupos en los que se realiza etnografía.

La teoría nativa va de la mano con la llamada teoría etnográfica,

en el sentido de que los planteamientos de los interlocutores dejan de vislumbrarse como “vestigios arcaicos” para transformarse en “problemas conceptualmente semejantes” (Pitarch 2013), que preocupan tanto a los antropólogos como a los integrantes de las sociedades con las que se lleva a cabo la investigación. Con esto, lo que se persigue es la sistematización y formulación de los datos etnográficos como propuestas teóricas formales (Peirano 1994).

El capítulo se encuentra estructurado de la siguiente manera: en los primeros cuatro apartados se aborda lo relativo a cada una de las cuadrillas de danza analizadas; refiriendo el tipo de parafernalia que emplean, las características más relevantes de sus comparsas y las prácticas en las que se desenvuelve su actividad. Finalmente, en las conclusiones, a partir de un análisis global de los elementos que despliegan las comparsas, se propone una postulación de las principales características del Carnaval teenek. Los datos que se presentan, se derivan del trabajo de campo efectuado en el municipio de Aquismón, San Luis Potosí, durante distintos años, con observación directa de los carnavales llevados a cabo de los años 2009 a 2011, 2014 a 2016 y 2019.

Figura 1. Mapa de la región de trabajo. Elaboración: Blanca Arzate.



Los pintos

El carnaval pinto es denominado así porque los hombres participantes tiñen sus cuerpos de blanco y negro, lo primero logrado con pintura de manufactura y lo segundo con carbón y cenizas residuales del fogón. Algunos andan enmascarados, el integrante *rey* porta sobre su cabeza una corona hecha con plumas de gallina -ya sean negras, café o blancas- que lo distingue del resto, así como un tinte rojo en diferentes partes del cuerpo y del rostro, obtenido de la semilla de un árbol llamado *k'ita*, que de acuerdo con los habitantes de Tamapatz, ha sido deforestado casi en su totalidad.

En Atlapexco, Hidalgo, este tipo de danzantes son conocidos como mecos. Artemio Arroyo refiere que:

se trata de criaturas salidas del río. No hay distingos de edades. Los hay niños, jóvenes y adultos, pero todos son varones. Lucen tocados teñidos, en especial, de rojo y amarillo. Van pintados del cuerpo con negro y blanco, blandiendo sus varas. En ocasiones algunos portan cuernos a manera de trompetas, además de banderas rojas y amarillas. Con los cuernos anuncian su presencia y el inicio de la fiesta (Arroyo 2011, 76).

A diferencia de lo que se aprecia en algunas comunidades nahuas de la Huasteca hidalguense, donde los carnavales de pintos cuentan con amplia vigencia, en la comunidad de trabajo esta danza se ha visto menguada hasta el punto de considerarse extinta. El número de pintos -que antaño llegaban a ser hasta cincuenta- fue decreciendo, aunado a esto, sus organizadores no lograban ponerse de acuerdo. Al respecto uno de sus antiguos danzantes recuerda:

Anteriormente hay en esta localidad puros manchados con ceniza...bailaban y brincaban, los invitan y te bailan en el patio. Todo era voluntario, na' más das un *bolím* y cooperación, cinco o diez pesos, no cobraban una cierta cantidad, y así pasaban a bailar a tu casa. Ahora ya no hay pintos, ya se murió el capitán y también el que toca ya está muy enfermo, tocaba el violín. Eran bastantes, eso pasaba en enero y febrero, ahora ya no bailan eso.

Mucho de lo que se sabe del carnaval pinto ha sido recuperado de las memorias de los habitantes, quienes recuerdan que era originario de Alitzé, barrio del que sus integrantes salían hacia el centro del pueblo para efectuar una danza en la plaza principal, y posteriormente se desplazaban a diferentes viviendas para bailar al compás del sonido del violín y el tambor. A su paso iban recibiendo *bolimes*, aguardiente y monedas.

Los huehues

Los huehues son quizá el tipo de personaje más común en las danzas de los carnavales mexicanos. Dicha palabra procede del vocablo náhuatl *huehuetl*, que significa viejo o anciano, “su objetivo es parodiar a los españoles que vinieron a México durante la conquista” (Castelán, *et al* 2018, 103), asimismo, encarnan la figura de hacendados y caciques (Sevilla 2002).

Como Licona y Pérez observan para la región Puebla-Tlaxcala –señalamiento que puede hacerse extensivo para otras regiones de México–, los huehues han experimentado “gran diversificación de estilos, contextos socioculturales, antecedentes étnicos, cercanía con herramientas tecnológicas y la influencia de procesos como la globalización, han contribuido al surgimiento de nuevos personajes, modificación de algunos y resistencia de otros” (Licona y Pérez 2018, 13).

En Tamapatz se les llama huehues a un conjunto de danzantes que iniciados los tiempos de Carnaval se presentan cada domingo por la tarde en la plaza de Tamapatz, haciéndose acompañar por un trío de huapangos, que igualmente tocan polcas, ritmos que bailan mientras uno de ellos, el charro, pide una cooperación económica voluntaria de los espectadores. Posteriormente se trasladan hacia un par de cantinas del pueblo en donde colectan más dinero.

Danzantes experimentados como don Santos señala que este carnaval ha venido a ocupar el lugar de los pintos ante su eminente desaparición, al mismo tiempo se cuestiona el sentido lucrativo que tiene su participación, como él lo dice: “ahora bailan los huehues en Alitzé y se salen al pueblo a bailar, pero ellos cobran, si les pagan la música bailan, si no, no bailan. Así no está muy bueno”. El músico Sebastián refiere que “los huehues cobran diez o veinte pesos por danza, si les dan cinco pesos nada más te tocan la mitad de la canción”.

Figura 2. Los huehues de Tamapatz, Imelda Aguirre Mendoza.



La cuadrilla de huehues de Tamapatz está conformada por ocho integrantes varones, cuatro de ellos interpretan papeles masculinos mientras el resto se travisten de mujeres.¹⁰ Entre ellos está el charro con su sombrero y su paliacate, quien hace pareja con la novia, vestida de blanco. Luego va el pordiosero con su traje confeccionado por retazos de telas en distintos colores, éste también tiene por pareja a una novia vestida de blanco. El viejo forma pareja con la quinceañera; el luchador, por su parte, hace pareja con la mujer loca, quien aparece con minifaldas y blusas escotadas. La participación de los huehues termina hasta el domingo de resurrección, cuando tiene lugar la boda entre el charro y la novia, siendo éste uno de los eventos más esperados por la gente del pueblo.

Los diablos o judas

La cuadrilla de los judas se compone por más de 80 hombres¹¹ en-

10. De acuerdo con Figueroa et al., en los carnavales de Puebla se les llama maringuillas a este tipo de personajes que representan mujeres, o bien, son hombres caracterizados de mujer, y su papel es aportar alegría al Carnaval (2018, 103).

11. La cifra varía cada año conforme al número de integrantes que se logren

maskarados que zapatean al son del tambor y de un par de flautas de carrizo adornadas con flores rojas del monte. Gran parte de los integrantes son hombres entre los 15 y los 30 años, pero también existen diablos más jóvenes y judas ancianos que tienen una mayor antigüedad en la danza.

Los judas visten con pantalones y camisas de manga larga adornadas con holanes y encajes confeccionados de tela cuadriculada, cuyos colores predominantes son el azul cielo, el azul marino, el rojo y el verde. Cerca de diez diablos portan un atuendo totalmente rojo y otros siete llevan un traje en tela negra, éstos son considerados “los verdaderos diablos”, el resto son “sus ayudantes”. La gran mayoría de los danzantes calzan tenis y botas, mientras una minoría danza en huaraches.

Figura 3. Cuadrilla de diablos, Imelda Aguirre Mendoza.



Algunos judas traen sombreros de los que cuelgan listones rojos, verdes, blancos, amarillos. Danzan cargando mochilas en donde guardan diferentes objetos, alimentos, frutas, botellitas con guar-

congregar, oscilando entre los 80 y los 120 diablos. Una información más amplia sobre esta clase de danza y sus prácticas rituales puede leerse en Aguirre (2018, 2019).

diente y agua; cubren su cabeza con paliacates rojos para posteriormente colocar el sombrero y las máscaras confeccionadas con madera de pemoche, las cuales tienen forma de lo que se conceptúa como el rostro del Diablo, resaltando, sobre todo, un par de cuernos (Aguirre 2019). Dichas máscaras son pintadas en tonos rojizos, pero también hay quienes combinan el rojo con el negro, el rojo con el verde, el rojo, el verde y el negro. Algunos diablos llevan máscaras monstruosas -tipo Halloween- hechas de plástico, entre las que predominan la figura del hombre lobo y algunos rostros encornados.

Los judas tienen un chicote que les sirve para golpear el piso cada que lo desean. Aunque éstos hacen su aparición en tiempos de Carnaval, gozan de mayor injerencia en Semana Santa. Durante los domingos del Carnaval salen del barrio de Alitzé, en donde vive su capitán, con camino hacia la plaza de Tamapatz para bailar al son del tambor y del carrizo, aunque hay ocasiones en que intervienen dos diablos tocando un pequeño violín y haciendo sonar un cuerno. En estos días el comisariado del pueblo y su equipo de trabajo los proveen de *bolimes* y aguardiente como compensación por su actividad, durante la Semana Santa se dan a la tarea de recorrer los barrios para ser dotados de alimentos y monedas.

Los diablos danzan en sentido levógiro, una pieza dura entre cinco y siete minutos; cuando el son cesa aprovechan para golpear sus chicotes contra el suelo. Después el tambor se vuelve a agitar, ellos trotan, brincan, a momentos gritan; todas las piezas terminan con un grito colectivo al unísono. Estos danzantes gritan y hablan chillonamente, los interlocutores explican que cambian el tono de voz para que no sean reconocidos, empero, esta es una información de dominio público, gran parte de los vecinos saben quiénes “son diablos”. Más bien, el tono de su voz corresponde al ser de Carnaval que están encarnando, alguien anómalo, irruptor de reglas, perteneciente al mundo otro, el de la naturaleza, por lo cual son incapaces de hablar como el resto de los humanos.

Mediante la lectura de un acta efectuada el jueves de la Semana Santa, los diablos son “liberados” por el comisariado, máxima autoridad en la comunidad, quien les ordena no perjudicar con *travesuras y maldades* a la gente que visiten. A partir de este momento, los vecinos de los diferentes barrios están a la expectativa de sus asechanzas, los saben perversos, instauradores de desorden, perseguidores de Jesús, se especula que en verdad tengan un pacto con el demonio.

Vestidos como judas, los danzantes protegen sus nombres, guardan celosamente toda la información relativa a su práctica, la cual en ocasiones es revelada cuando se despojan del traje y de la máscara (durante el sábado santo). Varios de estos danzantes regresan de la frontera con Estados Unidos y otros puntos a los que emigran para participar en el ritual. Cada noche, desde que fueron liberados, la mayoría pernocta en la casa de su capitán en el barrio de Alitzé y al amanecer continúan sus andanzas por los barrios.

Don Diego, vecino de la comunidad, señala que en las últimas tres décadas el número de diablos ha ido en aumento pues en su momento, lo que fue el Instituto Nacional Indigenista –ahora Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas– incentivó a los jóvenes, apoyándolos con el costo de los trajes a cuadros y las máscaras. Anteriormente todos los judas portaban vestimentas en colores rojo y negro, éstos son a los que ahora se les considera “los meros diablos”. Antaño, como lo indica el mismo hombre, “solo eran diablos los señores grandes, ahora hay mucho muchacho, hasta niños chiquitos que son diablos”. Esto indica una reproducción exitosa de “el costumbre” y una revaloración sobre la injerencia de los diablos en esta celebración.

Don Diego señala que ser judas es una especie de *compromiso* con el Diablo, el cual debe ser asumido por siete años, la violación de esta regla puede acarrear severos perjuicios contra el trasgresor. Así menciona que: “ser diablo es una promesa y [se] tiene que cumplir siete años, tiene que hacer *costumbre* si no se enferman. Muchos le toman como juego, pero al empezar tienen que terminar, es una cosa pesada”.

Finalmente, por la tarde del sábado de la Semana Santa se lleva a cabo “la quema del Judas”, también conocido como “el mono de pólvora” o “el papá de los diablos”. Éste, como lo indica un anterior juez de la comunidad, debe llevar el nombre de “una persona problemática”, “alguien que vive en un lugar donde hay problemas, guerra, tiene que ser alguien que no esté cerca para que no se enoje”. Algunos de los más recordados en los últimos años son los Judas de Osama Bin Laden, Carlos Salinas de Gortari, y recientemente el judas de López Obrador.

La cuadrilla de diablos danza antes de ver a “su padre” arder, después “el mono” es encendido, con esto culmina su presencia y la de sus hijos, también termina el tiempo caótico y peligroso. Como lo

describe don Adrián: “y entonces ahí andan los diablos corriendo, se oyen las bombas, los cohetes, trueno. Yo creo que el Teenekláb (Diablo) anda llorando porque van a quemar al papá”.

Cuando esto sucede, los danzantes se despojan de sus máscaras y sus vestimentas, vuelven a ser vecinos ordinarios en la comunidad, pero aún son temidos, pues, aunque ya no azotan sus chicotes, continúan en estado extático: borrachos, profiriendo gritos, brincando. Si bien estos hombres ya no son diablos siempre se les tiene una suerte de recelo por involucrase en actividades que van en contra de Dios. Empero, su potencialidad como diablo queda suprimida hasta el siguiente año. Quienes han sido judas o gente muy cercana a ellos cuentan que la actividad de sus músicos no finaliza en este momento sino el viernes subsecuente de la Semana Santa, cuando “clausuran su son” tocando y ofrendando *bolimes* en alguna cavidad de la sierra.

El carnaval de los muertos

El también llamado carnaval de *Santorom* se realiza entre el 29 de octubre y el 3 de noviembre de cada año. Es llamado de tal forma debido a la semejanza que presenta con el carnaval de huehues y pintos que antecede a la Semana Santa. En estas danzas, como lo describe un interlocutor “los hombres se visten de mujeres, las mujeres pueden ponerse ropa de hombre y salir bailando con máscaras de esqueleto, vestidas de muertos”, lo cual, de cierta forma, nos recuerda al caso de los huehues.

Figura 4. El carnaval de los muertos, Imelda Aguirre Mendoza.



El carnaval de los muertos está integrado por una veintena de niños y adolescentes de ambos sexos, que ocultan sus rostros tras máscaras de plástico con figuras de calavera, brujas y diablos -tipo Halloween-. Los participantes visten pantalones, blusas y faldas desgarradas, zapatos o tenis rotos. Algunos de ellos portan sombreros sucios y desgastados, varios de ellos rotulados con la palabra *Xantolo*.

Como lo dijo nuestro interlocutor en el testimonio anterior, existe una inversión de manera que los hombres se trasfiguran en mujeres y éstas pueden ser hombres, ambos forman parte de una comunidad de difuntos que visitan la tierra. Pero más que ser una inversión de género, quizá se aluda a una indistinción del mismo, ya que los interlocutores no enfatizan en la condición de los danzantes como mujeres o como hombres, sino como muertos de manera genérica. Así, como lo dijera Carlos Heiras para el caso del Todos Santos en comunidades de la Huasteca meridional, “los actos y palabras de los disfrazados son los actos y palabras de los muertos, quienes han tomado prestado el cuerpo de los vivos para recorrer el mundo” (Heiras 2011, 322).

La cuadrilla lleva consigo una grabadora en la que reproducen música de violín, guitarra y tambor combinados con ritmos y mezclas de música “moderna” que zapatean formando círculos en los que se intercalan los sentidos levógiro y dextrógiro cuando su capitán lo indica con el grito de “vuelta”.

Los muertos se detienen a bailar en los espacios públicos de los barrios, tales como escuelas, canchas y atrios de las capillas, también visitan los solares que autorizan su paso, en donde uno de ellos exclama: ¡Tenemos hambre, queremos tamales! Cuando no son atendidos, continúan su camino hasta dar con las personas que acepten su baile. Los muertos piden cinco o diez pesos de cooperación por cada son, en promedio danzan tres piezas y la última finaliza con el llanto de un niño. Si no les obsequian tamales, reciben unas cuantas monedas. Con todo lo reunido se adquiere lo necesario para realizar una convivencia en la casa del capitán el día del destape, convivencia que incluye la preparación de *bolimes* y la compra de refrescos.

Los muertos del carnaval son conceptuados como ánimas que lleguen a la comunidad hambrientas y se retiran cargadas de ofrenda, con esto se asume que los llamados muertos más que danzantes, se tornan muertos verdaderos, seres a quienes se les teme por quitar fuerza vital cuando no se les alimenta (Aguirre 2017).

No todos los jóvenes gustan de involucrarse en esta actividad porque al igual que en la danza de los diablos, “debes de cumplir un tiempo si no, te mueres, es como brujería, como un trato con el Diablo”, es decir, los danzantes tienen un pacto en donde juran lealtad a su cargo y a la entidad que los comanda durante siete años.

En la cosmología teenek, los muertos son caracterizados como existentes con habilidades para el movimiento, por lo cual es comprensible que arriben a la comunidad bailando. Durante esos tiempos (principios de noviembre), es común que las comunidades de la sierra de Aquismón se encuentren cubiertas por neblinas y lloviznas constantes, así que los muertos suelen caminar bajo la lluvia, llegan a las distintas unidades domésticas mojados, con los harapos y el calzado cubiertos de lodo. Para don Simón esto no es una casualidad, pues a decir de este rezandero, “los muertos que llegan del *al tsemháab* (el lugar de los muertos) vienen con mucha tierra encima”.

Algunos muertos -tal y como ocurre con los diablos de la Semana Santa- traen chicotes que azotan sobre el suelo. Otros cuentan con mochilas o morrales donde guardan los alimentos y las bebidas que a su paso se les convidan. En vista de que la cuadrilla se encuentra integrada por adolescentes y niños, las bebidas alcohólicas están restringidas, pero hay quienes no acatan estas prescripciones emitidas por el capitán. De hecho, la cuadrilla suele estar acompañada por un conjunto de espectadores que van bebiendo aguardiente.

A los muertos también se les prohíbe que se “destapen”, es decir, que se quiten las máscaras, ya que eso formalmente debe realizarse el tres de noviembre en la casa del capitán. Esto último tampoco suele acatarse por completo. En algunas ocasiones se ha atestiguado cómo el capitán interrumpe la marcha de la cuadrilla para congregarse a sus integrantes con la intención de “llamarles la atención” y así recordarles que no deben destaparse.

Los muertos, al igual que los diablos, manifiestan una tensión entre lo propio y lo otro. Por un lado, son reconocidos como miembros de la comunidad, que al igual que el resto de sus integrantes, gustan de comer *bolimes* y compartir los mismos alimentos con quienes los reciben en sus viviendas. Por otro lado, presentan características que los acercan a otros grupos de la región y de otros lugares aún más distantes. Los muertos portan botas y sombreros como los mestizos del lugar, varios de estos sombreros -como se indicó- se encuentran

rotulados con la palabra *Xantolo*, término de origen náhuatl¹² que también es usado entre no indígenas de la Huasteca para denominar a la fiesta de Todos Santos. Como se describió, las máscaras de los muertos son de corte sintético, comúnmente utilizadas para las fiestas de Halloween en otros contextos, éstas son adquiridas en los días de plaza de Tamapatz o de Aquismón, y en algunos otros casos, son traídas por los jóvenes que emigran hacia Monterrey o hacia distintos puntos de Tamaulipas, y que retornan para estas fechas.

Don Diego cuenta que esta “tradicción” de los carnavales de muertos se comenzó a practicar en Tamapatz hace aproximadamente veinte años, siendo “copiada” de municipios que se encuentran en los valles de la Huasteca con población nahua y mestiza, tal es el caso de Tamazunchale y de Huehuetlán, por lo cual no la reconoce como parte de lo propio. Uno de los músicos del lugar, más bien la considera de origen “gringo”.

En dichos municipios las llamadas comparsas cuentan con amplia popularidad, pero poseen un sentido un tanto diferente al que tienen en Tamapatz, pues más bien se trata de concursos en los que participan escuelas y otros grupos de personas que se congregan para tal fin. En esas comparsas no sólo se componen por muertos, también hay ganaderos, diablos, catrinas y catrines.¹³ Asimismo hay quienes visten con quimonos, quienes llevan trajes de concheros y quienes portan la indumentaria tradicional teenek: los hombres con traje de manta y las mujeres llevando un quexquémetl con un *petob* (tocado) sobre la cabeza. Para este tipo de eventos igualmente hay quienes se disfrazan de animales como toros y vacas. Todos estos personajes danzan al ritmo de huapangos. Aunque estas comparsas son grandes condensadores de alteridad, son, ante todo, concursos de disfraces y de coreografías. En tanto que en Tamapatz, los integrantes de la cuadrilla -más que hablar de comparsa- son conceptualizados como muertos que regresan a la comunidad para convivir con quienes se encuentran dispuestos a alimentarlos.

12. Que al igual que Santorum, término que emplean los teenek, proviene del vocablo latino Sanctorum, traducido como Todos Santos.

13. Hombres vestidos con traje sastre aludiendo a los varones ricos de las ciudades.

Conclusiones. Hacia una postulación sobre las características generales del Carnaval teenek

Como ocurre con varias comunidades de la Huasteca, el Carnaval entre la población teenek de estudio se encuentra vinculado con las actividades del ciclo agrícola, coincidiendo con el inicio de la preparación de la tierra para la siembra y la obtención de las últimas cosechas (para el caso de los carnavales de muertos), pero a su vez, marca un tiempo caótico, en el cual diablos, muertos y otros seres anómalos andan por la tierra amenazando el orden de la comunidad, tiempo en que se abren los portales cósmicos que posibilitan la interrelación entre humanos y no humanos.

Las prácticas carnavalescas pueden ser entendidas en términos de Galinier, como aquellas en que se suscitan las representaciones invertidas, el mimetismo, el juego, la actividad lúdica, “la puesta en escena de un acto de comunión con lo sobrenatural”; en las cuales “los hombres recrean a su manera el drama de la vida y de la muerte” (Galinier 1990, 336).

En la comunidad de trabajo, el Carnaval se vincula con un mundo primigenio, que, en el caso de los diablos, se remite a un ancestro común: el Teenekláb; mientras que en el caso de los pintos se exalta el ámbito de la naturaleza y de las cenizas producidas por la quema de la tierra, las cuales dan paso a su regeneración. Los huehues, por su parte, se encargan de mediar la relación con el mundo mestizo, del cual se burlan al tiempo que incorporan algunos de sus elementos a la reflexión del pensamiento nativo. Los carnavales de muertos también dialogan con la alteridad al tiempo que encarnan la presencia de los que se han ido y ahora retornan desde el *al tsemláb* (el lugar de los muertos).

Los participantes de las cuadrillas de carnaval cuentan con propiedades comunes. Al respecto Reyes García (1960) en su trabajo con los nahuas de Veracruz identifica que ninguno de “los actores” usa la comunicación directa, todos emplean un habla incoherente y mutilada; todos llevan pañuelos o disfraces pintados, y finalmente, todos los grupos participan de un rito de limpia comunal llamado *moixtoma*, el cual significa liberarse en náhuatl, y en este contexto sirve para limpiar a *los imitadores mecos* de cualquier asociación con el Señor del Inframundo.

Para el caso teenek referido, es la cuadrilla de diablos quienes llevan a cabo rituales de iniciación – particularmente para quienes

recién se introducen en los que consideran un *encargo*- y rituales de renovación del compromiso -en el caso de los judas más antiguos-, los cuales consisten en la presentación de ofrendas integradas por *bolimes* y aguardiente.

Es posible observar que los participantes de todas las cuadrillas tienen como características comunes el camuflaje con la naturaleza, el mutismo, el cromatismo rojo-negro y la ambigüedad de género. Así pues, algunos cubren sus rostros con máscaras, utilizan ropa extraordinaria que posibilita su conversión en otros. A excepción de los diablos -que por momentos gritan de manera chillona- en gran parte de estos sujetos predomina el mutismo (no pronuncian palabra alguna), lo cual compensan con su relevante actividad kinestésica pues bailan, brincan, hacen sonar sus chicotes, se abrazan entre sí, etc. Desde la teoría del ritual, esta clase de acciones fueron catalogadas por Frazer (1951) como ritos miméticos, aquellos movimientos que imitan al animal o al sujeto cuyo propósito se pretende, lo cual connota una relación de proximidad entre lo que se parodia y el sujeto ejecutante. Con esto se aplica la ley de contagio en que lo semejante produce lo semejante.

Como se ha descrito, en los sujetos que participan del Carnaval está presente el empleo de los tonos rojo, negro y en menor medida el blanco y el verde. De acuerdo con varias exégesis brindadas por los interlocutores teenek, el primero denota la sangre de Cristo que fue regada en la tierra para propiciar la vida; el negro es el color del mundo de los muertos y de potencias como el Teenekláb (Diablo) y sus huestes; el blanco hace alusión a los ancestros y tiene asociación con los huesos y las cualidades procreativas de estas entidades. Finalmente, el verde se vincula con los colores del monte, denota la naturaleza silvestre de los seres del Carnaval y su injerencia en la regeneración cíclica del mundo.

Por lo común, los sujetos que participan en las cuadrillas del carnaval son hombres, en casos como el de los huehues, travestidos de mujeres grotescas que portan ropas alargadas, o, por el contrario, surgerentes escotes, aludiendo -como lo mencionan algunos varones- la carne que no debe ser consumida durante estos tiempos. En suma, esta clase de danzas reúnen muchos de los aspectos propios del Carnaval, entre ellos, -como propuso Bajtin desde los eventos carnavalescos de la edad media-, prevalece “la lógica original de las cosas

al revés” (Bajtín 2003, 13), hay inversiones de toda clase y el aspecto de las máscaras resulta recurrente. Ya para el siglo XVI Bajtín señalaba que, en muchos de los carnavales de la época, las inversiones se apreciaban principalmente en los vestidos: “hombres disfrazados de mujeres y viceversa, trajes puestos al revés, vestidos de la parte superior puestos en el lugar de los de la parte inferior, etc.” (Bajtín 2003, 341). Es necesario señalar que entre los teenek no hay una reflexión respecto a la inversión en el género de estos personajes, más bien se trata de una indistinción en donde, más allá de la ropa, a todos se les cataloga como huehues o muertos, según sea el caso.

En los diferentes carnavales presenciados hay una jerarquización con base en la importancia que tienen para la comunidad y su autoridad en “el costumbre”. Como lo observó un joven espectador:

Los huehues salen los domingos a la plaza y piden limosna, a quien les dé le tocan una música con el violín. Los huehues tocan el violín y no tienen mucho poder, los diablos sí, por eso se tapan las imágenes. Si una persona no protege a la imagen no pasa nada; pero si lo hacemos así, estamos salvando a las imágenes de los diablos que andan en los barrios.

Mientras los diablos son seres con una amplia intervención en el Carnaval y sobre todo en la Semana Santa, temidos por sus propiedades dañinas; a los muertos debe tenerseles respeto, de lo contrario se corre el riesgo de ser llevado hacia las profundidades de su mundo durante el Todos Santos. Por su parte, los pintos y los huehues son concebidos como danzas más lúdicas pues tienen por cometido divertir a los espectadores. Su campo de acción se circunscribe a la plaza y algunas calles del pueblo, por el contrario, los judas y los muertos cuentan con la autorización de abarcar y recorrer todos los parajes de la comunidad.

Se puede señalar que, en tiempos de Carnaval, como lo indican algunos interlocutores, nos encontramos ante el nacimiento y el subsecuente crecimiento del Diablo, temporalidad en que prepondera la oscuridad pragmatizada en el carbón (*k'wixix*) de seres como los pintos. En este tiempo, los judas conceptuados como hijos del Diablo (Teenekláb), andan por la tierra alimentándose de *bolím* y emborrachándose con aguardiente, mismos elementos que sirven como ofrenda para “su papá”: el Diablo.

Tanto los muertos como los diablos deben comprometerse a bailar por al menos siete años consecutivos. Como lo indicó Luciano, “debes de cumplir un tiempo si no, te mueres, es como brujería, como un trato con el Diablo”. Los comentarios de este joven y de otros interlocutores me llevan a considerar a los muertos como seres ontológicamente próximos a *Teenekláb*, por ello ambas cuadrillas cuentan con una normatividad similar y los humanos se relacionan con ellos formas parecidas. Se ha visto que tanto el Diablo como los muertos son en parte habitantes del *al tsemláb* (el lugar de los muertos), el primero es una suerte de ancestro y entre los segundos hay ancestros y antepasados.

Los muertos que danzan, así como los diablos, no representan muertos en el sentido que no intentan imitarlos ni aparentarlos, más bien, como ya lo señalamos, son conceptualizados como muertos que retornan a la comunidad porque cuentan con las mismas cualidades que se les imputan a dichos existentes: están llenos de la tierra del subsuelo, van con ropas viejas, están hambrientos, no hablan pero emiten gritos agudos como lo hacen los diablos en tiempos de su carnaval, y cuando terminan sus piezas de baile, gritan agudo, también como aquéllos.

Durante el Carnaval, los participantes viven una auténtica *transubstanciación*, término que propone Cassirer (2003) para los momentos dentro de los mitos donde el sujeto de la actividad realmente se transforma en el Dios o en el Diablo que representa. Así pues, los integrantes de las cuadrillas verdaderamente encarnan a diablos menores, seres del monte o a seres de características ambiguas. Para ello implementan una pintura corporal específica, cubren sus rostros y sus cuerpos con máscaras e indumentarias que los transforman en entidades peligrosas o burlescas, según sea el caso.

Los seres de Carnaval han conformado una organización jerarquizada, análoga a la existente en la comunidad, pues, así como el comisariado dirige a su equipo, en la cuadrilla de los judas, un *diablo verdadero* o capitán, instruye la práctica del resto de sus diablos; los mismo ocurre con las huestes de muertos. De igual manera, había un rey pinto que comandaba los pasos de los pintos secundarios. Estos seres son provistos de cualidades transespecíficas que les permiten convivir con lo que se considera anómalo y delicado, es así que los judas se introducen en cuevas alejadas para llevar a cabo sus *costum-*

bres, transitan entre el monte, se entrometen en las cantinas – esto sobre todo en el caso de los huehues-, se rodean de borrachos y trasgreden toda clase de reglas.

Los seres de Carnaval corresponden al ámbito de lo que Galinier (2011) denomina como la *nocturnidad*, pues, aunque aparecen durante el día, sus características trastocan el ámbito de lo diurno. Desde esta óptica, el Carnaval se concibe como un tiempo y un espacio peligroso, poblado por seres de la noche, organizados bajo las reglas del Diablo, quien comanda todos los eventos por suceder. En este sentido, las danzas de los diablos ponen en manifiesto su oposición contra el orden diurno avanzando en sentido levógiro y emprendiendo recorridos de poniente a oriente, enunciando también el próximo acaecimiento de Jesús, divinidad solar.¹⁴

Por otro lado, como Galinier indica para el caso de los otomíes, los carnavales “por su aspecto multívoco, sólo cobran significado en tanto que se relacionan con un simbolismo muy antiguo, descifrado o no, y merced a una red de interacciones sociales”. Éstos son percibidos como una actividad lúdica cuyo elemento común es “por una parte, la celebración de los fenómenos de muerte y de renacimiento, en relación con la fertilidad agraria y, por la otra, un interés por la subversión y la ironía” (Galinier 1990, 404).

Así, gran parte de las prácticas de Carnaval contienen intrínseco el aspecto del juego (*ubát' taláb* en teenek), el cual, de acuerdo con Alvarado,¹⁵ puede estar inscrito en aquellos ritos que “hacen surgir la risa entre los espectadores” (Alvarado 2004, 205). Al respecto, algunos interlocutores conciben a las danzas carnalescas como ac-

14. Entre los teenek de este trabajo y en otros pueblos de la Huasteca se habla de la persecución que los diablos promovieron en contra de Jesús hasta su crucifixión. Por ejemplo, entre los otomíes orientales, Galinier señala que hay un mito sobre el origen del carnaval donde se cuenta que los diablos se pusieron a perseguir a Jesús, “hasta que llegó la Semana Santa lo alcanzaron, en esa fecha lo mataron, lo remataron sobre la cruz, lo clavaron, lo enterraron...” (Galinier 1990, 338). Asimismo, en la región hay un corpus mítico compartido entre distintos pueblos en el que se enuncia una asociación y analogía entre Cristo y el sol, muestra de ello es la obra de Reyes García (1960).

15. Más allá de esto, la autora ha observado que entre los mexicaneros la noción de juego se vincula con el acto sexual, el sacrificio y la muerte.

tividades lúdicas, muestra de ello son los huehues, cuyas acciones y bailables se toman como juegos y bromas; los judas y los muertos, por su parte, juegan entre sí, y de manera estruendosa hacen sonar sus chicotes mientras persiguen y asustan a quienes los observan.

Con esto ha podido advertirse que el Carnaval y el Todos Santos (*Santorom*) son tiempos más o menos semejantes ya que en ambos intervienen una serie de entidades procedentes del mundo otro, quienes tienen por *encargo* desestabilizar las dinámicas de vida que comúnmente imperan en tiempos ordinarios. En ambas temporalidades se admite una tergiversación de condiciones y una ambigüedad en quienes participan. Tanto el Carnaval como el *Santorom* promueven el desorden que paradójicamente coadyuvará al orden posterior.

Referencias

- Aguirre Mendoza, Imelda. 2017. “*Las formas de la fuerza. El concepto de fuerza en una comunidad teenek de la Huasteca potosina*”. Tesis doctoral en Antropología. Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____. 2018. *El poder de los seres. Organización social y jerarquías en una comunidad teenek de la Huasteca potosina*. México: El Colegio de San Luis, Secretaría de Cultura de San Luis Potosí.
- _____. 2019. “La fuerza de los diablos en la ritualidad teenek de la Huasteca potosina”. *Trace* 76: 74-102. <http://journals.openedition.org/trace/4325>
- Alvarado Solís, Neyra Patricia. 2004. *Titailpi...timokotonal. Atar la vida, trozar la muerte. El sistema ritual de los mexicanos de Durango*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Arroyo Mosqueda, Artemio. 2011. *El Carnaval en el Estado de Hidalgo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes Hidalgo.
- Bajtín, Mijail. 2003 [1987]. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. España: Alianza editorial.
- Cassier, Ernst. 2003. *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Figueroa Castellán, Mariana, et al. 2018. “El carnaval de San Bartolo como constructor de un territorio”, en *El carnaval en la región Puebla y Tlaxcala. Acercamientos etnográficos y multidisciplinarios*.

- res, coordinado por Ernesto Licona y Martha Pérez, 84-103. México: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla.
- Frazer, James. 1951 [1922]. *La rama dorada*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Galinier, Jacques. 1990. *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto Nacional Indigenista.
- _____. 2011. “La antropología de la noche. Balances y propuestas metodológicas”. Conferencia magistral pronunciada en el Seminario de Sistema Rituales, Míticos y Estéticos, El Colegio de San Luis, A.C, 6 de septiembre.
- Heiras Rodríguez, Carlos. 2011. “Carnaval y días de Muertos: nosotros y los otros”, en *Los pueblos indígenas de la Huasteca y el Semidesierto queretano. Atlas etnográfico*, coordinado por Julieta Valle, Diego Prieto y Beatriz Utrilla, 313-331. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, Universidad Autónoma de Querétaro, IQCA.
- Licona Valencia, Ernesto y María Ivett Pérez. 2018. “El carnaval: práctica colectiva territorializada (a manera de introducción)”, en *El carnaval en la región Puebla y Tlaxcala. Acercamientos etnográficos y multidisciplinarios*, coordinado por Ernesto Licona y Martha Pérez, 9-22. México: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla.
- Pitarch, Pedro. 2013. *La cara oculta del pliegue. Ensayos de antropología indígena*. México: Artes de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Peirano, Mariza. 1994. “A favor da etnografía”, *Anuário Antropológico* 92: 197-223. <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6535>
- Provost, Jean-Paul. 2004. “El carnaval en la Huasteca indígena: un análisis de su significado funcional”, en *La Huasteca, un recorrido por su diversidad*, coordinado por Jesús Ruvalcaba, Juan Pérez y Octavio Herrera, 267-293. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, El Colegio de San Luis, Colegio de Tamaulipas.
- Reyes García, Luis. 1960. *Pasión y muerte del Cristo Sol; Carnaval y Cuaresma en Ichcatepec, Veracruz*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

- Sevilla, Amparo. 2002. *De Carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*. México: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2010. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología Postestructural*. España: Katz editores.

EL DÍA MARTES DE CARNAVAL ENTRE LOS ZOQUES DE LA DEPRESIÓN CENTRAL DE CHIAPAS. ANÁLISIS COMPARATIVO DESDE LA DANZA

Juan Ramón Álvarez Vázquez

El trabajo parte de la pregunta ¿Cuál es la importancia simbólica del día martes de carnaval en las danzas que se ejecutan durante los carnavales de algunos pueblos zoques de Chiapas? Se considera esta investigación de tipo etnográfica, permitiendo un análisis de lo que acontece con la danza de tres pueblos de la Depresión Central de Chiapas. Además, de ser resultado del trabajo de campo que se ha realizado al asistir a los carnavales de los pueblos mencionados, se logra encontrar coincidencias o similitudes en las danzas que se realizan en tal festejo, y así comprender que éstas tienen un mismo sentido en común, aunque la población que realiza o participan de las danzas en gran parte desconocen de su sentido ritual.

Este trabajo es de corte descriptivo. Narra lo que se ha logrado documentar, llevándolo a un análisis desde la religiosidad mesoamericana. Los tres pueblos de la Depresión Central que se discuten son: Ocozocoautla de Espinosa, San Fernando y Tuxtla Gutiérrez (Figura 1). En Ocozocoautla el ciclo anual de danzas está conformada por seis de ellas, en San Fernando también hay seis danzas mientras que en Tuxtla son ocho. Coincide que en estos tres pueblos las danzas conforman el carnaval.

Danza y ritualidad

La danza en los pueblos mesoamericanos o indígenas en su mayoría es considerada de tipo ritual. Aunque no sabemos del todo como era la danza en época prehispánica, porque no hay muchos datos, sí podemos comprender que esta tenía un carácter sagrado y formaba parte de los rituales y ceremonias. Hay restos de cultura material en

vasijas, estelas, dinteles, pinturas que nos dan una idea de la importancia de la danza antes de la llegada de los españoles.

María Sten señala que para los aztecas (como para muchos pueblos mesoamericanos) la vida del hombre giraba alrededor de la lluvia, del sol y de la tierra, ya que de ellos depende su desarrollo económico. Así, para que el hombre pudiese existir era necesaria la intervención de los dioses, de las fuerzas naturales, y esta intervención se hacía posible por medio de constantes ritos en su honor. Dice la autora que había una lucha constante para vencer la inestabilidad de la naturaleza, contra la sequía o las inundaciones, una lucha para salvaguardar su destino o, por lo menos, hacerlo menos duro. Esta lucha tenía por lo general carácter colectivo ya que en ella participaba todo el pueblo, y se efectuaba de varios modos: sacrificios humanos, autosacrificios, ofrendas de animales, cantos, música y bailes (Sten 1990, 69).

Se considera que los carnavales son esa fusión entre la tradición cristiana y la tradición religiosa mesoamericana, resultado del proceso de evangelización de los frailes que buscaron a través de las danzas adoctrinar en el cristianismo a los indígenas. Según Julio Caro Baroja, se define el “carnaval” como el periodo de los tres días que preceden al Miércoles de Ceniza a los que se les conoce como las carnestolendas o Antrujejo (Caro 1965, 39). Pero estas fiestas que tienen un origen Occidental, también se pudieron permear con las antiguas tradiciones religiosas prehispánicas como es el *Nemontemi* como sugiere de cierta manera Sahagún. Él señala que “a los cinco días restantes del año, que son los cuatro últimos de enero y primero de febrero, llamaban *nemontemi*, que quiere decir días baldíos, y teníanlos por aciagos y de mala fortuna (Sahagún 2006, 91). Es decir, son los días en que hay que celebrar y hacer el ritual porque el mundo se puede acabar. Entonces ese antiguo *nemontemi* sería sustituido por la fiesta de carnaval traído por los europeos al llegar a América, y ya en estas tierras mesoamericanas los pueblos incorporaron esta fiesta de carnaval ya sea por gusto propio o por imposición de los frailes evangelizadores. No hay claridad en este proceso de como los pueblos aceptaron estas fiestas extranjeras y sustituyeron sus antiguas ceremonias dedicadas a sus dioses, como sucedió con el carnaval, que en los pueblos indígenas poco se parece a los carnavales europeos, pero si mantienen parte de esa tradición prehispánica al honrar y venerar a los astros y entorno natural a través de sus danzas como lo indica la *Relación de Ocozacoautla* (Navarrete 1968).

Claude Gaignebet dice que el Carnaval en Europa está relacionado con el sueño invernal del oso (en navidad) y con la fiesta católica de la virgen de la Candelaria, un período de cuarenta días:

Desde la Navidad, desde el momento en que el mundo comienza a salir de la mayor gran noche, que es la del solsticio de invierno, una especie de fiebre anuncia el advenimiento de otra estación. Se inicia entonces un período de alborozos. Es, en un sentido amplio, el tiempo de Carnaval, cuyo ciclo, en numerosas regiones de Francia, se abre camino desde las fiestas de Navidad: esencialmente danzas, colectas, disfraces, ya sea simulando animales, ya con vestidos que invierten los sexos o modifican las edades. El Carnaval también conocido como fiestas de locos (Gaignebet 1984, 29).

Entonces tenemos que uno es el carnaval europeo con toda esta tradición griega y romana dentro de la liturgia cristiana-católica y otro es el llamado carnaval que realizan los pueblos sean indígenas u originarios o no lo sean, en el cual celebran fiestas con fuertes elementos o reminiscencias prehispánicas de culto a sus antiguos dioses y ancestros, pero estas celebraciones se fueron fusionando con esta tradición cristiana.

Como bien menciona Haydée Quiróz, el carnaval es tal vez una de las fiestas populares de mayor difusión en México, y se distingue por la conjunción de antiguas y nuevas tradiciones que se van recreando año con año. Su permanencia y sus cambios se gestan en cada repetición cíclica, y son una de las expresiones de la variada riqueza cultural de México (Quiroz 2002, 9). Es decir, el carnaval en muchos pueblos de México no se parece a lo que sería el carnaval en Europa o Sudamérica por mencionar. Ello se debe a que en nuestro país y en la parte que correspondería a Mesoamérica, los pueblos conservan una tradición religiosa de origen prehispánico que, pese a quinientos años después de la conquista hispana, supieron conservar elementos de la cosmovisión y esta religiosidad. Esto se ve de forma muy dinámica en las danzas. Regularmente en los pueblos indígenas o no indígenas que conservan o mantienen un sistema de cargos o diversas tradiciones y costumbres religiosas, existe un ciclo de danzas. Es decir existen diversas danzas que se realizan o ejecutan a lo largo del año formando un ciclo de danzas en las que algunas se realizan en relación al cultivo,

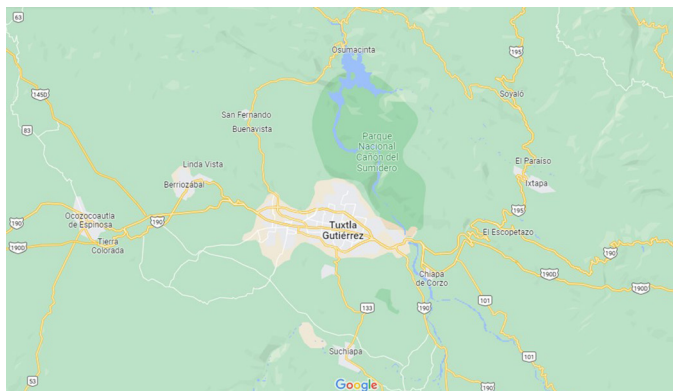
otras al crecimiento y otras a la cosecha de la milpa. Hay las que son relacionadas a los santos patronos de los pueblos y otras son de carácter históricas como las llamadas danzas de conquista. Entre tantas aparecen las danzas de carnaval que se observan en los carnavales zoques de la Depresión Central de Chiapas y las que forman parte principal de este capítulo indagando cuál es la relevancia del martes de carnaval en las danzas de los carnavales zoques de tres pueblos en la Depresión Central de Chiapas.

Los zoques y sus carnavales

Los zoques son una de las trece etnias que habitan el estado de Chiapas y son un grupo que data desde el Preclásico medio. Durante el resto del tiempo prehispánico fueron movilizándose hasta ocupar un área mayor a la que actualmente tienen. Al llegar de los españoles también hubo desplazamientos de este grupo y reducción de los mismos ya que muchos de ellos se mestizaron con otros grupos al estar en las haciendas, como ocurrió con los zoques de Cintalapa y Jiquipilas que desaparecieron desde el siglo XIX.

Actualmente los zoques se encuentran en más de veinticinco municipios de Chiapas, ubicados en la parte norte o noroeste de la entidad, y están conformados en ocho grupos acorde a su variante lingüística, dos de dichas variantes la conforman zoques de los Chimalapas en Oaxaca y zoques de Tapijulapa en Tabasco. Así en Chiapas hay municipios donde aún buena parte de su población habla la lengua como es el caso de Ocoatepec, Tapalapa, Pantepec y Rayón, mientras que en otros pueblos la lengua zoque se ha ido perdiendo. También hay municipios en donde la lengua zoque ya prácticamente no se habla de forma cotidiana como ocurre con los de la variante del sur, los llamados *tsuni* o *tsunipon*, término que se traduce como “la gente bonita”, palabra conformada por los vocablos *tsuni* o *tsuñi*= bonito y *pon*= gente. A esta variante pertenecen los municipios de San Fernando, Ocozocoautla y Tuxtla Gutiérrez, la capital actual del estado (véase Figura 1).

Figura 1. Pueblos zoques del sur, Tuxtla Gutiérrez, Berriozábal, San Fernando y Ocozocoautla. ©<https://www.google.com/maps/@16.7959704,-93.088663,10.92z>



El Instituto Nacional de las Lenguas Indígenas (INALI) reconoce que existen ocho variantes del zoque y los del Tuxtla, Ocozocoautla y San Fernando pertenecen a la variante del sur llamados *tsuni*¹⁶. Es importante mencionar que entre los zoques de Tuxtla, San Fernando y Ocozocoautla aún se rigen por un sistema de organización religiosa y festiva llamada *cowiná*. Este término se conforma de dos vocablos: *Co*= cabeza o lugar y *win* es principal. Se interpreta que *cowiná* es la casa o lugar de los principales. Así, los principales son los santos, los que organizan y dirigen las fiestas en los diferentes pueblos zoques. Los danzantes en el área zoque representan, entonces, a los santos durante la fiesta y al lugar donde se hace la fiesta, entendiendo que dicho concepto es polisémico. Se comprende que es un sistema añejo propio solamente de los zoques de estos pueblos y posiblemente no del resto de los pueblos zoques de Chiapas.

Estos tres pueblos catalogados como *tsunipon* históricamente han estado más comunicados con otros pueblos como han sido los chiapanecas, zapotecas y tsotsiles, lo que ha permitido que con el tiempo hayan adoptado prácticas culturales de sus vecinos. Además, por ubicarse cerca de la capital del estado los ha llevado a entrar en una dinámica social en la que su lengua tuvo un acelerado proceso de

16. https://www.inali.gob.mx/clin-inali/html/l_zoque.html

pérdida. Así para la década de 1980 ya eran pocos los hablantes de esta variante del zoque.

En otras palabras, la lengua ya no es un elemento que nos permita medir un parámetro de la identidad zoque en estos tres municipios. Son ya otros los elementos que permiten que la gente se identifique y reconozca como zoque, estos son la música, las danzas, las fiestas y ceremonias, los rituales, la gastronomía y su cosmovisión.

Los tres pueblos de la Depresión Central de Chiapas y su ritualidad de danza Tuxtla, Ocozocoautla y San Fernando son municipios que han estado ligados no solo territorialmente sino históricamente, además de ser poblados zoques en época prehispánica. Durante la época colonial estos territorios fueron haciendas. El territorio fue el mismo, por ello en la actualidad tienen tantas cosas en común desde su identidad zoque, para el caso que me atañe es la danza uno de estos elementos en donde hayamos similitudes.

Los tres pueblos tienen un ciclo de fiestas y de danzas que se realizan durante todo el año. Con ello se ha podido preservar la música tradicional ya que se ejecuta en las fiestas y danzas. Se conserva una rica y variada gastronomía que se sirve en las fiestas, y así se preserva gran parte de la cosmovisión que se hace presente en las danzas.

De los tres pueblos en mención, solamente Ocozocoautla y San Fernando rigen su fiesta de carnaval a partir de la cowiná. Se hace la fiesta del carnaval, en otras palabras, en la cowiná y la fiesta consiste de un, o varios, bailes al santo o el principal en y alrededor de la cowiná como también en los pueblos.

Coinciden varias de las fiestas a santos, advocaciones de Cristo y de la virgen María, en estas fiestas. También hay fiestas de petición de lluvias en el marco del día de la Santa Cruz, o fiestas de fertilidad como las relacionadas con la Virgen de Candelaria. En todo el año hay danzas relacionadas con estas celebraciones.

Entre los zoques de Tuxtla, San Fernando y Ocozocoautla, la danza se traduce como *etzé*, término en dicha lengua que puede ser danza o baila, aunque también al danzante se le dice baile y se le traduce como *etzé*. Así, esta palabra es polisémica pues es baile o danza el grupo de danzantes, así como un solo danzante. Esto nos permite comprender la importancia y valor que la danza tiene para este grupo como la complejidad de la función de quien ejecuta la danza,

pues quien baila o danza debe transmitir su legado. Así en estos tres pueblos mencionados, existen personas que danzan gran parte de su vida y van involucrando a sus hijos y nietos para que la danza pueda continuar. Inclusive en Tuxtla existe el cargo de “maestro baile”, quien es aquella persona conocedora de la danza y de acuerdo a su edad ha adquirido experiencia y los conocimientos necesarios para organizar la realización de la danza y de lo que esto conlleva.

Entre los zoques de la Depresión Central de Chiapas, las danzas son más vistosas, hay más participación entre los pobladores e inclusive son más solemnes y suntuosas que a diferencia de los pueblos zoques de otras regiones como los de las Montañas del Norte. Estos pueblos tuvieron una historia más humilde y tanto el sistema de cargos como sus danzas en ocasiones las celebran y en ocasiones no por la escases económica. Además, en las últimas décadas han dejado de hacer sus danzas; con ello no solo se pierde la coreografía y música de ellas, sino también la cosmovisión y la historia de las mismas. Son los pueblos de la Depresión Central quiénes actualmente realicen con mayor esplendor sus carnavales; es decir demuestran diferentes danzas con una indumentaria elaborada, coreografía variada y estructuras de significación múltiple.

Habría que comprender que en las comunidades zoques el término carnaval solamente es el título de la danza cuando en realidad lo que se ejecuta en ella es una lucha entre fuerzas, dicotomías, o representa una batalla entre astros, personajes históricos o simplemente se recrea un pasaje bíblico, tal como sucede en el libro 1 de Samuel capítulo 17, donde se describe la pelea entre el Gigante Goliad y David. Este tipo de historias bíblicas fueron llevadas a la escena durante la evangelización emprendida por los frailes dominicos y franciscanos al adoctrinar a los nativos. A través de las danzas se buscó introducir la idea del bien y el mal desde una perspectiva cristina, siendo las danzas una opción favorable para recrear a través del movimiento y la música una pelea simbólica. De ahí que las antiguas danzas prehispánicas donde se cree se representaba a mitos de creación o peleas entre astros como el sol y la luna, hayan sido representaciones sustituidas por este tipo de pasajes bíblicos o narrativas históricas como la conquista de los moros a los cristianos de la Península Ibérica.

Así en las danzas de carnaval es común hallar a bandos opuestos que luchan para buscar un equilibrio. Esa dicotomía lo hallamos

en los opuestos o contrarios: masculino-femenino, frío-calor, húmedo-seco, día-noche, infra-supra, entre otros elementos. Así en época prehispánica muchas cosas de la cotidianidad se representaban de forma dual. Sara Ladrón de Guevara dice que el concepto dual estaba en la filosofía mesoamericana, las ideas acerca del ser humano y la vida también contenían contrarios complementarios. Es decir, la división por género era clara, no sólo en términos de apariencia y división del trabajo, sino también simbólicos, masculino-femenino estaban concebidos por las dos mitades complementarias del cosmos, como personalidades universales (Ladrón de Guevara 2008, 12). Esa idea de contrarios y complementarios busca mantener el equilibrio y el orden de algo. Anteriormente, los pueblos mesoamericanos lo representaron en imágenes humanas y de animales preferentemente. Plasmaron en su arte y expresiones la idea de luz y oscuridad, de sequía y humedad, no solo como conceptos sino todo lo que ello implicaba o significaba, por ejemplo; la noche es fría, húmeda, oscura, femenina, fértil, representada con la luna y animales nocturnos, mientras que el día es el sol, calor, lo masculino, fuerza, sequedad. Alfredo López Austin afirma que lo femenino se asocia a la oscuridad, la tierra, lo bajo, la muerte, la humedad y la sexualidad, mientras que lo masculino estaba ligado a la luz, el cielo, lo superior y la gloria (1998, 6); estas interpretaciones se pueden reconocer en el carnaval como enseguida se demostrara.

Podemos, entonces, encontrar la danza como una expresión dinámica; en ella, se puede representar de diversas maneras la idea del cosmos, a los dioses, la agricultura, la cacería, entre otras creencias y actividades. En la danza se busca recrear mitos de creación del mundo, se plasma el origen y el orden del cosmos, buscando a través de la creencia regresar simbólicamente a un orden. Pues se necesita del calor y la humedad para la agricultura, se requiere del calor y la noche para que crezcan las plantas y productos de la milpa. Lo menciono porque la milpa es la principal fuente de alimentos en Mesoamérica, y casi todo en los rituales giran en torno a las buenas cosechas.

La danza permite esa interacción entre el ser humano y lo que desea representar. Es, considero, el movimiento del pensamiento del ser humano que desea plasmar su idea del mundo. Por ello la danza también es comunicación y permite el lenguaje entre quien o quienes la ejecutan y los espectadores. Lo mismo sucede en un ritual. El sa-

cerdote, el ministro o el médico tradicional encabeza un ritual, y hay personas que son parte de dicho ritual, comulgan con la dinámica que el ritual conlleva, son parte del mismo. La danza, en este caso la danza tradicional, también llamada en los pueblos zoques “ritual”, es una manera de diálogo entre quienes bailan o ejecutan la danza y representan el cosmos, dioses, animales o personajes, y entre los espectadores quienes son parte de la historia, creencia que aparece o se cuenta en la danza. Es decir, la danza logra hacer una interacción de significación y la danza así de ser simple movimiento se sacraliza y se vuelve el ritual mismo.

Por ello las danzas se han conservado en los pueblos, porque la gente logra significarlas o les otorga un sentido de pertenencia cultural. Son el legado de los antepasados. Hacerla representa darle continuidad a la historia cultural del grupo que la realiza. Así podemos hallar danzas de hace veinte años, un siglo, o más, e inclusive danzas que podrían remitirse a un origen prehispánico. Es casi imposible saber exactamente desde cuando una danza se viene realizando, al menos que haya documentos que nos puedan dar fechas precisas. Otras veces podemos deducir si la danza es del siglo XVI, XVII o XVIII, en base a elementos de la misma como la música, coreografía o narrativa de la danza. De cualquier manera, podemos entender e interpretar lo que la danza simboliza o busca transmitir y lo que la danza mantiene por sí sola al ejecutarse. Ahora veremos como esto sucede con las danzas de carnaval entre los pueblos zoques de la Depresión Central.

La danza zoque del Carnaval de Tuxtla Gutiérrez

Esta danza se realiza durante los tres días previos al Miércoles de ceniza. La ejecutan dos personajes centrales, una niña llamada *Alacandú*, *Alangañica* o reinita de carnaval, la cual está vestida con una falda roja hecha en telar de pedal y con motivos jaspeados en amarillo¹⁷, blusa en jackar o huipil blanco, una pañoleta de seda que le cubre la espalda, otra pañoleta o pañuelo que porta en la cintura, un pañuelo que le cubre la cabeza y sobre ella porta una cofia o tocado a manera de gorro de cuatro lados. En cada lado el gorro tiene un espejo, teniendo en total cuatro es-

17. Esta tela proviene de Nevaj en Guatemala, desde que se tiene uso de razón siempre los zoques han usado estas telas lo que hace pensar en un corredor comercial entre zoques y pueblos mayas de Guatemala.

pejos circulares. Sobre las manos la Alacandú lleva un xicalpestre lleno de flores de sospó (*Pseudobombax ellipticum*)¹⁸ el cual se lo ofrece al otro personaje central llamado Napapok-etzé (baile de la pluma roja) quien es un hombre ataviado como guerrero. Este personaje viste un calzón de tela en color rojo con estampados, un saco tipo torero hecho de la misma tela que el calzón, un algodón o camisa de algodón, paliacate en mano y otro paliacate que le cubre la cabeza, sobre esta porta un penacho de plumas de pavorreal y de guacamaya, y en la mano derecha lleva una especie de cruz como si fuese el número 7, pero que he interpretado se trata de un hacha. En la mano izquierda lleva un carrizo doble o gemelo el cual hace sonar en los cambios de música (Véase Figura 2).

Figura 2. Danzante de Napapoketzé y Alacandú o reinita de carnaval zoque de Tuxtla, Juan R. Álvarez, febrero 2020.



Le siguen un grupo de hombres vestidos a la usanza de las mujeres zoques de Tuxtla del siglo XX. Algunos llevan enredo de añil o falda

18. Su nombre científico es *pseudobombax*, y también es llamada a la flor de sospó como *xiloxoxhitl* en náhuatl que significa flor de elote. Florea desde finales de enero hasta marzo, siendo febrero el mes donde los árboles de sospó se cobren del colorido de sus flores las cuáles hay en color rosa y blanco.

de vichí a manera de naguilla, huipil de algodón o blusa de jackar, rebozo de algodón en la cabeza y bastón o garabato en mano, a estos hombres se les conoce como “viejas” o *suyuetzé*.

La danza comienza el día domingo de carnaval, sale de casa del primero o del penacho también llamado Napapok-etzé. Todos los personajes tanto la *Alacandú*, las viejas de carnaval y el Napapok-etzé se dirigen a las casas de gente tradicional: músicos, cargueros, comideras, danzantes, casas donde hay imágenes de santos antiguos, entre otras realizando con ello un recorrido por distintos barrios de la ciudad (Véase Figura 3). La danza se ejecuta frente al altar doméstico de la casa. Las viejas de carnaval forman un círculo y bailan girando hacia la izquierda -en contra de las manecillas del reloj-, en medio del círculo formado por las viejas se hallan la *Alacandú* y el danzante de penacho quienes bailan de frente y haciendo movimientos hacia la izquierda. La niña le ofrece el *xicalpestre*¹⁹ con flores de sospó al danzante de penacho quien toma una postura seria y va sonando su silbato doble al cambio de la música. La música está conformada por nueve sones y uno al que llaman “de camino” pues el que se ejecuta en las calles y trayectos de una casa a otra, la música es de carrizo y tambores.

Figura 3. Napapoketzé bailando con reinitas y viejas de carnaval frente al altar doméstico, Alberto Gutiérrez, marzo 2022, usado con permiso.



19. Xicalpestre es un recipiente hecho con la cascara de la calabaza grande.

Todo ello se repite los días siguientes, es decir el lunes y martes de carnaval. Aunque en Tuxtla hay varios grupos que sacan esta danza, no todos bailan los tres días, solo hay un grupo que si danza los tres días de carnaval.

Esta danza fue registrada o documentada por viajeros y antropólogos a principios del siglo XX, pero tiene bastante tiempo de realizarse. Se desconoce su origen en tiempo, pero muestra fuertes elementos prehispánicos presentes en la vestimenta de los personajes, el simbolismo y la cosmovisión presente en ella. No es claro, sin embargo, si el martes tiene o tuvo un significado particular, ya que se baila igual que los otros días de carnaval.

La danza zoque del Carnaval de Ocozocoautla

Ocozocoautla es un municipio que está a escasos 30 kilómetros de Tuxtla, al igual Tuxtla que es una Ciudad dentro de un valle, Ocozocoautla se encuentra en el llamado Valle de Santa Martha y su clima es fresco o templado.

En este pueblo el carnaval comienza el día viernes, es decir, cinco días antes del miércoles de ceniza, pero la danza se ejecuta solamente los días domingo, lunes y martes de carnaval: los demás días son de preparación y cierre. El carnaval tiene dos danzas, una es la del monito y el tigre y es la que se considera más antigua y hay quienes dicen es de origen prehispánico. La otra danza es la del Mahoma Goliat que pelea contra el David y en la misma danza aparece el Mahoma Cabeza de Cochi que pelea contra el caballo blanco.

Manuela Loi, quien ha hecho registro esta danza, menciona que los principales actores del carnaval son: a) los *cohuinás*²⁰, quienes organizan la fiesta; b) la reina del carnaval; c) los grupos de músicos del *cohuiná* compuestos por tamboreros y piteros; d) los grupos musicales de marimba, guitarras, instrumentos de aliento; e) los danzantes, quienes interpretan las danzas de enlistonados y la del tigre con monito; f) los chores, bufones destinados a perturbar el orden social (Loi 2009, 401). Aunque Loi hace referencia a todos los que participan

20. Cohuiná es la forma en que la gente escribe la palabra. Sin embargo, desde la lengua zoque variante del sur (variante a la que pertenecen los tres pueblos en mención) se escribe cwiná o kowiná. De ahí que haya variantes en la manera de escribirlo.

en el carnaval de Ocozocoautla, en mi caso solamente me interesa retomar a los seis personajes de las danzas que conforman al carnaval, pues estos son los que representan en sí a cada *cowiná* y a su vez a la fiesta entera.

Son prácticamente los seis personajes de estas dos danzas del Carnaval que representan a seis espacios sagrados llamados *cowinás*. Siendo, una *cowiná* la casa donde se hace la fiesta, la ubicación de donde está la imagen de un santo, y el dueño de la casa o el que hace la fiesta, se comprende que dicho termino puede extenderse hacia los danzantes. Así la *cowiná* de San Antonio tiene por danzante al Mahoma Cabeza de Cochi (puerco), la *cowiná* de Santo Domingo tiene por danzante al caballo blanco, la *cowiná* de la Virgen de Natividad tiene por danzante al Mahoma-Goliat, la *cowiná* de San Bernabé tiene por danzante al David, la *cowiná* de Santa Martha tiene por danzante al tigre o jaguar y la *cowiná* de San Miguel tiene por danzante al monito. De esta forma se conforman las seis casas/danzantes donde se hacen las fiestas que en conjunto forman el Carnaval. En esas casas se comen desde el día sábado de carnaval hasta el Miércoles de ceniza. Ahí se hacen los rituales y de ahí parten las danzas para ser ejecutadas únicamente el día martes de carnaval en las tres plazas principales del pueblo. Se llama a dicho día, en Ocozocoautla, “martes de plaza”.

En la danza del mono y el tigre participan dos personas ataviadas como tigres y dos niños ataviados de monitos quienes bailan diversos sones con la música del carrizo y los tambores, durante danza de un lado están bailando los dos tigres y del otro lado bailan los dos monitos, hacen cruces de un lado a otro, en determinado momento de la danza sale un cazador quien pretende cazar a los personajes. Los personajes danzan en medio de un círculo que forman un grupo de doce danzantes: seis de ellos son del bando de los tigres y los otros seis son del bando de los monitos. Los monitos y los tigres danzan en medio como si jugaran hasta que llega un momento de la danza en que los monitos trepan o suben a las espaldas de los tigres y hacen una especie de brinco. Esto es un instante y de inmediato caen tanto los monitos y tigres como si estuviesen muertos. De inmediato aparece un danzante que representa a un curandero quien los ranea a los tigres y monitos y estos reviven y regresan a seguir danzando (véase Figura 4).

Figura 4. Cópula entre el monito y el tigre, Carnaval de Ocozocoautla, Chiapas, Juan R. Álvarez, febrero 2009.



A la danza de los Mahomas, la gente le llama el cuadro de los enlistonados, y, muy similar a la danza de los monitos y tigres, aparecen doce danzantes alrededor de los personajes principales; seis personas bailan como enlistonados representando al bando de los Mahomas y otros seis enlistonados bailan representando al bando del caballo y el David. Ambos bandos forman dos filas y bailan frente al altar. A mitad de la danza el David pelea con los Mahomas a quienes los tira o golpea con su honda, capturándolos. Así ambos Mahomas son llevados y acostados encima de un petate, donde el David les quita sus espadas y con ella corta en partes a los Mahomas quienes metafóricamente gritan de dolor.

Después comienza la segunda parte donde bailan ambos bandos de enlistonados y al final de la danza le toca al caballo pelear contra los Mahomas. El caballo con su látigo logra quitar la espada al Mahoma Cabeza de Cochi y después al Mahoma Goliat y de esta manera los derrota, comprendiéndose que ha ganado el caballo. Posterior todos bailan juntos y la danza termina.

El cuadro completo de esta danza se baila en la plaza o afuera del templo de San Bernabé, la plaza principal o afuera del templo parroquial de San Juan Bautista y la plaza o afuera del templo de San

Antonio Abad. Como mencioné anteriormente de ahí deriva el que se llame baile de plaza, el cual solamente se hace el día martes de carnaval. Sin duda, el martes parece tener un significado especial.

La danza zoque del Carnaval de San Fernando

En el pueblo de San Fernando el carnaval comienza desde el día jueves cuando las mujeres lavan los trastes que serán usados durante los días de la fiesta. El carnaval se desarrolla en la cowiná de Jesús de la Buena Esperanza, la única cowiná, a diferencia de Ocozocoautla donde hay seis. En esta cowiná está la imagen de Jesusito de la Buena Esperanza y él quien hace u organiza la fiesta del carnaval recibe el nombre de prioste. En torno a esta celebración hay autoridades tradicionales como los mayordomos y gira toda una estructura de cargos que incluyen a los músicos, comideras, pozoleras, danzantes, repartidores de comida, las sirvientas o ayudantas, los que cuidan a los danzantes, etc. Todo el pueblo puede participar, y todos cooperan para que haya comida y demás alimentos durante los cinco días del carnaval, siendo la danza el elemento más característico de esta fiesta.

La danza del Carnaval de San Fernando incluye la danza de los dos gigantes que pelean y bailan con el David, y la danza del monito y el tigre, ambas danzas son muy similares a las de Ocozocoautla a diferencia que en San Fernando solo es un monito y un tigre. También no hay Mahomas sino Gigantes que pelean con el David. Tampoco hay filas de enlistonados como ocurre en Ocozocoautla, sino un grupo de hombres ataviados con hileras de ixtle pintado a los que llaman shures, que según los lugareños son como “perros” porque van haciendo bromas y distraen a los espectadores de ver la danza. Ya que también en este pueblo durante la danza el monito juega con el tigre hasta lograr montarlo y caen muertos y después resucitan, tal cual ocurre en Ocozocoautla (Véase Figura 5). Las danzas de carnaval en San Fernando se realizan los días domingo, lunes y martes de carnaval, a diferencia de Ocozocoautla que también bailan domingo, lunes y martes pero con excepción que el día martes es la danza ritual en las plazas, de ahí que le digan baile de plaza.

Figura 5. Cópula del monito y el tigre, Carnaval de San Fernando, Chiapas, Juan R. Álvarez, febrero 2009.



Carolina Rivera Farfán y Thomas A. Lee mencionan que el carnaval en San Fernando es una festividad que reúne a la comunidad de ascendencia zoque en torno a la ceremonia y ritual celebrado en honor a un santo cristiano, Jesús de la Buena Esperanza. Dura los cuatro días previos al Miércoles de ceniza y preludia los rigores de la Cuaresma (Rivera y Lee 1990, 129). Es importante señalar que hasta hace unas décadas había un ciclo de fiestas en San Fernando a lo largo del año. Estas fiestas se han ido difuminando con el paso del tiempo porque la Iglesia Católica desintegró el sistema de cargos en este pueblo para finales del siglo XX, siendo la *cowiná* de Jesús de la Buena Esperanza o el cargo del carnaval la única fiesta en donde todo el pueblo participa. Esto ha permitido que se conserve la música, danza, gastronomía, rituales y creencias propias de esta celebración.

Hace algunas décadas David Díaz Gómez publicó en la *Revista México Desconocido* acerca de la danza la danza de Carnaval de San Fernando. Él señala que esta danza a diferencia de otros bailes chiapanecos tradicionales, no se ejecuta sino en la fecha previamente determinada y no se repite por ningún motivo en festivales o por la llegada de algún personaje importante. Así durante la danza no se pueden tocar las máscaras, ni los atuendos de los danzantes; hay insultos y penas para quien lo hace. Díaz Gómez hace referencia a un

posible mito de origen de este pueblo: hace muchos siglos en un rincón de la selva, combatieron el tigre contra el mono. El primero era fuerte y el segundo inteligente. Inicialmente pelearon cuerpo a cuerpo y el felino llevaba la ventaja, pero el mono, sabio en mañas y en gracias, poco a poco engañaba al tigre, simpatiza con él y lo seduce. El pequeño habitante de los árboles baila con el rey de los carniceros, quien acaba de caer en su engaño, dobla las feroces garras y retoza como un minino faldero. Hipnotizado por la simpatía del mono, el tigre empuja el lomo y deja que el enemigo trepe en sus ancas y juntos interpretan una danza frenética que los arrastra por la maleza y que culmina con la violación del arrogante carnicero. Cansado y humillado, el tigre queda tirado en el suelo; el mono, seductor y triunfante, sube a la ceiba más venerable de los montes a reposar y saborear la victoria. Abajo, atontado, el tigre no advierte que el hombre, su verdugo, se acerca. Silba la flecha, suena el disparo; al aparecer, el felino –que resultó tigresa– escapa a algún rincón de la selva a parir una raza cósmica, y deja el terreno libre para que se desarrolle otro combate mitológico (Díaz 1992, 42-48).

Lo anterior es importante porque actualmente la danza en San Fernando es más celosa que en Ocozocoautla; es decir, la danza de carnaval de ambos pueblos al menos en la parte donde bailan el mono y el tigre es muy similar, y en Ocozocoautla esta danza ha tenido ciertas modificaciones mientras que en San Fernando se conserva más intacta. También es importante señalar que el mito citado por Díaz Gómez prácticamente es el mismo o la misma historia narrativa que en la danza de Ocozocoautla, claro está con sus variantes, lo que permite comprender que finalmente se trata de que ambos pueblos forman uno solo.

Interpretación de los significados del día martes de Carnaval

El carnaval es una celebración que fácilmente introdujeron los españoles dentro de la cosmovisión mesoamericana o usaron la religión prehispánica para poder implementar fiestas como el carnaval debiendo a la similitud de elementos que enriquecían cierto tipo de celebraciones. Uno de ellos es el concepto y los manejos del concepto de tiempo. La idea del tiempo en la tradición mesoamericana es muy importante porque el tiempo rige todo. El tiempo es el cosmos, es el movimiento, es sinónimo de vida y muerte, es ciclo, el tiempo es

continuidad. Así el movimiento del sol estaba registrado por los pueblos prehispánicos, desde el preclásico medio y tardío ya el hombre mesoamericano registra el tiempo. Entonces se fue conformando el calendario solar de 360 días y el de 260 días relacionado con el tiempo para la agricultura, esto lo vemos representado en códices, edificios o basamentos prehispánicos de diversas ciudades, y en expresiones como las danzas.

En el carnaval europeo se celebra el fin del invierno y la llegada de la primavera, así como el fin de un tiempo ordinario católico y el comienzo de un tiempo importante para el mundo cristiano es que es la Cuaresma-preparación para la muerte de Jesucristo-, mientras que en los llamados “carnavales indígenas”, hay una continuidad del *nemontemi* –celebración del fin del calendario solar, en donde se recreaban a través de las danzas a los mitos para el origen y nacimiento del sol-. Así, la dualidad que representa el Carnaval en Europa encajó perfectamente en la dualidad de las fiestas mesoamericanas.

Aunque bien se sabe que el concepto de “carnaval” proviene de una tradición europea u occidental, en los pueblos indígenas y afro-mestizos en México se conserva tradiciones añejas en sus fiestas, muchas de ellas llamadas también “Carnaval”, y en dichos carnavales se mezcla la tradición europea-cristiana, lo prehispánico o lo afro según sea el origen de la población que realiza el carnaval.

El calendario festivo mesoamericano compuesto de 360 días, -es decir, 18 meses de 20 días, o veintenas- marcaba determinadas celebraciones, verdaderos festejos o mitotes, sobrando 5 días considerados perdidos y llamados “*nemontemi*”, “A los cinco días restantes del año, que son los cuatro últimos de enero y primero de febrero, llamaban *nemontemi*, que quiere decir días baldíos, y teníanlos por aciagos y de mala fortuna, durante este tiempo se permitían muchas cosas, el mundo se invertía, estos días ubicados en el calendario gregoriano actual serían el 28, 29, 30 y 31 de enero y 1 de febrero, es decir que coinciden con el tiempo de carnaval, y cada cuatro años se le agregaba un día más (Álvarez 2010, 48).

Si comprendemos así el carnaval deducimos que la fiesta del carnaval se realiza los días previos al Miércoles de ceniza, y el día martes es el último de los días para llevar a cabo los rituales necesarios antes de entrar a un nuevo tiempo que es la cuaresma o el inicio de un calendario indígena nuevo.

Los resultados de este trabajo de investigación fueron que los tres pueblos comparten en esencia un mismo carnaval, pero resignifican más para unos que para otros. Es decir que de estos tres pueblos solamente en Ocozocoautla le dan importancia al día martes, mientras que en Tuxtla y San Fernando la danza se baila el día martes como el resto de los días anteriores y no parece tener relevancia especial alguna.

En Ocozocoautla, el día martes parece ser el más importante, pues de los días del tiempo del carnaval es el día que recibe mayor peso y carga para realizar el ritual de la danza. En los tres pueblos, sin embargo, preservan aún parte de su cosmovisión como pueblo ancestral, y esto permite comprender que siguen formando un mismo territorio pese a que hoy día están fragmentados como municipios.

¿La danza es un ritual? Me atrevo a decir que sí, pues el ritual concebido como aquellas prácticas simbólicas en donde se recrea las creencias de la comunidad o sociedad determinada, si lo es, por ello en Ocozocoautla se hace el baile de plaza únicamente el día martes, cuando los danzantes realizan el ritual de la danza frente a los templos principales del pueblo, al hacer la danza se busca recrear la historia del mundo, se hacen presente las fuerzas del inframundo a través de los tigres-jaguares y del supramundo a través de los monitos, pues los tigres o jaguares son la representación del sol nocturno, mientras que los monos al vivir en las copas de los árboles representan al cielo superior. Así ambos planos logran volverse uno y equilibrarse en el ritual de la danza.

En las danzas de carnaval de al menos los tres pueblos zoques mencionados se busca lograr la armonía del cosmos, se danza y se cuenta una historia de origen, de danza y se representa a lo sagrado. Se danza y se busca obtener beneficios y dones dados de los dioses a los hombres. Se danza para que revivan los ancestros o antepasados muertos, aquellos que legaron y transmitieron la danza en su momento. Se danza, como indicaron quienes fueron entrevistados en campo y por medio de la observación participativa, para pedir, ofrendar y agradecer. Indicaron que si no se danza, entonces, no se logra conseguir u obtener lo preciado. En este caso las danzas de carnaval para los zoques de Tuxtla, San Fernando y Ocozocoautla buscan que los astros como el sol y la luna logren el equilibrio para que la tierra esté lista para ser fertilizada. Ello lo vemos representados en la danza

del *Napapok-etzé* y la *Alacandú* que bailan en círculo y hacen giros en sus ejes representando el cosmos: sin la luna no hay frialdad y humedad de la tierra y no se garantiza el crecimiento de las planas y sin el sol no habría el calor necesario para que el agua evapore y se formen las nubes y con ello se produzca la lluvia, la lluvia trae el líquido que fertilizará a la tierra.

En San Fernando al igual que en Ocozocoautla danza el mono con el tigre, y aunque se desconoce si esta danza es de origen prehispánico pues no hay datos que nos permitan saber desde cuando se baila, si podemos interpretar que preserva elementos de la cosmovisión prehispánica.

La importancia de que la danza de carnaval de estos tres pueblos se haga con mayor realce o presencia el día martes, recae en que es el último día de los señalados como “perdidos” y el miércoles todo regresaría al orden. La danza es el ritual por el cual se puede equilibrar al mundo o se cree se garantiza el sol sobre su camino.

María Sten, dice que el tiempo en la danza puede adquirir el carácter de sagrado cuando los hombres reactualizan a través de sus fiestas y ritos el obrar primigenio de la divinidad (Sten 1990, 55). Es decir; que el tiempo en que se la danza se efectúa es sumamente importante, pues en la danza se logra representar a los mitos, lo que permite sacralizar a la danza, así mucho depende si la danza es de día o de noche, la misma autora señala una frase “el tiempo sagrado por consiguiente es recuperable, indefinidamente repetible”, por lo que interpreto que el bailar permite ubicar un tiempo determinado, recrear el tiempo de los dioses, a los astros, a los ancestros, y aunque estos pertenezcan a un tiempo pasado, en la danza regresan al tiempo presente, de ahí que la danza se realice en la fecha determinada por lo que implica.

Para el caso del carnaval de los pueblos zoques mencionados, cada día se hacen diversas actividades: gastronomía, música, danzas, rituales, costumbres, entre otros, todo ello en conjunto conforman esta celebración. Así el domingo, aunque hay sus ceremonias y danzas y por consiguiente el lunes, no es lo mismo que realizarlas el martes, el último día de la fiesta el cual representa no solo la última oportunidad de pedir o agradecer con la danza lo recibido, sino que es el último momento en que se ejecuta el baile y de ahí sería hasta el año siguiente, cosa que no se tiene la seguridad de que esto suceda.

María Sten, citando a Fray Bernardino de Sahagún en la *Historia Verdadera de las cosas de la Nueva España*, menciona que la mayoría de las danzas de los mexicas se efectuaban hasta la tarde hasta la puesta del sol. Sin embargo, en algunas fiestas como *Etzalqualistli* y *Panquetzaliztli* los bailes comenzaban al principio de la noche. Ambas fiestas eran marcadores del comienzo de una nueva época (Sten 1990, 64). Es decir, para los mexicas el que se bailara en la tarde o en la noche representaba algo reflejado en el tiempo del ciclo agrícola, se bailaba en la tarde ya que el sol iba a ocultarse relacionando la danza con este astro rey, mientras que baila en la noche por ser un espacio y tiempo nocturno se relacionaba con la época de lluvias. La danza ejecutada en determinado tiempo de la fiesta permite expresar el sentido del porque se realiza esta.

Alfredo López Austin dice que en la tradición mesoamericana del tiempo lineal es igual que la judeocristiana, formadora y estructurante, ya que ese tiempo pertenece a la cosmovisión, por ser una creación colectiva, histórica, racional y sistemática. El carácter colectivo de la cosmovisión implica que es producto de la acción cotidiana global de todos los integrantes de un grupo humano dado que, al comunicarse entre sí, elevan paulatinamente su pensamiento a diversos niveles de abstracción (López Austin 2015, 11). De ello comprendo que por eso la tradición cristiana encajó perfectamente en la tradición religiosa mesoamericana, pues ambas comparten ese carácter colectivo, y es a través de los rituales en que logran mantener su cosmovisión. En este caso el carnaval o las danzas de los carnavales indígenas reúnen ambas tradiciones religiosas, conformando el carácter sincrético del grupo que la realiza.

Conclusiones

En época prehispánica se creía que si algo fallaba en el ritual -sea cual fuere este- no se lograba el objetivo, muchos de estos rituales tenían que ver con la fertilidad de la tierra pues de ella se proveían los alimentos, por ello muchos dioses del panteón mesoamericano estaban vinculados al agua, al sol, al viento, a la luna, los elementos que son parte fundamental del crecimiento de la milpa, fuente y base alimenticia mesoamericana. De ahí que los pueblos prehispánicos buscarán asegurar mediante la creencia o confianza en lo sagrado unas buenas cosechas.

La danza del carnaval zoque en estos tres pueblos y en el resto de los demás pueblos, es un ritual mismo donde cada danzante cumple una función vital, al danzar y asumir su papel en ella permite dar vida a los dioses, a los animales sagrados, a los cuatro elementos del mundo, a los mitos del origen del hombre y sus dioses. Los danzantes revitalizan en ese ritual su historia, la narran y la legitiman.

Por ello, el día martes al ser el último día en que se realiza la danza cobra importancia debido a que durante los días del carnaval en los tres pueblos mencionados se realizaron una serie de actividades que son parte de los festejos, pero es la danza el elemento que por su naturaleza expresiva permite representar y simbolizar el sentido y realidad de lo que el carnaval o la fiesta del carnaval es para cada pueblo. Es decir, el fin de un ciclo y el comienzo del otro, pues siendo el día martes el último de ese ciclo, se debe de hacer el ritual necesario para que el siguiente ciclo pueda comenzar. En la danza está ese ritual: el ritual de equilibrio del cosmos, de las fuerzas, de los astros, de lo dual, lo que permitirá que el siguiente ciclo comience en estabilidad y no en caos.

En la danza se puede representar a personajes que recrean el imaginario de estos pueblos zoques, su cosmovisión y aunque este grupo de zoques prácticamente se desarrollan dentro de la urbanidad, la fiesta del carnaval permite unirlos y lograr que se sientan identificados entre ellos como zoques, sabiendo que no hablan la lengua, pero los articula el compartir un territorio, historia o pasado común, y que sus danzas son tan parecidas entre sí.

Desde el punto de vista cristiano, la muerte de la tierra que sería en el tiempo del invierno –enero-febrero- se da esta fiesta de carnaval porque le antecede a otro tiempo que es la cuaresma, tiempo de preparación de la muerte de Cristo, quien morirá en primavera durante la Semana Santa (primera luna llena después de entrada la primavera). Esto se asocia a la creencia mesoamericana de que al final del tiempo el sol muere para así dar comienzo a un nuevo ciclo, el periodo de 360 días del cual menciona Fray Bernardino de Sahagún.

En la danza del Carnaval de Tuxtla se personifica al sol, a la luna, a las estrellas, al mundo celestial que en caso de no estar en orden se entraría en un problema, pues la luna cumple una función relevante para los campesinos y el pueblo mismo, la luna regula las aguas, a la tierra, el crecimiento de las plantas y los períodos fértiles de las

mujeres, mientras que el sol con su calor permite que haya la lluvia para que sean regadas las milpas, con su calor se logra la fotosíntesis y representa al fuego, el cual es necesario para los alimentos. Así en conjunto la luna y el sol permiten ese equilibrio que se verá reflejado en una buena siembra y en abundantes cosechas en el tiempo de estas, por ello la danza de carnaval zoque de Tuxtla representa también una ofrenda a la madre tierra dadora de alimentos.

En la danza de San Fernando y Ocozocoautla, específicamente cuando bailan el mono y el tigre, se logra una cópula, pues el mono simbólicamente al estar montando al tigre se da este acto del coito entre dos animales, el mono representa el día, al cielo superior, las aguas de las nubes, al sol y a su calor, mientras que el tigre o jaguar representa la noche. Así en la danza del carnaval en ambos pueblos zoques representa el ritual de equilibrio entre ambos cielos, el superior y el inferior, o en su caso el supramundo representado con el mono y el inframundo representado con el tigre-jaguar. La cópula entre el mono y el tigre es punto relevante del ritual, por ello en la danza ambos personajes después de ese acto caen al suelo como si estuviesen muertos y en cuestión de segundos regresan a la vida, renacen o resurgen, así la tierra muere después de haber dado abundantes cosechas, muere la tierra en el invierno cuando hay poco sol y resurge cuando entra la primavera y la tierra podrá cambiar de piel y reverdecir, así la tierra estará preparada para cuando lleguen las lluvias y con ello crezca la milpa.

Al menos en Ocozocoautla ha perdurado el que esta danza solo se hace en día martes a diferencia de San Fernando que se baila en los tres días que anteceden al miércoles de ceniza. Sin embargo, en Tuxtla ha habido años que los danzantes no bailan en día martes porque la mayoría de ellos trabajan y al ser un día de entresemana se les complica asistir a bailar, pero en los últimos años los danzantes y músicos zoques de Tuxtla han cobrado conciencia de bailar los tres días y dedicarle importancia al día martes pues se tiene la idea de que es el último día de la danza, aunque desconozcan su relevancia.

Muchas veces el día domingo por ser inhábil permite la asistencia tanto de danzantes y espectadores en los carnavales, y la dinámica social y cultural en la que se encuentran actualmente los zoques del sur hace que poco a poco pierdan el significado de esta fiesta y su danza, pero el hecho de que busquen mantener una identidad cultural al ca-

recer de la lengua, hace que se interesen más por lo que aún conservan, permitiéndose comprender que sus danzas son contenedores de esa cosmovisión y religiosidad mesoamericana, que a cinco siglos de la conquista, aún se mantiene la esencia del pueblo zoque.

También es importante tener en cuenta que el concepto de carnaval europeo es muy distinto a las danzas que se realizaban en época prehispánica -específicamente el Postclásico que son de las que se tiene un poco de información debido al registro que algunos frailes y cronistas españoles hicieron y son mencionadas-, ya que las danzas prehispánicas o mesoamericanas se hacían en honor a deidades que eran a su vez los astros y que tenían funciones y potestades específicas dentro del ciclo agrícola. Estas danzas no sobrevivieron en época colonial como tal, ya que muchas desaparecieron al ser consideradas diabólicas para los frailes, estas danzas tuvieron que modificarse y evolucionar para sobrevivir. Los frailes se percataron que en estas danzas donde aparecían animales como el mono y jaguar se representaban a dioses luchando y eran parte de mitos y creencias, bien podían ser sustituidas dichas danzas por otras donde lucharan cristianos contra musulmanes o David y Goliat. Así vieron los frailes la manera de sustituir un tiempo de caos como fue el *nemontemí* por los días del carnaval europeo-cristiano en donde se realizaban excesivas fiestas antes de comenzar la cuaresma, tiempo en que todo eso vendría a menos para prepararse a la Semana Santa.

Referencias

- Álvarez Vázquez, J. R. “Te’ Hatajama-etzé”. (Tesis de Grado, Universidad Veracruzana. 2010).
- Caro Baroja, Julio. 1965. *El Carnaval*. Madrid: Taurus.
- Díaz Gómez, David. 1992. “El Carnaval de San Fernando, donde los diablos hacen de las suyas”. *México Desconocido* 180: 42-48.
- Gaignebet, Claude. 1984. *El Carnaval, ensayos de mitología popular*. España: Editorial Alta Fulla.
- Instituto Nacional de Lenguas Indígenas, “Agrupación lingüística: zoque Familia lingüística: Mixe-zoque”, Acceso el 24 de febrero de 2022. https://www.inali.gob.mx/clin-inali/html/l_zoque.html
- Ladrón de Guevara, Sara. 2008. *Dualidad*. México: Universidad Veracruzana.
- Loi, Manuela. 2009. “Un acercamiento semiótico al subciclo de carna-

- val en Ocozocoautla de Espinosa, Chiapas”. En *Medio Ambiente, antropología, historia y poder regional en el occidente de Chiapas y el Istmo de Tehuantepec*, coordinado por Thomas A. Lee Whiting, et. al, 397-410. México: UNICACH.
- López Austin, Alfredo. 1998. “La parte femenina del cosmos”. *Arqueología Mexicana* 29: 6-13. <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/la-parte-femenina-del-cosmos>
- _____. 2015. “Tiempo del ecúmeno, tiempo del anecúmeno. Propuesta de un paradigma”, en *El tiempo de los dioses-tiempo, concepciones de Mesoamérica*, editado por Mercedes de la Garza, 11-49. México: UNAM.
- Navarrete, Carlos. 1968. “La relación de Ocozocoautla, Chiapas”. *Tlalocan* 5 4: 368-373. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.tlalocan.1968.301>
- Quiróz Malca, Haydée. 2002. *El Carnaval en México, abanico de culturas*. México: CONACULTA.
- Rivera Farfán, Carolina y Thomas. A. Lee. 1990. “El carnaval zoque de San Fernando, Chiapas: Los motivos zoques de continuidad milenaria”. *Anuario Instituto Chiapaneco de Cultura*, Departamento de Patrimonio Cultural e investigación 23: 119-154. <https://repositorio.cesmeca.mx/bitstream/handle/11595/292/ANUARIO%201990%204.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Sahagún, Fr. Bernardino. 2006. *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Porrúa.
- Sten, María. 1990. *Ponte a bailar tu que reinas, antropología de la danza prehispánica*. México: Editorial Joaquín Mortis.

LA DIMENSIÓN SEMIÓTICA DEL CARNAVAL DEL BARRIO DE XONACA, CIUDAD DE PUEBLA: CAMBIOS Y CONTINUIDADES DE UNA TRADICIÓN

María Fernanda García Pérez

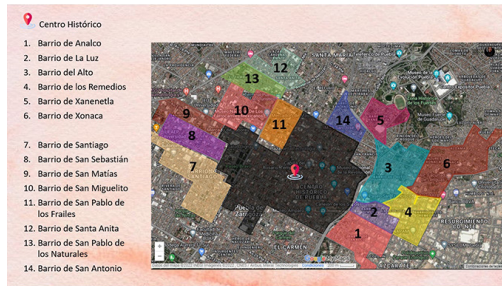
En el área denominada Valle Puebla – Tlaxcala se llevan a cabo distintas expresiones relacionadas a la celebración del Carnaval siendo los más sobresalientes los de las comunidades de Tlaxcala y Huejotzingo (Licona 2016). Sin embargo, en la ciudad de Puebla, es posible observar la presencia de los Carnavales de huehues, principalmente en los barrios fundacionales (Licona 2016), en los que predominan la figura de las cuadrillas, las cuales se tratan de los grupos en los que los carnavales se organizan para participar en la festividad.

Actualmente, la ciudad de Puebla se encuentra en un contexto metropolitano. Retomando a González Ortiz (2014), la metropolización es observable cuando la ciudad crece y su infraestructura de tejido urbano se incorpora al territorio de una ciudad administrativa distinta. Tenemos que las periferias se convierten en casas habitación y, para el contexto estudiado, la vida en los barrios comienza a mercantilizarse en medida que este se convierte en suelo urbano y objeto para la especulación inmobiliaria. En este caso, podemos dar cuenta que, desde administraciones pasadas, los barrios de la ciudad de Puebla se encuentran inmersos en un proceso de gentrificación, lo cual ha propiciado el despojo de hogares y la movilidad forzada.

De acuerdo con Carlos Montero Pantoja (2015), los barrios se establecieron del otro lado del bulevar Héroes del 5 de mayo, anteriormente Río de San Francisco, y fungía como borde natural entre los asentamientos indígenas y los asentamientos españoles, ocupando la ribera norte y oriente. Siguiendo ese orden se conocen: Xanenetla, Xonaca, el Alto, La Luz, Los Remedios y Analco. Del lado poniente se encuentran los barrios de Santiago, San Sebastián, San Matías,

San Miguelito, San Pablo de los Frailes, Santa Anita, San Pablo de los Naturales y San Antonio; en este caso los límites eran las huertas destinadas al cultivo y su dimensión equivalía a una cuadra.

Figura 1. Ubicación territorial de los barrios antiguos de la ciudad de Puebla, hecho a partir de las descripciones de Montero Pantoja 2015 y Gómez García 2019. Elaboración propia.



Uno de los rasgos particulares de los barrios de Puebla, además de ser sitios ubicados en la periferia, es su origen étnico y su diversidad cultural, pues dichos barrios fueron habitados por indígenas provenientes de Cholula, Calpan, Huejotzingo, México, Texcoco, Cuauhtinchan, Tepeaca, Tecali y principalmente de Tlaxcala. Los barrios antiguos de Puebla formaron parte de la ciudad virreinal como núcleos de indígenas asentados en la periferia que brindaban servicios a la naciente Puebla de los Ángeles (Pantoja 2015; Gómez 2019). En sus territorios se fueron conformando cuadrillas de danzantes de Carnaval, las cuales, se fueron dando principalmente del lado norte y oriente.

Esta investigación fue llevada a cabo en el barrio de Xonaca de la ciudad de Puebla, ubicado a pocos kilómetros de su Centro Histórico, colindando con el barrio de El Alto y el barrio de Xanenetla, posicionado a las faldas de los Fuertes de Loreto y Guadalupe. Este barrio con el paso del tiempo ha transitado por diversos cambios sociales y culturales. Sin embargo, a pesar de las políticas de gentrificación llevadas a cabo debido a esta cercanía con el centro de la ciudad y la intervención de empresas transnacionales, en su interior, aún persiste una de las celebraciones más importantes: El Carnaval.

Para esta investigación se recurrió al análisis cualitativo – semiótico, dentro del cual se buscó interpretar varias capas de significación sobre el Carnaval en diversas cuadrillas del barrio de Xonaca a partir de las siguientes herramientas metodológicas: observación directa, entrevistas semiestructuradas y registro audiovisual y fotográfico.

El Carnaval del barrio de Xonaca

El Carnaval se celebró en Puebla por primera vez en el barrio de El Alto (Méndez 2011), posteriormente, de acuerdo con los carnavales, esta primer cuadrilla se separa, para ser adoptado en el barrio de Xonaca. Actualmente es tan importante que se convirtió en un referente del barrio, por encima de otras festividades como la Fiesta Patronal o la Semana Santa. En temporadas de Carnaval, es común encontrar a más de 25 cuadrillas danzando por la zona, llenando de música y algarabía al barrio.

Figura 2. Huehues de la cuadrilla “La Arrolladora de Xonaca” presentándose afuera del “mercadito Xonaca, María Fernanda García Pérez, 2020.



En el Carnaval del barrio de Xonaca, es posible observar la presencia de tres personajes principales. Uno de ellos es el huehue: según lo observado en campo su vestuario consta de máscara de madera con rasgos europeos, en ocasiones esta cuenta con barba o únicamente con bigote, asimismo, un sombrero texano negro que es adornado con plumas de avestruz de distintos colores, un espejo adornado con

listones a su alrededor y que cuelgan de él, una capa de satín bordada con chaquira y lentejuela, zapatos, pantalón y chaleco, camisa de manga larga y corbata; este personaje representa la mofa que los indígenas elaboraron en desquite por haberseles prohibido su participación en los festejos exclusivos de los ricos hacendados españoles (Churchill 2008).

Figura 3. Personaje denominado “huehue tradicional”, perteneciente a la Cuadrilla “Organización Illescas y Amigos”, Brian Ramírez, 2022, usado con permiso.



El vestuario del personaje de la maringuilla consta de sombrero texano negro adornado con plumas de avestruz, careta de madera, vestido amplio y zapatos o huaraches. Este personaje es la acompañante del huehue pues se trata de un personaje femenino. En años anteriores, era posible observar una o tres maringuillas por cuadrilla, ya que anteriormente, era representado por un hombre (Churchill 2008). De acuerdo con algunas entrevistas realizadas, la celebración del Carnaval está relacionada con la bienvenida a la primavera y el pedimento a los dioses por las buenas cosechas, por lo tanto, al ser la mujer fértil, así como la tierra, esta se ponía celosa y no daba buenas cosechas, es por ello que la participación de las mujeres era prohibida.

Figura 4. Personaje denominado “maringuilla tradicional”, perteneciente a la “Cuadrilla 26 Oriente La Original”. Autor desconocido, 2007.



Otro de los personajes es la maringuilla urbana: la cual es representada por un hombre que en la actualidad en su mayoría pertenecen a la comunidad LGBTTIQ+, y representa a la mujer urbana. Su vestuario se caracteriza por la utilización de vestidos de noche, zapatillas altas y la utilización de maquillajes llamativos.

Figura 5. Maringuillas urbanas pertenecientes a la “Cuadrilla 26 oriente la original”. Foto propiedad de la familia Pérez, 2003, usado con permiso.



Asimismo, encontramos al personaje del diablo, su vestimenta consta de un traje completamente rojo o negro, para el caso de Xonaca, la máscara es mayoritariamente de látex y calcetas y tenis rojos o negros, este personaje representa al mal, el pecado, mismo que se debe erradicar antes del Miércoles de ceniza. Cada cuadrilla cuenta con al menos un diablo, sin embargo, hay algunas que cuentan con más de cinco, su objetivo es divertir al público con sus diabluras, que son principalmente enfocadas a los niños y mujeres, a quienes invitan a bailar alrededor de las cuadrillas.

Figura 6. Diablo icónico del barrio de Xonaca, conocido como “chichilín”, pertenece a la “Cuadrilla 26 oriente la original”. Autor desconocido, 2007.



A finales del siglo XX, en los Carnavales de la ciudad de Puebla, incluyendo a los de Xonaca, han surgido diversos cambios principalmente en sus aspectos estéticos los cuales han causado una suerte de conflicto entre los sujetos carnavaleros en relación con la diada innovación – tradición. Esto también ha propiciado la creación de nuevas cuadrillas con diversas opiniones con respecto a las vestimentas, las sonoridades y sentidos sobre el Carnaval.

Ernesto Licona (1994) menciona que el Carnaval es un hecho comunicativo que transmite información a través de mecanismos explícitos como el barrio, la cuadrilla, la careta o el huehue. Indica que estas están vinculadas y, en su conjuntarse, constituyen una totalidad.

Por ejemplo, el barrio recopila su mensaje por medio de la cuadrilla y ésta a través del huehue; ya que una cuadrilla específica es signo característico de una calle y no de otra, así como los bailes, el sentido, la música, los vestuarios, son signos interrelacionados de una cuadrilla determinada, constituyendo así los sentidos sociales actuales del este suceso comunicativo celebratorio que llamamos Carnaval del barrio de Xonaca (Licona 1994).

El barrio, los xonaqueros y el Carnaval

El Carnaval de Xonaca es realizado anualmente por los habitantes del barrio, los cuales se autonombran *Xonaqueros*. Este término se refiere a quienes vivieron o son originarios del barrio de Xonaca, y aunque estas familias se hayan desplazado a otros puntos de la ciudad no impide que aún se sigan adscribiendo como tal. Por ejemplo, en temporadas de Carnaval muchas familias regresan. Mencionan que no es lo mismo hacer el Carnaval en sus colonias que en el barrio del que son originarios²¹. Los Xonaqueros, por ende, son aquellos individuos que participan en las faenas, se involucran en la seguridad del barrio, en su preservación cultural y, además, cooperan en la organización y desarrollo de las celebraciones importantes del barrio, tienen una participación directa e indirecta y sienten una profunda identificación con estas.

Cuando hablamos de Carnaval en el barrio de Xonaca, nos referimos a una celebración familiar. En esta se ven implicadas familias enteras que comparten historias, anécdotas y experiencias que de manera indudable remiten al arraigo y al sentido de pertenencia al barrio que habitan o habitaron.

21. Cabe aclarar que, en tiempos actuales, el Carnaval no se limita a su existencia en los barrios tradicionales de la ciudad, pues existen cuadrillas en distintas colonias a las periferias debido a que los habitantes de los barrios abandonaron su lugar de origen a causa de obtener un crédito INFONAVIT (instancia que otorga créditos hipotecarios para comprar una casa, construirla o remodelarla), por la inseguridad y falta de abastecimiento de servicios públicos básicos en los barrios, entre otros motivos.

Figura 7. Diablos de la cuadrilla “La Arrolladora de Xonaca” conviviendo con los espectadores, María Fernanda García Pérez, 2020.



En términos antropológicos, el barrio es un espacio social y este va más allá de ser un espacio de lo geográfico o un simple contenedor de sujetos, pues se trata de un lugar histórico, dotado de significaciones, discursos y prácticas que lo definen los cuales serán dados por las personas que habiten y se apropien de él (Santos 2000; Lefebvre 2013). Para este trabajo resulta importante referir al barrio a partir de la diversidad que existe al interior de él; es posible observar que en el barrio de Xonaca aún están presentes las redes de reciprocidad, la participación colectiva y demás referentes clásicos en torno a los estudios de lo barrial. Sin embargo, es importante dar cuenta de una sociedad heterogénea, misma que en Xonaca se ve reflejada en sus Carnavales.

Por otro lado, resulta importante dar cuenta de sus fronteras de manera relacionada y no excluyente, poniendo atención en las relaciones que se establecen a nivel micro, en este caso con los barrios colindantes. Por ejemplo, como ya se mencionó en líneas anteriores, el Carnaval en la ciudad de Puebla tiene sus orígenes en el barrio de El Alto, y gracias a esta cercanía geográfica y a su vez la relación económica y algunas veces de parentesco que los habitantes de ambos barrios poseían, ahora el Carnaval también es parte del barrio de Xo-

naca. Otro punto a considerar son las relaciones que el barrio asume a nivel macro, por ejemplo, sus relaciones con la ciudad y la globalidad, esto nos ayuda a observar a los barrios en este caso Xonaca, como un espacio social relacional y en comunicación con otros espacios. Es decir, no se trata de un espacio aislado en el cual no ocurre ningún tipo de cambio. Sucede todo lo contrario, el barrio de Xonaca se relaciona con otros barrios. De manera social, cultural, económica y política, se comparten tradiciones con otros barrios y no está exento de las dinámicas globales.

La celebración del Carnaval en el barrio de Xonaca comienza dos domingos antes del Miércoles de ceniza. Actualmente, al primer domingo se le nombra “el de las bailadas foráneas”, ya que las cuadrillas recorren colonias a las periferias de la ciudad. En otros casos, se realizan “encuentros de cuadrillas”. Este tipo de eventos es organizado por los mismos carnavalero, se colocan sillas en la calle para comodidad del público y se presenta más de una cuadrilla. El siguiente domingo es la “apertura de Carnaval” y los grupos de huehues bailan principalmente en la zona céntrica del barrio. El lunes algunas cuadrillas se presentan en las escuelas del barrio y de otras colonias. Existen cuadrillas que no bailan debido a que la mayoría de sus integrantes no pueden asistir ya que no se pueden ausentar de sus trabajos o faltar a sus centros de estudio²², por ello, prefieren cancelar ese día para que puedan pedir sus permisos solo para el martes. El martes de Carnaval se le quema la cola al Diablo, acabando así con el pecado y aunque los siguientes días dentro del calendario católico son “días de reflexión”, pues ya comienza la Cuaresma, aun se pueden observar cuadrillas bailando los dos domingos siguientes. Al primero se le llama “la octava de Carnaval”, en el cual se hacen presentaciones en colonias que aun pertenecen al barrio²³ y el último domingo corresponde al “remate de Carnaval”. En este último, las cuadrillas realizan una última presentación en la que bailan todo su repertorio dancístico mismo que dura aproximadamente 3 horas continuas²⁴. Se realiza una ver-

22. Hay participantes que estudian desde la primaria hasta universidad.

23. Como la colonia 10 de mayo, Lomas 5 de mayo, La luz de Alba, etcétera.

24. Esto depende principalmente de la cantidad de integrantes que tenga la cuadrilla. Existen cuadrillas de 20 integrantes, así como cuadrillas de 150 a 200 integrantes.

benas con venta de antojitos y un baile popular que es ofrecido por la cuadrilla. Esta, costea los gastos de las agrupaciones musicales que se presentan, la mayoría de estas con gran convocatoria, en modo de agradecimiento al barrio.

Figura 8. Diablo y huehues de la “Cuadrilla 26 Oriente La Original” preparándose para iniciar con la quema de la cola del diablo, Kene Gil, 2022, usado con permiso.



Cuando nos referimos a los Carnavales de los barrios de Puebla, encontramos frente a un hecho social (Licona y Pérez 2018) permeado de múltiples sentidos, formas y significaciones, por lo que podemos afirmar que no existe un único sentido del Carnaval.

Se propone observar a estos carnavales como un *Carnaval barrial tradicional*, ya que, dentro de esta caracterización, podemos dar cuenta del espacio en el que se realiza y se hace énfasis en su contenido socioestético. Retomando las propuestas de Newell (2022), tenemos que los Carnavales tradicionales, autóctonos, originarios o locales son realizados en múltiples días, que es el caso de Puebla, pues se prolonga dos o más días después del Miércoles de ceniza; los personajes están definidos por elementos históricos y mayoritariamente estos son realizados en contextos rurales o barriales ya urbanizados, principalmente en comunidades aisladas y marginalizadas.

Los aspectos socioestéticos y la tradición

Por socioestético, tenemos que los objetos de contemplación estética, como las caretas, las capas y los sombreros no pueden ser desarraigados del contexto en el cual fueron o son producidas, exhibidas y compartidas (Baudrillard 1997; Gell 1998). Es entonces que estas estéticas materiales no pueden ser analizadas sin remitir al entorno del que proceden, su contexto social y la relación que los sujetos entablan con ellas.

Se considera pertinente poner atención a los elementos estéticos más allá de su dimensión contemplativa, puesto que un aspecto importante a considerar es su sentido social. Retomando a Baudrillard, partimos del hecho de que los objetos no son exclusivamente entidades que remiten a lo económico, ni están únicamente enfocados en un valor monetario. Más bien deberían ser entendidos desde otras dimensiones y no solo desde su función. En este sentido, resulta importante dar cuenta en las relaciones que los sujetos carnavaleros entablan con los objetos, y a su vez se ven afectados por ellos en un sentido más profundo (Baudrillard 1997, 2).

Bajo estos factores, tenemos que lo socioestético será entendido como aquellas manifestaciones que a partir de una estética comunican y además están dotadas de valor simbólico. Es así que, durante el Carnaval en el barrio de Xonaca, existen tensiones en relación principalmente con la vestimenta, pues surgen diferencias con respecto a la prohibición de algunos tipos de trajes o personajes, debido a la contraposición de las distintas visiones en torno al Carnaval, principalmente lo que los sujetos carnavaleros entenderán por tradición, frente a un cambio que se ha dado los últimos años.

De acuerdo con lo escrito por Hobsbawm la tradición inventada está en relación con una serie de prácticas que son usualmente gobernadas por reglas que han sido aceptadas y un ritual simbólico, la cual busca inculcar valores y normas de comportamiento por medio de la repetición (Hobsbawm 1984, 1). Esta de manera automática implica una continuidad en el pasado. En el caso del Carnaval, esta festividad desde el punto de vista de los carnavaleros, se inculca el amor por el barrio, lo que nos remite a un sentido de pertenencia e identidad barrial.

Para muchos de los sujetos carnavaleros, es de suma importancia que se continúe con la tradición. Mayoritariamente, la concepción de

tradición entre los sujetos carnavaleros refiere al pasado, la forma en que sus abuelos y bisabuelos vivieron el Carnaval, mostrándose así una especie de miedo a la transformación. Esta situación es expresada en los discursos sobre la pérdida de la herencia, lo cual ocasiona una suerte de conflicto ante las opiniones de otros sectores. Las contraposiciones respecto a lo innovador y lo tradicional muchas veces no tiene que ver con la edad. Estas opiniones disimiles vienen de diversos sectores, desde jóvenes hasta personas con muchos años de participación. Estos tienen en común el reconocer un proceso al que está expuesta prácticamente la vida misma: el cambio.

En los años 90's, el Carnaval ya comenzaba a presenciar sus primeros cambios, sin embargo, estos se daban de manera procesual. Como ejemplos breves, podemos mencionar los instrumentos musicales con los que se interpretan las piezas que bailan, la implementación de caretas de otros materiales diferentes a la madera, el uso de plumas de faisán, permitir la participación de las mujeres, entre otras cuestiones. En contraste, actualmente existe una mala percepción respecto a los cambios que se han dado de manera rápida los últimos años. Al respecto, uno de los carnavaleros informantes menciona: “[...] Se pierde el objetivo principal de esta hermosa tradición y hoy en día ya no hacen Carnaval solo es espectáculo como cirqueros, esto es lamentable [...]” (entrevista realizada el 1/03/2022).

A partir de lo anteriormente mencionado, es posible observar al Carnaval como una tradición viva. Se encuentra en una constante adaptación de acuerdo con la época en la cual es vivida y estas adaptaciones se darán a partir de un consenso entre los actores sociales. Sin embargo, a pesar de que exista un consenso de por medio, aún es posible dar cuenta de opiniones disconformes.

De acuerdo con Kiyoshi (citado en Zavala, 1995), la tradición viva es aquella que está ubicada en el tiempo actual. Esta es resultado de un conjunto de reincidencias en su contenido inicial, el cual no se conserva intacto. El cambio es uno de los rasgos primordiales de la tradición. Se trata del mecanismo que permite su continuidad.

Retomando a Saussure (citado en Vitale, 2004), tenemos que el significante del Carnaval permite y es el medio de expresión de este. Por tanto, estos aspectos pertenecen al campo semántico “Carnaval del barrio de Xonaca”. Dentro de este, se encuentra el vestuario, los bailes y la música. Estos a su vez conforman otros campos semánti-

cos, en los cuales no es fácil que un nuevo signo se incorpore a ellos, ya que al ocurrir esto, se genera un conflicto en el colectivo, o como lo diría Mary Douglas (1973) una “contaminación social” todo en relación con la diada innovación – tradición.

De acuerdo con lo observado en el trabajo de campo realizado, tenemos que a partir de los nuevos elementos incorporados que denominamos innovaciones, lo que se transgrede es la tradición. Para muchos de los sujetos carnavaleros, la tradición es “vestirse como los abuelos vestían” (entrevista realizada el 27/02/2022). Esto se puede explicar mejor a partir de la observación directa durante el Carnaval. Al menos, para el vestuario del huehue, lo tradicional es vestirse con una capa, sombrero y careta con bigote o barba. Por otro lado, los vestuarios innovadores se tratan de catrines, arlequines y demás personajes que con la globalización y la modernidad se han ido añadiendo. Sin embargo, esos últimos personajes no son completamente aceptados, y aunque en la práctica todos se lleven bien con todos, simbólicamente se observan actos que demuestran lo contrario. Por ejemplo, las gesticulaciones faciales de desagrado al ver vestuarios de ese tipo o los comentarios orales y escritos. Al respecto, un carnavalero desde su perfil de Facebook comenta lo siguiente: “En mi humilde opinión y personal payasos, arlequines y PACHUCOS NADA QUE VER EN el Carnaval, creo que por ese tipo de gente la imagen del Carnaval se denigra feo” (12/04/2014).

Figura 9. Huehue tradicional (Don Adolfo Montiel. Q.E.P.D) y personaje de diablo catrín en el primer año de la cuadrilla “La Arolladora de Xonaca”, en la cual rindieron homenaje a los huehues xonaqueros que fundaron el Carnaval en el barrio, Cezzar MP, 2017, usado con permiso.



Territorialidad Carnavaleira Xonaquera

La territorialidad xonaquera es observable mediante prácticas como el Carnaval, y es a través de ella que se puede observar una suerte de reconfiguración de las relaciones territoriales y políticas del barrio de Xonaca. A pesar de que en la actualidad es llamado colonia, los habitantes y ex habitantes aún insisten en llamarlo “barrio” y, además, ellos reconocen otras fronteras distintas a las observadas en los mapas oficiales.

Esta cuestión territorial relacionada al Carnaval; representa una experiencia particular dentro de una dinámica de interacción socio-espacial las cuales no pueden ser experimentadas de otra forma que no fuera en el contexto de Xonaca a diferencia de vivirlo en otros escenarios.

El barrio de Xonaca es el lugar de la ciudad de Puebla donde existe mayor número de cuadrillas de huehues, contando con aproximadamente 25 agrupaciones. Las causas para la creación de nuevas cuadrillas varían, desde inconformidades con las comisiones organizadoras, falta de compromiso por parte de estos, entre otros motivos.

Figura 10. Logotipos de cuadrillas de Carnaval dentro del territorio xonaquero, actualmente se ha mapeado un aproximado de 25 cuadrillas. Elaboración propia.



Bajo este factor, podemos definir al barrio de Xonaca como un territorio carnavalero, que se expande y contrae cada año de acuerdo con las dinámicas de las cuadrillas, pues a lo largo de la historia del Carnaval en Xonaca hay cuadrillas que han ido desapareciendo y muchas más que han ido emergiendo. Por ejemplo, en el año 2022, hay agrupaciones que no bailaron por cuestiones de pandemia. Esto nos lleva a comprender que cada año el Carnaval es distinto. Se encuentra en constante dinamismo, y adaptándose a las narrativas y coyunturas históricas que dan estructura a las realidades sociales.

Así como es imposible nombrar con una identidad homogénea al barrio, lo mismo ocurre con el Carnaval. No existe un solo sentido con respecto a él, aún cuando se realice en el mismo barrio. Por esta razón, resulta pertinente observar al barrio de Xonaca como un macrouniverso y al interior de este, cada cuadrilla representará un microuniverso. Podemos observar que, aunque existan similitudes como el hecho de ser cuadrillas de huehues, también tienen sus particularidades.

Figura 11. Mapa a modo de esquema que permite comprender al barrio de Xonaca como macrouniverso y a las cuadrillas como microuniversos. Elaboración propia.

Cuadrillas de Carnaval en Xonaca



Algunas de estas diferencias tienen que ver con la organización. Es decir, cada cuadrilla se organiza de distinta forma. Hay algo en lo que todas las cuadrillas coinciden y es en el sistema organizativo de la comisión. Se trata de un grupo de carnavaleros encargados de tareas específicas, como conseguir bailadas, convocar a las reuniones, coordinar las actividades de los días en que se lleva a cabo el Carnaval, entre otras labores. Sin embargo, la estructura de estas comisiones y en general de las cuadrillas varía. Existen cuadrillas en que la comisión costea toda la fiesta, así como existen otras que se les pide a sus integrantes que den una cooperación para completar los gastos.

Uno de los rasgos simbólicos distintivos de las cuadrillas, refiere al ambiente percibido. En este punto, partimos del hecho que el espacio además de ser social, este también cuenta con una escala sensorial (Licón y Figueroa 2021). Por ello, de acuerdo con las distintas entrevistas realizadas durante el trabajo de campo realizado, es posible percibir distintos ambientes en las cuadrillas, las cuales estarán en relación con el espacio en el que se presentan, así como con la organización de estas. Por ejemplo, existen cuadrillas muy exigentes en las cuales la disciplina es un elemento fundamental; en estas se puede percibir un ambiente de seriedad y de compromiso. En otras cuadrillas, se puede encontrar un aspecto de más permisividad; se percibe un ambiente festivo y de mu-

cha algarabía, aunque posteriormente se torne tenso debido al exceso de consumo de bebidas alcohólicas. En cuadrillas en las cuales su organización es principalmente familiar, se percibe un ambiente tranquilo y de confianza. Por otro lado, en el aspecto de la música, tenemos que existen agrupaciones que se presentan con música en vivo, y algunas con grabaciones, el ritmo es más lento en unas y en otras más rápido. Entre otros elementos que hacen que cada cuadrilla sea diferente.

Figura 12. Personaje de la película de Hollywood “La Máscara” perteneciente a la cuadrilla “La Esencia de Xonaca” conviviendo con los espectadores más pequeños, María Fernanda García Pérez, 2022.



Las formas de hacer Carnaval: La continuidad de una tradición

Es posible observar a partir de los elementos socioestéticos en el Carnaval, la potencialidad de autoafirmación del yo. Los trajes de Carnaval son mucho más que una simple indumentaria. Es visible la presencia de otros usos, como presentarse a si mismos frente a los otros, y mostrar a los demás miembros de la cuadrilla y carnavaleros en general, cómo ellos se perciben y como quieren ser percibidos.

Dentro de las distintas formas de hacer Carnaval, se pueden observar las cadenas paradigmáticas y sintagmáticas de Saussure (cita-

do en Vitale 2004). En la cadena paradigmática encontramos nuevamente a todos los campos semánticos que constituyen al Carnaval. Se trata de un grupo de signos que de manera organizada y relacional mantienen una coherencia para posibilitar diversas opciones de combinación. Nuevamente encontramos a la música, los vestuarios y las coreografías que los carnavaleros ejecutan. Por consiguiente, en el aspecto sintagmático, encontramos la posibilidad de combinar los signos de la cadena paradigmática. Es aquí donde se encuentran las formas de hacer Carnaval. Por ejemplo, una cuadrilla que se auto adscribe como innovadora, pero en esta encontramos huehues tradicionales, arlequines, maringuillas urbanas, maringuillas tradicionales, los bailes tradicionales, pero también tienen uno nuevo que en realidad es una canción de tecno-banda y fue adaptada para ejecutarse en Carnaval. A partir de este ejemplo, entendemos a la cadena sintagmática como todas las posibilidades de hacer Carnaval dependiendo de las preferencias, gustos, afinidades y opiniones de los carnavaleros.

Podemos observar que actualmente, son los portadores de tradición quienes modificarán el fenómeno a las distintas temporalidades. Esto ampliará las distintas formas y sentidos de hacer Carnaval. Es entonces que se propone observar al Carnaval tradicional como lengua y a las formas de hacer Carnaval como habla, el primero como estructura, y el segundo como sistema²⁵. Al referirnos a la lengua, encontramos todas las expresiones ya antes mencionadas que estarán en relación con el pasado, es tener una imagen de un huehue, maringuilla y diablo tradicional. Se trata de una especie de base que fue establecida desde los inicios remotos del ritual. Por otro lado, encontramos al habla, esta será la forma en la que los sujetos carnavaleros se apropien del Carnaval. Cada uno lo hará a su manera, esto muy independiente de que sean catrines, huehues, maringuillas urbanas, etcétera, pues en el vestuario es posible que cada individuo plasme una parte de su identidad personal.

25. Retomado a partir de la propuesta de Ariel Gravano (1991) y Ernesto Licona (2018) sobre la comprensión de el barrio y lo barrial.

Figura 13. Diversidad en las formas de hacer Carnaval. “Cuadrilla Organización Illescas y Amigos”, Julián Pachuca García, 2020, usado con permiso.



Conclusiones

A partir de lo mencionado en este capítulo, tenemos que el Carnaval es un hecho social polisémico, en el cual varios sentidos son proyectados, pero a su vez, estos se conflictúan, producto de la multiplicidad que sentidos y significados en torno a él. Por ello resulta de suma importancia reconocer estos diversos sentidos para la comprensión de la existencia de una amplia diversidad de cuadrillas existentes en el barrio.

Finalmente, la diversidad de la música, los bailes, así como una amplia gama de personajes y vestuarios, hacen del barrio de Xonaca un territorio carnavalero con múltiples funciones y significados por tratarse de una festividad que está en constante actualización y adaptación, cuyos elementos refieren a un contexto de globalización, el cual nos permite comprender a la sociedad misma. En el caso del barrio de Xonaca, podemos observar al Carnaval como una especie de reflejo de los cambios que existen dentro del espacio barrial debido a su cercanía con el Centro Histórico. Por lo tanto, el Carnaval del barrio de Xonaca, es resistencia ante los procesos de urbanización del

barrio y pone en manifiesto las identidades de los diversos grupos sociales que habitan un mismo espacio.

Figura 14. Modos de apropiación del Carnaval en la Cuadrilla “La Esencia de Xonaca”, María Fernanda García Pérez, 2022.



Agradecimientos

Agradezco a las cuadrillas La 26 Oriente la Original, La Esencia de Xonaca y La Arrolladora de Xonaca, por permitirme observar su dinámica en torno al Carnaval, así como en participar de manera entusiasta con las entrevistas realizadas. Gracias a la Familia Illescas, por haberme cobijado en su cuadrilla “Organización Illescas y Amigos”. Gracias Javier Illescas por la invitación, el apoyo y la amistad, por compartir memorias y construir experiencias en conjunto.

Finalmente, agradezco a la Dra. Gillian Elisabeth Newell, por compartirme muchos de sus conocimientos realizando investigaciones sobre los Carnavales.

Referencias

- Baudrillard, Jean. 1997. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI.
- Churchill Coner, Nancy. 2008. “El Carnaval en los barrios antiguos de Puebla”. En [CD] *Música del carnaval del barrio de Xonaca*, Adriana Bonilla Martínez, 7-31. Puebla: Dirección de Culturas Populares e Indígenas, PACMYC.

- Douglas, Mary. 1973. "Fronteras Externas". En *Pureza y Peligro*, 155-174. Madrid: Siglo XXI.
- Gell, Alfred. 2019. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Gómez García, Lidia. *Los anales nahuas de la ciudad de Puebla de los Ángeles, Siglos XVI y XVIII. Escribiendo historia indígena como aliados del rey católico de España*. México: H. Ayuntamiento de Puebla.
- González Ortiz, Felipe. 2014. "La región del colibrí y su carnaval metropolitano". *Indiana* 31: 111-142. <http://hdl.handle.net/20.500.11799/40190>
- Gravano Ariel, "La identidad barrial como producción ideológica", en Barrio sí, Villa también. Buenos Aires: centro editor de América Latina S.A.
- Méndez Hernández, Abraham. 2011. *El carnaval en el Barrio del Alto*. Puebla: Edit. El puente.
- Hobsbawm, Eric y Terrence Ranger. 1984. *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Licona Valencia, Ernesto. 1994. "Notas etnográficas. El carnaval en Papalotla". *Mirada Antropológica* 1: 4-20.
- _____. 2016. "EDITORIAL". *Mirada Antropológica* 10: 3.
- Licona Valencia, Ernesto y Pérez Pérez, M. 2018. "El carnaval: práctica colectiva territorializada (a manera de introducción)". En *El Carnaval en la región Puebla y Tlaxcala. Acercamientos Etnográficos y Multidisciplinares*, coordinado por Ernesto Licona & Ivett Pérez, 13-29. Puebla: IMACP.
- Licona Valencia, Ernesto y Mariana Figueroa Castelán. 2021. *La nocturnidad: Espacios y prácticas sociales*. Puebla: Edit. Fideos.
- Lefebvre, Henri. 2013. *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing Libros.
- Montero Pantoja, Carlos. 2015. "Los barrios en la ciudad de los ángeles". *Revista Cuetlaxcoapan*, Puebla 1: 10-14. https://www.pueblacapital.gob.mx/revista-cuetlaxcoapan/item/download/53_3462ecdde66c862f9e529ce562c36e58
- Newell, Gillian E. 2022. "Ritualidad, Símbolo y los Estudios del Carnaval en el Siglo XXI: *El carnaval en México*". Curso Taller de Especialización impartido en BUAP, febrero.
- Santos, Milton. 2000. "Una ontología del espacio: nociones origina-

- rias”. *La naturaleza del espacio*. Barcelona: Ariel Geografía.
- Vitale, Alejandra. 2004. *El estudio de los signos. Peirce y Saussure*. Buenos Aires: Eudeba.
- Zavala, Agustín. 1995. “Teoría de la tradición de Miki Kiyoshi”. En *Teorías de la filosofía japonesa moderna*, 365-372. Zamora: El Colegio de Michoacán.



SECCIÓN 2.
RELACIONES, GÉNERO, EDAD
E INTERPERSONA

MARINGUILLAS URBANAS: CUERPOS Y PERFORMATIVIDADES SEXOGENÉRICAS DISIDENTES EN EL CARNAVAL DE PUEBLA

Ricardo Campos Castro

“...el carnaval te permite crear un personaje, te permite hacer cosas que, cuando estás en tu vida cotidiana no las puedes hacer... cuando salgo en el carnaval me siento cómodo porque escapó de normas que marca la sociedad, al final soy yo”
(Ariel 2022).

¿Qué sabemos sobre los contextos que han determinado las relaciones de género en el devenir del carnaval? ¿Las maringuillas asumen un rol de género fijo o se construyen como extensiones de la persona que la encarna? ¿Qué parámetros estéticos moldean la performatividad de las personas disidentes dentro de la tradición carnalera en la ciudad de Puebla? Para responder estas preguntas, partimos del trabajo etnográfico emprendido desde 2013 a la fecha, de reflexiones sobre género entre carnaleros, de la premisa de que toda expresión cultural se encuentra condicionada por las relaciones de género desplegadas dentro de la sociedad que las reproduce y de un breve marco conceptual que permite reconocer la construcción del género desde diversas aristas.

En primera instancia, partimos de entender el género como, “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y [como] una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott, citado en Lamas 2013, 17); esta aproximación, permite reconocer que la vida en sociedad está determinada por una compleja red de relaciones que, además de distinguir entre hombre y mujer desde un criterio biológico, establece roles, funciones y símbolos convenidos socialmente dentro de un espacio y tiempo determinados; sin embargo, más allá de este binarismo, es bien sabido que existen otras expresiones de género que, al no ajustarse al esquema, han sido negadas y silenciadas por distanciarse de la “norma”.

Esta distancia de la norma no niega su existencia, por ello recurrimos al término al disidencia sexual delineado por González que, desde la acepción de disidir, se plantea como, “un distanciamiento de lo establecido para buscar construir relaciones diversas [y] dar cuenta de un espectro más amplio de preferencias o conductas sexuales respecto a la heterosexualidad normativa” (González 2016, 181); esto nos permite distinguir que la disidencia va más allá de la homosexualidad y algunos estereotipos asociados a ella.

Bajo esa misma línea, se recupera la noción de género propuesta por Butler, entendida como convención cultural corporizada y performativa que sucede en el tiempo, atravesada por relaciones de poder y enmarcada por percepciones y restricciones normativas alrededor de la sexualidad dentro de una sociedad dada (Butler 1998, 305-311). De esta manera, se distingue que el género se manifiesta culturalmente a través del cuerpo, es cambiante y se sujeta a convenciones sociales que colocan a la sexualidad como eje definitorio del individuo.

Asimismo, con la intención de destacar que el género es una construcción colectiva, se recurre a la aproximación fenomenológica de Merleau Ponty (1975), ubicando a la sexualidad como parte de la experiencia del hombre en el mundo y el género como una relación perceptiva entre individuos y los valores de su cultura; cabe destacar que experiencia y percepción no son absolutas pues descansan sobre la ecuación tiempo, el espacio y el cuerpo. Es así, que el cuerpo disidente es definido por la interrelación con otros cuerpos dentro de contextos específicos, cambiantes y culturalmente contruidos.

Finalmente, otro elemento a considerar en el performance del género es la expresión externa con que los cuerpos se atavían. De acuerdo con Entwistle, “el género es una construcción cultural que la ropa ayuda a reproducir”, pues, a través de ella, “los cuerpos se vuelven sociales y adquieren sentido e identidad” (Entwistle 2002, 28, 12). Entendido así, el “disfraz” de carnaval adquiere otras dimensiones, al poner en evidencia, durante su construcción y uso, las convenciones sociales y sistemas de representación existentes alrededor del género.

Bajo este esquema, es posible articular otras lecturas alrededor de la tradición carnavalera en Puebla y sumar a la reflexión sobre las relaciones de género dentro de las prácticas tradicionales, muchas veces inexploradas o justificadas superficialmente.

El discurso oficial

A finales de 1990, pocos años después de que Puebla recibiera el nombramiento de Ciudad Patrimonio de la Humanidad, comenzaron a desarrollarse proyectos para la salvaguardia de los bienes materiales e inmateriales existentes; justo ahí, el carnaval cobró cierta relevancia histórica, social y cultural. Algunas interpretaciones, desde la academia y las instituciones de gobierno, derivaron en la exposición pública de las agrupaciones de danzantes, llamadas cuadrillas de huehues, más allá de los límites físicos de los barrios de Xonaca, El Alto y Anlco, entre otros, donde esta práctica se encuentra arraigada y vigente.

Durante esa exploración, entre la tradición oral y los discursos académicos, se estableció un consenso que ubicó dicha festividad como una representación popular basada en los antecedentes del divertimento colonial, dentro del marco contextual de las haciendas, la imposición de los valores cristianos y las relaciones de poder establecidas entre la población indígena y española que habitó la Puebla del siglo XVI.²⁶ Así, como parte de ese proceso, se proclamó la presencia de tres personajes principales: el huehue, como representación del hacendado portando una careta de madera de fisonomía europea; la maringuilla, como la esposa o acompañante, también como representación de la carnalidad; y el diablo, como entidad que, a través del juego, encarna al pecado.

En términos de género, esta distinción también se instituyó a partir de indumentarias que se ajustan a un modelo heteronormativo que asocia pantalón con masculino y vestido con femenino. Otro aspecto para destacar en esta narrativa es que, cada vez que se enuncian los antecedentes de la tradición, se recuerda que era una fiesta exclusiva de hombres. Incluso, en textos editados a partir del año 2000 se

26. Nancy Churchill refiere que, esta forma de carnaval, "...nació en la hacienda, donde [...] hacendados, organizaban periódicamente grandes bailes a los que invitaban a sus familias, amigos y socios de clase alta. El objetivo de esos bailes era demostrar a los invitados la cultura, el estilo, el poder y el éxito financiero del anfitrión. Los músicos eran a menudo trabajadores indígenas y mestizos quienes, una vez aprendida, se la llevaban a casa [...]. Igualmente, los cocineros y sirvientes que tenían la oportunidad de observar los estilos de ropa y los pasos en la danza de los invitados imitaban los gestos de la alta sociedad y representaban un facsímile de las danzas, basándose en sus recuerdos y los pasos de baile" (2008, 21).

destaca esa posición privilegiada, legitimando el poder de los varones sobre otros agentes de la tradición al enfatizar que la mujer sólo tiene presencia a través del varón en un acto de travestismo ritual, propio del mundo al revés, a pesar de que la presencia de mujeres y otras identidades de género eran más que evidentes.

Diversos son los argumentos; Churchill en su investigación apea a la carga simbólica del vocablo náhuatl huehue, traducido como viejo, para enfatizar el estatus de los varones a partir de que, “en las comunidades indígenas, los hombres ancianos tomaban las decisiones y aplicaban las leyes, siendo también responsables para la representación de ciertos rituales y danzas” (Churchill 2008, 21), partiendo de este acercamiento agrega que, “no sorprende que los huehues del carnaval de hoy en día sean en su mayoría hombres y vistan ropa masculina” (Churchill 2008, 28). En el mismo orden de ideas, para Luna “cada cuadrilla cuenta con entre 16 y 30 integrantes, todos del sexo masculino [...] Los integrantes de las cuadrillas caracterizan tanto a hombres como a mujeres” (Luna 1996, 420). Méndez, por su parte, menciona que, “existen personajes que se organizan por grados, en orden de importancia primero está el huehue, es el principal y con quien comúnmente se identifica a la cuadrilla...” (Méndez 2001, 28). Como estas podemos encontrar múltiples referencias, sin embargo, sólo citamos las anteriores para dimensionar el alcance de dichos discursos. Agregaría además que, en el habla popular, se pondera la figura masculina al designar al carnaval como temporada de huehues y no de maringuillas.

Contrario a ello, el aumento considerable de maringuillas durante las últimas décadas ha estimulado el desarrollo de una taxonomía que admite: “de antaño”, “María”, “tradicional” y “urbana”, como categorías que identifican las variantes del personaje en los barrios. Esta diversidad de apelativos se ha ido gestando en diversos momentos de la historia del carnaval, exponiendo la necesidad de encontrar un reconocimiento propio dentro de la pluralidad de propuestas performativas y estéticas que exponen la feminidad y la disidencia; además de afirmar su presencia y transformar, desde los marcos de la tradición, la percepción sobre sus cuerpos y sus identidades sexuales.

Al respecto, es preciso destacar que dichas representaciones han sido cambiantes. Se han adaptado, en algunos casos desafiando, a reglas no escritas pero afianzadas en la cotidianidad a través de ac-

titudes, comportamientos, expresiones, gestos y símbolos, convenidos socialmente para cada género. Desde la perspectiva de Butler “la transformación de las relaciones sociales se vuelve entonces más una cuestión de transformación de las condiciones sociales hegemónicas que de transformación en los actos individuales que generan esas condiciones” (Butler 1998, 306); en este sentido, para abordar la relación entre carnaval y género, es indispensable prestar atención al contexto local, los esquemas ideológicos que subyacen a la sexualidad y las relaciones entre hombres, mujeres y disidencias sexogenéricas; así como la manera en qué, las transformaciones de estas estructuras, inciden en las formas de percibir-concebir el género y sus representaciones, en este caso, mediante un análisis de las maringuillas como personaje y acto performativo.

Maringuillas de antaño

La “maringuilla de antaño” se cimenta sobre la relación emocional que los carnavaleros mantienen con su pasado. Hablar de antaño, extiende la memoria hacia las décadas de 1930 y 1940, evocando recuerdos, nombres y referencias sobre un tiempo donde el carnaval era personificado sólo por hombres y las mujeres desarrollaban actividades paralelas, como la preparación de alimentos, la confección de capas y su acompañamiento como espectadora de la fiesta de la carne. En palabras de Luna (1996), las mujeres “*como espectadoras, son las mejores*”; es interesante destacar que, para la época, es de los pocos trabajos que presta atención a dicha participación, aunque sea de manera marginal.

Se recuerda que estas maringuillas se ataviaban con ropas prestadas por las mujeres de la familia; esposas, madres e hijas, vestían a los esposos, padres e hijos (figura 1). Diversos testimonios orales refieren momentos donde, en la intimidad de los hogares, las mujeres arropaban y colocaban postizos corporales a los hombres para asemejar la silueta femenina; asimismo, cubrían su rostro con antifaces de tela, de elaboración sencilla, para mantener el anonimato. La señora Verónica Méndez relata que, “los que salían de maringuillas, agarraban la ropa de sus propias esposas, esa era la ropa con la que se vestían. Agarraban la falda o el vestido, inclusive las esposas le ayudaban a poner el sostén con sus naranjas” (Comunicación personal, 2016). Ocultar la identidad era una máxima del carnaval, además de que se

creía que al ponerse la careta o el antifaz la persona se convertía en alguien más, permitiéndose explorar una corporalidad distinta a la cotidiana.

Figura 1. Maringuilla de antaño, Sr. Carlos Sánchez
(Circa 1945), Archivo familiar Sra. Verónica Méndez, usado con permiso.



Es menester señalar que, para esos años, los personajes femeninos recibían el nombre de *Marías*, debido al uso generalizado de este nombre de pila entre las familias mexicanas desde los primeros años del proceso evangelizador. Así, al representar a una mujer, María pasó a ser empleado como apelativo para designar al personaje. En el barrio, recuerda el señor Gabriel Morales (Comunicación personal, 2022), se solía escuchar la expresión “¡ya llegaron las Marías!” para evidenciar su arribo durante el carnaval.

En los inicios, la presencia de hombres travestidos era reducida; se habla de una participación máxima de cinco Marías en la primera cuadrilla existente. Durante la ejecución de las danzas, los huehues solían levantar sus faldas, les daban nalgadas, bailaban de “cartón de chelas”²⁷ y tocaban lascivamente sus cuerpos. En los momentos de

27. Expresión popular para referir un gesto corporal durante el baile en

convivencia entre bailadas,²⁸ era común seguir esta dinámica lúdica a través del albur y alusiones al acto sexual. Frente a esto, las maringuillas respondían a los manoseos, subían sus faldas y exageraban sus movimientos para dar vida al personaje y exteriorizar, desde su posición de varones, sus percepciones sobre la feminidad. Se trataba de un juego sexualizado entre hombres, cuya intención principal era provocar risa entre los asistentes al descubrir los rasgos de masculinidad ocultos bajo el disfraz como la ropa interior, la silueta de los genitales y el vello corporal.

Comprender esta dinámica requiere ahondar un poco más en el contexto, las percepciones alrededor de la sexualidad a principios del siglo XX en México y las conductas morales que rigen dichas estructuras. Puebla, desde una percepción externa, se mantiene como una sociedad conservadora, apegada a los designios de la iglesia y los esquemas morales que rigen los comportamientos de los individuos. Para esta generación, la visión del mundo era binaria; mujeres y hombres tenían roles sociales y espacios bien definidos. Las primeras, debían contraer matrimonio, obedecer a su pareja, embarazarse para preservar el apellido del padre, cuidar “los hijos que dios mandé” y aprender, desde pequeñas, a desempeñar las labores del hogar. Los segundos, trabajar para proveer a la familia.

Paralelamente, la homosexualidad era un tema vedado, señalado como pecado y censurado públicamente; sin embargo, su existencia, era material para la circulación de chismes y se trataba como un secreto a voces. Apoyados en las reflexiones de Lamas, estas disposiciones son resultado de la producción y reproducción de normas culturales sobre el comportamiento de los hombres y las mujeres, mediados por la compleja interacción de un amplio espectro de instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas (Lamas 2013, 12), que dictan diversos aspectos de la vida social, entre las que también podemos ubicar las prácticas festivas.

Bajo este esquema, la sexualidad en general era tratada como tabú

pareja, donde uno de los dos, sujeta a la otra persona fuertemente a la altura de los glúteos, simulando la acción de cargar una caja de cervezas.

28. Término émico empleado para nombrar las participaciones dancísticas de una cuadrilla frente alguna casa o negocio a cambio de un apoyo económico.

tanto en la vida pública como privada. De acuerdo con los datos etnográficos, la única expresión permitida para evidenciar la homosexualidad se daba entre hombres a través del habla de doble sentido en contextos y espacios específicos de esparcimiento, como las pulquerías, cantinas y, por supuesto, en la fiesta de la carne a través de la inversión de roles.

Las maringuillas entre 1950 y 1990

Después de que en 1953 se emitiera el decreto oficial que otorgaba el derecho de las mujeres a votar y ser votadas para puestos de elección popular, las mujeres comenzaron a tener un papel más activo dentro de la vida pública y política del país. Aunque no fue un proceso inmediato, a partir de ese momento, las mujeres comenzaron a manifestar “la desigualdad entre hombres y mujeres en la vida cotidiana, en la moral sexual y en el trabajo doméstico” (Rodríguez 2015, 282), reclamando sus derechos en diversas esferas de la vida social. A pesar de mantenerse el orden de género casi intacto, muchas comenzaron a insertarse en el campo laboral desarrollando actividades derivadas del trabajo doméstico como lavar, planchar, asear y cocinar ajeno. Esto les permitió acceder a recursos propios, disponer de un porcentaje a la satisfacción de gustos personales y alcanzar un cierto grado de libertad en la toma de decisiones sobre su persona.

Durante esa época, se acentuaron algunas críticas sociales y estereotipos negativos derivados de esta nueva posición. Ser mujer trabajadora, independiente o madre soltera estaba fuera de las expectativas afianzadas alrededor de su existencia; en muchos casos se les señaló como mujeres de “moral distraída”, de “vida galante”, entre otros adjetivos más agresivos cuestionaban su rol de mujer.

Estos estereotipos ya formaban parte del imaginario colectivo, se difundieron a través de las producciones cinematográficas de la época del cine de oro mexicano, uno de los principales mecanismos de divertimento e instrucción de las clases populares.²⁹ Justo, a través

29. De la Mora en su texto “Cinemachismo”, hace una revisión sobre cómo el cine mexicano, al rendir culto a la masculinidad y por consecuencia, también de feminidad, sirvió de modelo para delinear dichas identidades sociales favoreciendo su naturalización dentro de la esfera pública (De la Mora 2006, 23-24).

de este medio, alrededor de los años 70 la sexualidad comienza a ser retratada de una manera más liviana; el cine de ficheras retrató la vida nocturna en la ciudad, mostrando las primeras referencias a cuerpos desnudos y personajes sexo disidentes caricaturizados bajo el estereotipo de afeminado y libertino.³⁰

En la esfera nacional, comienzan a realizarse las primeras marchas con participación de colectivos homosexuales, cuyas consignas alzaban la voz para exigir justicia por los actos de violencia en contra de la diversidad.³¹ En aquel tiempo, la censura seguía permeando gran parte del territorio nacional; las personas disidentes tenían reducidas opciones en el campo laboral, por elección o segregación, muchos se dedicaban al estilismo, la prostitución o al transformismo.

En los barrios, se vivía un ambiente de pobreza y marginación. Carlos Limón, en una entrevista para el diario *inTolerancia*, describe lo siguiente:

Nos tocó vivir en un barrio cabrón, lleno de cantinas, de pulquerías, lleno de iglesias, con pocas posibilidades de encontrar un 'buen ejemplo' [...] Cuando naces en un barrio [...] ya vienes cabrón, tienes que hacerte la idea de ser 'un cabrón entre los cabrones' para sobrevivir y ser tomado en cuenta por los demás [...] Te encuentras con la flota, con los chavos, y a veces había broncas [...] defendías tu territorio, el territorio del barrio [...] Cuando en los bailes de las vecindades bajaba gente de otros lugares, no los aceptábamos. La gente del barrio es muy celosa: cuida sus calles, sus esquinas... ¡cuida sus viejas! [...] En el barrio aprendes varias cosas [...] Por ejemplo la solidaridad, el apoyo [...] Hay reglas no escritas, tienes que seguir un código [...] 'entre putas y cabrones debe reinar la lealtad (Limón 2001, 6)

30. El mismo De la Mora critica este tipo de representación asegurando que los personajes travestidos y los gays afeminados (jotos), reforzaron en el cine la construcción de la heterosexualidad masculina, en especial la del macho mexicano (De la Mora 2006, 108).

31. Para más referencias sobre los antecedentes, conformación y demandas de estas manifestaciones, véase González, 2005.

Aunque esta narración no hace referencia directa al carnaval, podemos vislumbrar una época de tensión y conflicto. Asimismo, debido al crecimiento poblacional en la zona y el arranque de diversos proyectos urbanísticos, se gestaron varios cambios considerables entre los que destaca el crecimiento poblacional, la consolidación de identidades barriales con base en el territorio, la segmentación de la cuadrilla de origen y su expansión en otros espacios dentro un ambiente de competitividad propiciado por la búsqueda de diferencia e identidad. Así, alrededor de 1960, surge en el barrio de Xonaca la cuadrilla de “Los Lavaderos”, después nombrada “La del Orange” y actualmente reconocida como “26 Oriente La Original de Xonaca” de la que después se formaría la cuadrilla de “Esteban y Emilio”, hoy nombrada “Organización Illescas y Amigos”.³²

Otro cambio notable fue la diversificación de conjuntos instrumentales; la separación y creación de nuevas cuadrillas demandó la búsqueda de músicos. A diferencia de la danza, la práctica musical no fue transmitida entre carnavaleros; los músicos eran traídos de otros pueblos, aprovechando la vecindad con Xonacatepec, se optó por traer músicos de banda, aportando otra sonoridad al carnaval en Xonaca.³³ Esta diversidad sonora también incidió sobre los discursos corporales; la música de cuerdas se tradujo en movimientos fluidos y ligados, mientras que la banda, con la base de las percusiones, demandó movimientos acelerados y entrecortados; sin duda, esto fue parte también del proceso de definir estilos propios en el discurso corporal de los danzantes. Igualmente, aparecieron las primeras maringuillas usando careta y sombrero con plumas, delineando una nueva propuesta para lo que en años posteriores se definiría como “maringuilla tradicional” (figura 2).

32. Este proceso de subdivisión de cuadrillas continúa hasta la actualidad. Las razones son diversas, en su gran mayoría tiene que ver con desacuerdos en las formas de concebir el carnaval frente a los cambios que se van generando de manera acelerada. Por un lado, los que buscan conservar el carnaval como era antes; por otro, aquellos que buscan ajustarse a las necesidades y referentes de las nuevas generaciones de carnavaleros.

33. Para más referencias sobre los procesos de cambio en la sonoridad del carnaval; así como las circunstancias que generaron dichos ajustes, véase, Campos, 2018.

Figura 2. Emilio Illescas, Domingo Huerta y Pedro Huerta (1963).
 Archivo familiar Sr. Guillermo Illescas.



Por otra parte, es alrededor de los años 80 que, yendo en contra de las prohibiciones familiares, aparecen las primeras referencias a mujeres bailando huehues. Ir contra la norma, expuso el deseo de tomar control de sus cuerpos y reclamar un lugar dentro de la festividad a pesar de tener que ocultarse tras la careta del hacendado para evitar el contacto corporal propio del juego con las maringuillas.

Con respecto a la homosexualidad, en los barrios se alude a una dinámica distinta pues se reconoce que la gente de barrio vale por su calidad como persona, lealtad y firmeza de palabra. La gran mayoría coincide en que la preferencia sexual no es determinante para respetar a una persona; obviamente, se trata de una postura que se expresa desde las reflexiones que se suscitan actualmente alrededor del género y la diversidad sexual. En retrospectiva, se piensa que no había discriminación, al contrario, se buscaban establecer relaciones de compadrazgo y amistad con las disidencias porque se les reconocía como personas buenas, responsables, cumplidas y de buena suerte para los negocios. Se recuerda que algunas de ellas, daban espectáculo en fiestas familiares, imitando la gestualidad de cantantes de la época como Isabel Pantoja o Rocío Dúrcal. Al contrario, la crítica recaía sobre los hombres que llevaban una doble vida; aquellos que, casados y con hijos, eran vistos en las cantinas teniendo una relación afectiva con otros hombres.

Esto no exime que, al interior de algunas familias, las cosas fueran diferentes; existen diversas historias sobre el rechazo a la expresión de su identidad, la negación del parentesco, la expulsión del hogar, la violencia verbal a través de palabras como “puto”, “maricón” y “vestida”, más los golpes que buscaban corregir la preferencia sexual.³⁴

Es fundamental mencionar diversos nombres de Marías famosas en el barrio. Jannette (figura 3), Miriam (figura 3), Lupito, Eloy, La Cuquis, La Bicha, Benita, La Chicota, Jenny (figura 4) y Cristal (figura 5), son algunos nombres que permanecen presentes en la memoria de los carnavaleros a través de diversas anécdotas que recuperan percepciones sobre su corporalidad, personalidad y trascendencia en carnaval. Algunas siguen participando del carnaval; otras, lamentablemente han fallecido por diversas causas, incluido el COVID.

Figura 3. Janet y Miriam. Archivo familiar – Familia González Guevara, usado con permiso.



34. Los nombres y referencias específicas he decidido mantenerlas anónimas para no afectar la integridad de las personas mencionadas durante las entrevistas.

Figura 4. Yeni. Archivo familiar Sr. Guillermo Illescas, usado con permiso.



Figura 5. Cristal. Archivo familiar Sr. Gabriel Morales, usado con permiso.



Para las personas sexo disidentes, la indumentaria se convirtió en el principal recurso para hacerse visibles y poder, aunque sea momentáneamente, ser reconocidos como tal. Para este momento, vestir de María cambió de sentido; la representación de la mujer se correspondía más con un auto-reconocimiento. A gusto de la persona se comenzaron a incluir pelucas, uñas postizas, zapatillas, medias de red y bolsas de mano, en correspondencia con la imagen de “mujer moderna” retratada en el cine y la televisión. También llegaron a incluirse los referentes de su campo laboral provenientes del espectáculo nocturno, el transformismo y el arte drag, con ropas ajustadas, cortas y llenas de aplicaciones brillantes.

Este cambio de percepción sobre su persona fue significativo, pues, estableció nuevas actitudes más allá del personaje. Las disidencias comenzaron a establecer límites, exigiendo respeto por sus cuerpos y preferencias, marcando un gran cambio en el juego sexualizado que se establecía con los hombres enmascarados.

Cabe agregar que, para este momento, el carnaval seguía siendo una fiesta de barrio; los recorridos de las bailadas se realizan al interior de sus límites. Incluso, se menciona que atravesaba por un momento de crisis ya que el interés en su celebración iba mermando, al mismo tiempo que, desde fuera, se afianzaba el estigma del carnaval como una práctica innecesaria para la ciudad y de los huehues como borrachos, vagos y gente sin oficio ni beneficio.

Las maringuillas urbanas

En 1987, Puebla recibe la declaratoria como Ciudad Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Aunque no se declaró expresamente, para el ayuntamiento de la ciudad, esto representó una gran posibilidad de crecimiento económico; al cambiar la percepción sobre el espacio público y su valor histórico, se impulsó el turismo, trayendo consigo la inversión y el despliegue de diversos proyectos urbanísticos en pro de la recuperación de los barrios como bienes inmuebles potencialmente explotables económicamente. En este punto, la noción de “patrimonio” impactó a gran escala y se convirtió en un tema relevante dentro de la esfera académica. Así, comenzaron a realizarse inventarios de los edificios dignos de tratamiento y de las expresiones del patrimonio cultural inmaterial que seguían vigentes dentro del espacio urbano, entre las que se va a descubrir el carnaval.

Cabe enfatizar que, antes de dicha declaratoria, los barrios, su población y sus prácticas, eran considerados marginales. Es hasta 1999 que, como parte de las actividades inaugurales del Centro de Convenciones William O. Jenkins, se convocó al Primer Encuentro de Huehues; durante su organización, los representantes de las cuadrillas se reunieron por primera vez para platicar sobre sus historias, sus símbolos y el rumbo que tomaría el carnaval tras esa primera exposición fuera de los barrios. Justo ahí, surgió la primera Asociación de Huehues y se trazaron los grandes cambios en la conceptualización y caracterización de sus personajes.

Bajo un argumento de “dignificación”, los huehues plantearon un modelo que exigía portar careta de madera como definitoria de la tradición, el uso de un número considerable de plumas sobre el sombrero para mostrar calidad, el bordado de motivos prehispánicos o de relevancia regional para acentuar su carácter identitario. Asimismo, como ya se había incrementado la participación de mujeres en las cuadrillas se les pidió portar careta para estar acorde con la tradición. Conviene señalar que, a partir de la formación de dicha agrupación civil, las Marías pasaron a ser nombradas Maringuillas por un acto de reiteración. El presidente, proveniente de otra tradición carnalera en la ciudad, comenzó a usar sus referentes para explicar la realidad de los barrios y, de manera inconsciente, las cuadrillas se apropiaron del término, instaurándose como parte de su imaginario.

Asimismo, con este nuevo interés en el patrimonio, surgió la necesidad de diferenciar a las maringuillas. Agentes externos, investigadores, estudiantes y turistas, se acercaban preguntando por lo que observaban. Para este momento, la variabilidad en las propuestas de maringuillas estaba delineada desde diferentes ángulos, ya no solo eran los hombres representando mujeres, sino mujeres siendo mujeres y personas sexo disidentes mostrándose abiertamente como parte de la sociedad. De esta manera, el término maringuilla se acompañó de adjetivos para explicar las diferencias hacia el exterior, ya que, en el carnaval, esta clasificación pasa segundo plano; la gente se reconoce por su nombre, su apodo o por el nombre que hayan decidido adoptar para el carnaval.³⁵

35. Ariel, maringuilla de la cuadrilla Reencuentro Sensación, cada vez que es cuestionada por usar su nombre real para nombrar a su ‘alter ego’ respon-

Es menester agregar que, durante ese periodo, el gobierno en turno destinó recursos monetarios y en especie para el carnaval. Este apoyo con “buenas intenciones”, ocultaba intenciones políticas en tiempos electorales y terminó generando tensión entre los miembros de las cuadrillas forzando la separación y la creación de otras cuadrillas que querían acceder a dicho beneficio. Esta dinámica también sacó a flote las diferencias en la percepción del carnaval; algunos se mostraron a favor de aceptar las propuestas estéticas en las indumentarias y máscaras planteadas por los más jóvenes, otros, optaron por defender su postura sobre mantener el carnaval como se hacía en antaño.

Sobre la percepción de las diversidades sexuales, hubo cambios considerables a partir de la cercanía y vinculación con los acontecimientos dados en la Ciudad de México. A partir del año 2000, la visibilidad del colectivo LGBT se hizo presente a través de las marchas del orgullo, las luchas por el reconocimiento de sus derechos humanos, la apertura de espacios de representación y divertimento como bares y antros con espectáculo drag y travesti; sin dejar de lado la reciente aprobación del matrimonio igualitario. A la par, se debe hacer mención de las políticas de salud pública, a través de las cuales se generan campañas de información sobre los derechos sexuales de las personas entre los que destacan las jornadas de prevención de enfermedades de transmisión sexual. Paralelamente, aunque no menos importante, habría que mencionar su importante participación dentro de la cultura sonidera, donde destacan y son reconocidos públicamente por su destreza dancística.

Estas transformaciones en las formas de concebir el cuerpo y la sexualidad permitieron una mayor libertad en las expresiones de género, entendidas como la manifestación externa de los rasgos culturales que permiten identificar lo masculino y lo femenino, pero también lo andrógino, no binario y queer para una sociedad dada. Entwistle resalta el hecho de que la indumentaria es determinante en la forma de construir esas identidades de manera externa, ya que “la indumentaria [...] transforma la naturaleza en cultura al imponer

de que: “al final soy yo, el carnaval me permite tener aspectos más femeninos, pero sigo siendo yo [...] Yo no podría salir a la calle todo desvestido y en carnaval sí, me permite hacer cosas que yo no hago, es un alter ego que me permite hacer esto...” (Comunicación personal, mayo 2022)

significados [...] sobre el cuerpo. No existe una relación natural entre una prenda de vestir y la “feminidad” y la “masculinidad”, en su lugar hay un conjunto arbitrario de asociaciones que son específicas de la cultura” (2002, 165); de esta manera, el carnaval a través de su historia también nos permite visualizar la forma en que han operado estos sistemas de representación.

Incluso la corporalidad, es constante performance, como apunta Nazareno, la construcción del género no es un acto único ni un proceso iniciado por un sujeto, sino que estamos ante procesos que se realizan en el tiempo y de manera colectiva (Nazareno 2015, 7). En el carnaval, las maringuillas urbanas estructuran sus movimientos y gestos desde la relación que se establece con los observadores y lo que esperan ver de su participación cuando aplauden, piden la foto, el beso o gritan su nombre. Esto se refuerza con las indumentarias y las diversas posturas; por un lado, aquellas que, como parte de una generación previa, se identifican con las Marías de antaño; por otro, aquellas que adecuan sus ropas a las modas o referentes actuales, rebasando el binarismo que, aunque se nutre de los referentes de la feminidad, no se reproduce totalmente. Finalmente, se debe mencionar las que se han sumado al carnaval asumiendo su vida trans con la frente en alto, donde la única distinción entre una ropa de carnaval y la ropa cotidiana es dada sólo por la ocasión.

Frente este escenario, las disidencias sexogenéricas han aumentado su participación dentro del carnaval sin la necesidad de ocultar sus preferencias; cada cuadrilla, se hace acompañar de al menos dos personas de la comunidad, convirtiéndose en maringuillas representativas del grupo. En algunas cuadrillas, han pasado a ser reconocidas como íconos por su trayectoria y liderazgo; asimismo, han comenzado a ocupar lugares de jerarquía en la organización, bailan como punteros, generan seguidores y en muchas ocasiones, la gente que invita a las cuadrillas condiciona la cooperación económica a la presencia de dichas personas.

Durante el carnaval, es interesante ver la capacidad de convocatoria que generan a través de sus indumentarias y corporalidad. Familias completas, desde los más pequeños hasta las personas mayores, se acercan a solicitar la foto del recuerdo. Considero que, a pesar de que mucha gente lo vea como la foto con el “personaje”, esta visibilidad ha permitido cambios en las formas de percibir y tratar con las identidades sexo diversas.

La nueva generación de maringuillas urbanas como Samara, Ariel (figura 6), Maléfica (figura 7), Azul, Techí, La China (figura 8), reconocen que el carnaval es un espacio que les ha permitido sentirse, por primera vez, parte de algo. No sentirse juzgados y poder establecer redes de amistad con las que se sienten apoyados y seguros; sin embargo, como en toda filiación, hay relaciones que trascienden y otras que, al terminar la licencia ritual, retornan al ejercicio de prácticas discriminatorias planteadas desde el orden de género. Ariel comparte que le genera risa el contraste de actitudes; bajo el argumento de que, “lo que pasa en carnaval se queda en carnaval [...] los hombres se dan el permiso de ligar a una maringuilla, pero ya fuera cuando te ven fuera, se hacen los que no te conocen” (comunicación personal, 2022)

Figura 6. Ariel, Ariel García.



Figura 7. Maléfica, Erick Cayetano.



Figura 8. La China, Daniel Cortés.



Derivado de ello, podría señalar que esta festividad también ha servido para generar redes de apoyo entre personas disidentes; sin pertenecer a familias carnavaleras, muchas se han integrado por invitación directa de las maringuillas que ya forman parte de una cuadrilla. De igual manera, dentro de las familias se ha podido abrir la conversación; actualmente, es posible observar la presencia de los padres acompañando y apoyando a sus hijas.

Finalmente, en el carnaval, como acto performativo, el género adquiere un carácter imaginario; separa a la persona de su realidad cotidiana, eso hace que la aceptación de las corporalidades disidentes sea aceptada y aplaudida. Fuera del carnaval, los cuerpos sexo disidentes vuelven a ser juzgados desde las convenciones binarias. La realidad es que para las personas detrás de las maringuillas urbanas el carnaval no es solo un performance, trasciende las fronteras del acto ritual para desafiar las convenciones y constituirse como realidad.

Reflexiones finales

El género no se reduce a la participación de las mujeres o la comunidad LGBTIQ+ en el carnaval, si no a las relaciones que se establecen entre los participantes del carnaval a partir de las ideas, concepciones y comportamientos que se tienen alrededor del sexo, la sexualidad, la sensualidad y lo erótico, dentro de un contexto también cambiante.

Durante la realización de este documento, pude percatarme de la ausencia de trabajos que retraten la participación de las disidencias sexogénicas dentro de las prácticas tradicionales; considero necesario ahondar en el tema para repensar los discursos que reducen su participación a un travestismo ritual. Asimismo, se requiere ampliar la mirada a otras disidencias; en este trabajo, falta reconocer la participación de la comunidad lésbica que, a diferencia de las personas gay, no se identifica a simple vista por el uso de una indumentaria o un performance.

Por otra parte, deseo enfatizar que el carnaval se construye como un espacio seguro para las disidencias; se alude como un espacio-tiempo que les permite ser, sentir y pertenecer, en contraste con el cotidiano que aún se sustenta sobre el patriarcado y el binarismo.

Finalmente, en el carnaval, las etiquetas académicas planteadas para hablar de los otros a partir de su identidad sexual no existen, son personas que gozan del reconocimiento de su identidad. No se cuestionan sus pronombres, tienen un nombre, simplemente son.

Dedicatoria

Gran parte de este escrito fue motivado por la partida de Jenny, maringuilla de gran tradición en el barrio de Xonaca dentro de la cuadrilla “Illescas y Amigos”, con la tuve la oportunidad de compartir un carnaval. A ella, con mucho respeto, le dedico este texto, con la intención de reconocer sus pasos y los de todas aquellas que siguen luchando por una vida digna, plena y sin miedo, fuera del tiempo de carnaval.

Referencias

- Butler, Judith y Marie Lourties. 1998. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate feminista* 18: 296-314. doi: <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526>
- Campos, Ricardo. 2018. “De los acordes del violín a la cadencia tropical de los teclados: Cambio y transformación en el carnaval de los barrios de la ciudad de Puebla”. En *El Carnaval en la región Puebla y Tlaxcala. Acercamientos Etnográficos y Multidisciplinares*, coordinado por Ernesto Licona & Ivett Pérez, 278-301. Puebla: IMACP.
- Churchill Coner, Nancy. 2008. “El Carnaval en los barrios antiguos de Puebla”. En [CD] *Música del carnaval del barrio de Xonaca*, Adriana Bonilla Martínez, 7-31. Puebla: Dirección de Culturas Populares e Indígenas, PACMYC.
- De la Mora, Sergio. 2006. *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*, USA: University of Texas Press.
- Entwistle, Joanne. 2002. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- González, Gabriela. 2016. “Teorías de la disidencia sexual: de contextos populares a usos elitistas. La teoría *queer* en América latina frente a las y los pensadores de disidencia sexogenérica”. *De Raíz Diversa* 3 5: 179-200. doi: <https://doi.org/10.22201/ppela.24487988e.2016.5.58507>
- González, María. 2005. “Marcha del orgullo por la diversidad sexual. Manifestación colectiva que desafía las políticas del cuerpo”. *El Cotidiano* 131: 90-97. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32513111>
- Lamas, Marta. (ed.) 2013. *El género, La construcción social de la diferencia sexual*. México: Editorial Porrúa, UNAM.

- Limón, C. 2001. "Autorretrato en Sanguina", *Revista InTolerancia* 47: 4-14.
- Luna, J. 1996. "Juego y presencia. Un modelo de análisis e interpretación de una manifestación de cultura popular. El carnaval de los barrios de Puebla". Tesis, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1975. *Fenomenología de la percepción*, trad. J. Cabanes. Barcelona: Ediciones Península.
- Méndez, Abraham. 2001. *El carnaval en el barrio del Alto (The carnival in "El Alto" neighborhood)*. Puebla: Editorial Puente, PAC-MYC, CONACULTA.
- Nazareno, Facundo. 2015. "La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: queerness, precariedad y sus proyecciones". *Estudios Avanzados* 24: 1-14. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10265/pr.10265.pdf
- Rodríguez, Roxana. 2015. "Los derechos de las mujeres en México, breve recorrido". En *Historia de las mujeres en México* por Patricia Galeana (presentación). México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.

Comunicación personal

- García, Ariel, abril y mayo 2022.
- Cortés, Daniel, marzo 2022.
- Méndez, Verónica, agosto 2016.
- Morales, Gabriel, mayo 2022.

LA VISIBILIZACIÓN DEL PAPEL FEMENINO EN EL CARNAVAL DE LOS BARRIOS FUNDACIONALES EN LA CIUDAD DE PUEBLA

Delia del Consuelo Domínguez Cuanalo

Detrás de un huehue hay muchas grandes mujeres.

Nos enfocaremos en las fiestas urbanas, pagano-religiosas que se celebran en los barrios fundacionales de la ciudad de Puebla, mismas que conservan aún un conjunto de expresiones polisémicas que otorgan al territorio identidad y pertenecía.

El carnaval es una manifestación compartida por los ocho barrios fundacionales de la ciudad, así como pueblos, colonias y juntas auxiliares, con grandes similitudes, pero con profusos y diferentes matices y que forma parte de la herencia intangible de nuestra cultura. El objetivo de esta participación es visibilizar el papel de la mujer en esta expresión popular urbana que año con año se celebra, fastuoso evento repleto de simbologías paternalistas y misóginas y que involucra en su organización una serie de elementos que conforma una red compleja, donde la estructura para la organización demanda la participación de numerosos actores, entre ellos las mujeres. Asimismo, visibilizar los roles y estereotipos que han sido replicados, tanto por hombres y mujeres que siguen cosificando a las mujeres y que no dejan más que en el discurso su incorporación como parte de sus derechos. En la historia del Carnaval, el papel de las mujeres ha sido prácticamente secundario. ... “el papel que han tenido y tienen es como costureras para los disfraces, o cocineras para las agrupaciones. La función más importante a la que podían aspirar era cuidar a sus hombres” (Gago 2019, 1).

La visión teórica con la que abordaremos la problemática será desde la mirada de la igualdad sustantiva que propone: es el acceso al mismo trato y oportunidades, para el reconocimiento, goce o ejercicio de los derechos humanos y las libertades fundamentales... “como

se plante en la Constitución Violeta que este documento coadyuve entre otras cosas con la despatriarcalización de la sociedad y la eliminación de todo tipo de violencias contra las mujeres” (Feministas 2019, 6), dirigiendo con estas aportaciones a una equidad de género, no solo en el carnaval, sino en el quehacer cultural de nuestras manifestaciones, tangibles e intangibles.

Los resultados preliminares de este documento se derivan de la investigación cualitativa con entrevistas a profundidad, historias de vida y observación participante. Se realizaron entrevistas a mujeres y hombres con diferentes roles dentro del Carnaval de la ciudad de Puebla, hallando información que devela posturas de la mujer ante la festividad, postura disímbola y heterogénea, porque los roles impuestos por el patriarcado son asumidos y porque algunas se han revelado y otras por que esperaron la muerte de su opresores para incorporarse a la fiesta. Asumen sus roles gustosos de que ese es lo que les corresponde.

Para las entrevistas se diseñó un cuestionario con una serie de preguntas que nos condujeran hacia conocer, en principio, las emociones relativas a su cultura, la memoria, la familia, la organización, el territorio, los amigos, las exclusiones y las inclusiones en el proceso del carnaval, desde la organización hasta la realización del evento; si son parte fundamental de las familias carnavaleras, así mismo como se identifican dentro del territorio urbano, que es ocupado para la máxima expresión urbana y festiva que se desarrolla cada año en los diferentes barrios de la ciudad de Puebla.

Los barrios el carnaval y las mujeres

Dado que los barrios históricos de Puebla formaron parte de la construcción de la ciudad virreinal, pues eran núcleos de indígenas asentados en la periferia que brindaban servicios para la naciente metrópoli, en los territorios ocupados por los barrios se instituyeron las *cuadrillas* que llegaron al estado, descendientes de organizaciones sociales generadas en la Colonia, mismas que, a pesar de sus transformaciones y readaptaciones, han sobrevivido al desarrollo económico de las sociedades bajo el sistema capitalista de producción, lo mismo que a procesos políticos, sociales y culturales de diversa índole que propician la pérdida de valores y significados compartidos colectivamente y favorecen la destrucción del patrimonio cultural social, del que el carnaval forma parte (Minera 2016).

Indica Dominguez:

El origen del carnaval, en la ciudad de Puebla es incierto la tradición se da de padres a hijos, sin embargo en trabajo de campo se documenta que este tiene sus inicios en la colonia, y da cuenta de las fiestas donde la inversión de roles es la parte central de la representación, coincidiendo sin duda con la exclusión y restricción de la participación de los indios a las fiestas de los patrones, de las casas grandes, y a manera de reclamo y de burla estos expresan el repudio a través de la mofa y de la burla donde la máscara juega su papel representativo para esconder la identidad, así mismo la música y las coreografías corresponden a las fiestas de salón de la aristocracia española, en general europea, se baila, vals, jota, chotis, etc corresponde como los plantea Bajtin ... a una continuación de las fiestas públicas que de a poco se fueron privatizando hasta volverlas íntimas, de manera que el carnaval da continuidad a estas fiestas públicas invirtiendo los roles para hacer mofa y sátira de la clase en el poder (Domínguez 2016, 300).

Aunque el origen se dio en la colonia la expresión popular que ahora disfrutamos tiene de acuerdo a los trabajos realizados por lo menos cien años³⁶, por lo que algún tiempo se dejó de realizar y creemos que es en el proceso hacendario, donde se da la explotación indígena, así como el abuso de la servidumbre en las aristocráticas casonas de familias con poder, donde se retoma la sátira y la burla hacia la clase dominante.

Sin embargo, pese a los embestidas de la modernización, los barrios como el de Xonaca, El alto, Analco, definen parte de su identidad local a partir de esta tradición festiva, que los arraiga al espacio que habitan y los motiva a participar en la conservación de esta práctica cultural que les pertenece, al constituir una herencia de sus antepasados, parte fundamental de su historia, de sus saberes compartidos y transmitidos de una generación a otra en el devenir del tiempo, de sus imaginarios sociales y de sus lenguajes simbólicos más característicos... El carnaval, representa los reencuentros, todos vuelven al

36. La cuadrilla 26 Oriente Xonaca la Original, en febrero del 2023, celebran los cien años de haberse constituido y de haber transmitido de generación en generación la fiesta HUEHUE, que significa VIEJO.

festejo, renace el territorio carnavalero, se concluye con las emociones de la espera, inicia la competencia, es fiesta, alegría, presencia y el regreso de los actores al barrio, de donde se fueron pero vuelven año tras año vaticinando la cuaresma; ... es el barrio, es el carnaval y su comparsa, son las cuadrillas, son los huehues, con sus personajes fantásticos y quiméricos, momento de lucir sus nuevas plumas, es el momento de las maringuillas, tradicionales y urbanas, diablas y diablos, personajes que con su alegría y seducción son seguidos en el recorrido por los habitantes, embelesados acompañados de la música que identifica y cohesionan (Domínguez 2016, 300).

En los barrios de la ciudad de Puebla y en particular en la fiesta del carnaval, desde el inicio en los hombres recaía la organización del evento, la administración, el manejo de recursos, la danza, la fiesta, las colectas, la selección del vestuario, el cierre etc.: es decir, en los encabezados, hombres de las cuadrillas, cargo a elección del colectivo de cada una de las cuadrillas. Según datos obtenidos en entrevistas realizadas a los actores, es hasta hace unos quince años cuando la participación femenina empieza a ser evidente. Primero se observa la inclusión en las danzas, en un primero momento vestidas de hombres, pero se continúa su participación y se incorporan como organizadoras, encabezadas y a la fecha muchas mujeres dirigen y conducen el carnaval año con año. Se transforman de esta manera las actividades que eran exclusivamente masculinas a compartirla con las mujeres. Estas dinámicas colectivas actualmente incorporan a hombres y mujeres, siendo capaces ellas, cuando se celebra el carnaval, de recabar recursos financieros para solventar los enormes gastos implicados en estas celebraciones, las gestiones administrativas necesarias, la capacidad de convocatoria para reunirse con los colectivos, así como también organizar el cierre del carnaval que es una gran fiesta en agradecimiento a la gente del barrio por su apoyo a la celebración del mismo, sin menos cabo del género.

A pesar de que el carnaval se despliega a lo largo del territorio estatal, es en el medio urbano donde el cambio social alcanza su máxima expresión, y donde en consecuencia se produce la mayor heterogeneidad de formas de vida. Se desarrolla unas en los ejes de la sociedad tradicional, y generándose otras que corresponden a la nueva sociedad de consumo. El conflicto inherente a este proceso de cambio se manifiesta también en conflictos de identidades colectivas acorde a la heterogeneidad sociocultural que se va conforman-

do. El género como factor de identidad colectiva, se constituye en nuestra sociedad como elemento de diferenciación sexual a través de la asignación de una serie de roles, papeles y funciones que tradicionalmente establece para las mujeres como ámbito de participación el doméstico-privado, en base a las relaciones familiares y en oposición al mundo de lo público (Sanz 1988).

Actualmente el carnaval se realiza con la participación de personas de diversas identidades sexuales. También el repertorio de los personajes se ha ampliado, reflejando los cambios en la cultura urbana, incluyendo en él seres mitológicos o de fantasía, figuras femeninas u homosexuales de la contemporaneidad como la 'mujer urbana' (Llaven 2010). La participación de las mujeres en el carnaval, se ha diversificado. Por un lado las que participan danzando en las cuadrillas, tanto de huehues o como maringuillas, y las que participan activamente en la organización del carnaval, como encabezadas o miembros del comité organizador del carnaval y las más, las que están detrás de la organización y de las presentaciones, ellas son las abuelas, madres, hermanas, hijas esposas, etc., y que son las que soportan las participación de los bailarines y en general del evento a través de diversas actividades.

En entrevista al encabezado de la cuadrilla 26 Oriente la Original del Barrio de Xonaca nos comenta...no era bien visto que las mujeres participaran en el Carnaval...si se necesitaban mujeres, para representar a las maringuillas, pero ese papel lo hacían los hombres vestidos de mujer, es mas en la actualidad, aunque ya hay mujeres participando las maringuillas siguen siendo hombres vestidos de mujer, existen las maringuillas tradicionales, que portan falda indígena y blusa bordada y maringuillas urbanas con una vestimenta más exuberante, en la cuadrilla de la 26 oriente la primera maringuilla urbana fue José Salazar ...las mujeres siempre han estado, en cuestión de bordar capas, de ayudarnos a vestir, de llevarnos de comer, estar pendiente de nuestra imagen...pero, el estar una mujer en una comisión o en una reunión de hombres, eso no se puede, no es lo tradicional, a lo mejor de 100 cuadrillas que existen, a la mejor solo en una hay mujeres como comisión...ya las estamos dejando participar para que se vayan dando cuenta de cómo se maneja el carnaval.³⁷

37. Entrevista al Señor Julián Salazar Suarez, encabezado y danzante por más de 50 años, en la cuadrilla 26 Oriente la Xonaca, la Original, de la ciu-

Figura 1. Maringuilla, tradicional hombre vestido de mujer portando vestido regional o típico, DCDC 2016.



Figura 2. Maringuilla urbana, hombre vestido de mujer portando vestuario con reminiscencias porteñas, con plumas, además de lucir pedrería y traje de dos piezas, DCDC 2014.



dad de Puebla, en el barrio de Xonaca.

Figura 3. Maringuilla urbana y tradicional: todos hombres vestidos de mujer. DCDC, 2018.



La maringuilla es uno de los personajes principales del Carnaval, que participa con vestidos ceñidos y provocadores haciendo gala de sensualidad e incitando a los huehues a instancias del diablito que promueve la coquetería y seducción dándole al carnaval este contenido pagano al ejecutar las danzas. Hay muchas y diversas maringuillas, tantas como cuadrillas existen. A pesar de los comentarios con cargas machistas de los hombres dirigentes del carnaval, las mujeres de a poco se han ido incorporando y tomando fuerza. La tradición ha sido elástica ante el tiempo y los cambios en la cultura popular, actualizándose constantemente para conservar su carácter burlón y de crítica, y como tal, continuando su papel como un archivo no-textual de la identidad barrial (Kurjenoja 2013). Así pues el papel femenino recaía en hombres vestidos de mujer, portando caretas para invisibilizarse en las multitudes, es hasta el 2014 que sucede un fenómeno, en diferentes cuadrillas y de diferentes barrios se incorporan algunas mujeres jóvenes portando vestidos de quinceañeras; nuevo vestuario y personaje que se va a afianzar en las presentaciones del carnaval, particularmente en la cuadrilla de la 26 Oriente la Original situación que se ha visto año con año, superada, ya cada vez son las mujeres, que ahora se suman denominadas también maringuillas urbanas, formando parte de los personajes y de la diversidad socio estética del

carnaval, con la diferencia de que en lugar de llevar careta de huehue llevan un antifaz a modo de carnaval europeo.

Figura 4 Danzante con antifaz, diferente a la careta huehue, DCDC, 2018.



Hemos visto como de a poco y cada día mas la mujer se ha ido incorporado en la organización, celebración y cierre del carnaval. Sin embargo existen otras mujeres que son un gran soporte para el logro de la celebración pero su papel no destaca debido al poder que aún recae en los hombres de la familia, padres, esposos, hermanos etc., quienes no han consentido a la fecha la participación de las mujeres. Demostrándose con esto una violencia simbólica como lo plantea Montesinos: La violencia simbólica en el marco de las relaciones de género es naturalizada y reproducida por hombres, mujeres, instituciones, medios de comunicación y otros actores sociales; es una violencia socialmente invisible y aceptada incluso por el grupo dominado (las mujeres). Es así porque las mujeres no están exentas de las normas de género; las asimilan en la manera de interpretar su entorno, en la manera de relacionarse con otras mujeres y en la manera de relacionarse con ellas mismas (Montesinos 2020).

Los resultados

Las participantes en este primer acercamiento a la indagación que tiene que ver con la participación del papel femenino, nos arrojó datos, que nos permitirán adentrándonos de apoco a recorrer esta ruta trazada, obteniendo resultados varios de los cuales se quedan abiertas muchas interrogantes para poder continuar con la indagación, en-

tre las inquietudes relevantes por conocer fue en primera instancia adentrarse desde el ser humano y desde su postura femenina, que emoción genera y ha generado para ellas la fiesta del carnaval, desde la organización, el disfrute como espectadora y acaso como participante, apelando a la memoria recuperando sus conmociones de niñas relativas a la fiesta, lo que nos llevó a cuestionarnos si forman parte de un linaje carnavalero, donde miembros de su núcleo familiar estén integrados a esta celebración; la experiencia de vivir en el barrio o de haber vivido en él nos dirigió a entender que existe un vínculo estrecho en el arraigo territorial y la expresión cultural en el mismo.

A lo largo de estas entrevistas que se realizaron a tres mujeres habitantes del barrio del Alto y actualmente Mujeres Participantes del Colectivo del Carnaval del Estado de Puebla, participantes activas en el carnaval de la ciudad de Puebla, se encierra de manera general el sentir, las emociones, los recuerdos el barrio, su origen, y las emociones que se despliegan a través de la fiesta, sin embargo aunque la participación y la historia de cada una de ellas es diferente, coinciden en un punto en común la alegría y el gozo por participar en esta celebración urbana del carnaval que año con año se celebra, coincidiendo además a lo que se tuvieron que enfrentar para poder participar en una fiesta que de origen se conforma por hombres.

Figura 5 Norma Ortiz Sarmiento. Miembro activa del Carnaval, DCDC, 2022.



La historia de la señora Norma Ortiz Sarmiento nos narra el tiempo que tuvo que esperar para poder integrarse a una cuadrilla de huehues en el barrio del Alto; barrio fundacional de la ciudad de Puebla, pese a las emociones que le despertaban la fiesta, obedeciendo las instrucciones de un papá dominante que no le permitía la inclusión en la fiesta, argumentando que era exclusiva para hombres, tuvo que casarse, tomar sus propias decisiones y es hasta apenas hace siete años que se integra y no solo como danzante si no como encabezada, es decir; como organizadora y dirigente de una cuadrilla de huehues; pese a la resistencia de muchos de los integrantes de la misma, que prefirieron retirarse o negarse a recibir instrucciones de una mujer.

Principio del formulario

... Quisiéramos que el Carnaval fuera dos veces por año, la espera del carnaval se nos hace eterno, de niña cuando veníamos a dejar la comida a mi papá, me pegaba a él, me gustaba verlo como se vestía, mi mamá planchaba y arreglaba su ropa lo vestía, mi papel de chiquita era acompañarlo y no me dejaban acercarme a los huehues; ya mayor quería bailar en el Carnaval, quería ser integrante él y mi papa me decía que el carnaval era para hombres, le pedía permiso y no me lo permitió, con el tiempo y con los años y ya casada es que pude incorpórame al carnaval cuando pude tomar mis propias decisiones, ya con el tiempo y casada mi papa me hizo la invitación y no hace mucho, hace apenas siete años después de tanto tiempo de querer bailar. Nunca me revele ante mi padre, siempre fui parte del público y me aprendí la coreografía de estar mirando, y me decía la danza es para lucirse, para lucir el vestuario. Ser un buen integrante es dar un buen ejemplo, quiero pensar que es machismo, el hombre dijo que las mujeres no podemos hacer las cosas por nosotras mismas, tenemos decisiones muy propias que les molesta, son hombres machistas. No les gusta que las mujeres les den indicaciones; no es fácil dirigir una cuadrilla, antes de ser cabecera, yo baile. Mi papa me dejo bailar dos años solamente, nunca me dejo, es mucha responsabilidad ser cabecera huehue... mi papá murió en el carnaval. A mí ni una mujer me manda, me dijo uno de los huehues, una de las dificultades es que los señores se emborrachan y no asumen que el orgullo de ser huehue estriba en su imagen y la imagen del barrio. Hubo uno que otro hombre que prefirió irse de la cuadrilla

*con tal de no ser una mujer que le diera órdenes. llevar el carnaval es muy difícil, pero todo vale la pena, es muy hermoso el carnaval.*³⁸

Figura 6 Claudia Araceli Herrera Morales.
Miembro activa del Carnaval, DCDC, 2022.



El caso de Claudia Araceli es singular, ya que ella es una profesionalista que ha vivido el carnaval cerca de su padre a manera de cómplice, fue hasta que estudiaba diseño gráfico que pudo incursionar como bailarina representando un diablito, el tema central en Araceli, es el tipo de agresiones y violencia que vivió por participar con material de difusión para el carnaval teniendo su propio proyecto como estudiante, tachándola de una chiquilla sin experiencia y sexualizando su actividad, argumentando que sus logros con las cuadrillas de huehues se debía a que tenía algún tipo de relación con ellos.

...soy maringuilla y este año salí de diabla, a mí el carnaval me genera nervios, un estrés muy rico, y cuando la cuadrilla ya está bailando me entra ternura de ver a mis bailarines. Es una satisfacción e incertidumbre a la vez, de mi infancia recuerdo que les tenía miedo a los huehues. Mi papa me llevaba a verlos a escondidas. Él no bailaba y su ilusión era

38. Norma Ortiz Sarmiento. Fundadora y líder de la Cuadrilla Tradiciones y Costumbres, hija de uno de los huehues más conocidos del Barrio del Alto (Sr. Mario Mejía).

*bailar, íbamos a buscarlos. Nos sentábamos en el portalillo del Alto a esperarlos, nunca llegaron no sabíamos que tenían un horario, mi papá y yo nos escondíamos porque a mí mamá no le gustaba el carnaval. Decía que era una horda de borrachos. No comparte el agrado por el carnaval. Sin embargo, a la fecha cuida a mi hermano. A mi papa nunca lo cuido, tengo cuatro años bailando, entré a la Cuadrilla “Tradiciones y Costumbres”, con mi papá y mi primo yo estaba estudiando en la universidad cuando inicié, empecé acompañando a mi papa, era la cargadora oficial de las caguamas. Ellos se fueron y yo me quede bailando, hubo un desfile del carnaval y tenía un traje dark y con ese desfile, me gustó ser diabla y después me mande a hacer un vestido con mucho esfuerzo, mi salario de diseñadora no me daba. En mi familia mi invisibilice cuando mi visibilice en el carnaval, al principio era la hija de, la prima de, no era Araceli. Es difícil abrirse paso en este tema. En una familia machista, lamentablemente, romper esa barrera cuesta mucho abrirse paso como mujer en una práctica dancística que considero machista, cuando hice un cortometraje relativo a los huehues fui muy insultada. Se me dijo que movía a la cuadrilla por que algo les daba, ¡ay pobre ayúdenla es chiquita!, es complicado, es doloroso, no se tocan esos temas en familia. El machismo pesa en las familias, a los hombres de mi familia les puede que yo tenga proyectos independientes y que no esté a su sombra, en la familia si el hombre sobresale hay fiesta si somos mujeres no pasa nada, la tradición era que yo estuviera como cuidadora y no una persona con proyecto propio. Este año salimos con mucho entusiasmo y nostalgia por todo lo que perdimos en la pandemia por el COVID 19. Los conflictos de género, las mujeres son las que diseminan los chismes, desafortunadamente conlleva a conflictos. Es triste pero el peor enemigo de una mujer es una mujer. Las mujeres estamos incursionando y es importante hacer un llamado a que las mujeres seamos más que equipo. Se me acusó de todo... ¡esta mujer que dirige la cuadrilla se acostó con! ¡hizo su cuadrilla con sus novios!... una actitud de sexualización y cosificación de la mujer, una mujer es talentosa, no por el físico. Que se apoye a las mujeres y que nosotras como mujeres nos unamos no como amigas, pero si como participantes del carnaval.*³⁹

39. Claudia Araceli Herrera Morales. Diseñadora, Gestora Cultural, directora general de Colectivo Carnaval del Estado de Puebla, Danzante marinaguilla de la Cuadrilla Tradiciones y Costumbres.

Figura 7. Andrea González. Miembro activa del Carnaval, DCDC, 2022.



El caso de Andrea se vuelve interesante porque a ella a pesar de entusiasmarle el carnaval, y despertar sus emociones, su mayor orgullo es cuidar a su papá, situación que heredó de su mamá quien lo cuidaba hasta que Andrea creció, su motivo es que luzca impecable, ella lava y prepara su vestuario con anticipación para su lucimiento, inclusive ella elige el vestuario que usara para la fiesta, y acompañarlo hace de ella la mejor experiencia, a diferencia de las mujeres que anteceden a Andrea no le agrada la idea de participar como bailarina, le da pena bailar, aunque reconoce que la participación actual de las mujeres cada día es mayo y mucho hombres se sorprenden de los logros que han alcanzado.

...soy la hija mayor de un carnavalero, para mí el carnaval es la emoción, el desastre, es mi felicidad, es andar para arriba y abajo con mi papá ver a los personajes me entusiasma el vestuario, el baile, la música, todos mis recuerdos son ver a mi mamá acompañando a mi padre en el carnaval. Cuando nací, mi papa quería que fuera hombre y me vestía de niño para llevarme al carnaval, antes no era normal que la mujer bailara. Cuando estaba chica no había mujeres en el carnaval. Eran hombres o travesti vestidos de mujer, apenas hace 10 años algunas mujeres se pusieron vestidos de quince años para participar en el carnaval. Antes las mujeres bordaban las capas, vestían a sus huehues, si es que apoyaban a la pareja; mi abuela no tuvo familiares huehues y, sin embargo, les llevaba comida al carnaval; mi niñez fue en el barrio, había solo una cuadrilla en

Garibaldi, y jugábamos a los huehues, y pretendíamos bailar y aprendíamos a bailar. Los juegos se centraban en la fiesta del carnaval, estoy en el carnaval y solo me dedico a mi papá, estoy pegada a él, me gusta que este bien arreglado, que no digan que es un mamarracho, le lavo en la noche la ropa, que este su traje completo, sus capas las elijo yo, para cada día que usa en el carnaval, el usa lo que yo digo cuidado a mi papa aunque me critican, mi mama cuida a mi papa hasta que yo crecí, por ejemplo a muchas mujeres no les gusta que sus esposos bailen en el carnaval, porque se chancean con amigos y amigas. Ahora, la mujer ya se da a notar porque ya muchas bailan. Antes no las dejaban bailar y ahora hasta llevan las cabeceras, con vestidos impecables, Siempre estuvo la mujer detrás de un hombre, los hombres lucen un traje llamativo debido por el cuidado que ponen las mujeres para su cuidado. Ahora que las mujeres bailan, que llevan las cuadrillas y cabeceras y van adelante, que bailan bien, lucen vestidos impecables, son reconocidas, a mí no se me da eso de bailar, a mí me da pena, yo no bailo, ni me he comprado mis cosas. Prefiero estar atrás de mi papa, dentro del carnaval y ahora que las mujeres han salido a bailar hasta algunos hombres se asombran.⁴⁰

Conclusiones

Esta primera mirada sobre el rol que desempeñan las mujeres en el carnaval de los barrios de la ciudad de Puebla surge de una inquietud investigativa, después casi diez años de asistir y estudiar el carnaval, una fiesta, como ya se dijo con cargas masculinas dominantes y una patriarcalización que lo largo de las entrevistas su fue dibujando de manera categórica. El sistema patriarcal⁴¹ presenta profundos obstáculos al perpetuar los roles tradicionales de género anclando a las mujeres en el trabajo doméstico y de cuidados, lo que limita el desarrollo profesional de éstas. Las conclusiones muestran que la influen-

40. Andrea González. Hija de un carnavalero. (Alfredo González Galindo).

41. Término originalmente derivado de la palabra Patriarca, es utilizado en los años 70 por los estudios feministas y de género para hacer referencia a una estructura de organización y dominación sexo-género en el que prevalece la autoridad y el poder de los hombres y lo masculino; mientras las mujeres son despojadas del ejercicio de libertades, derechos, poder económico, social o político. (Inmujeres, Glosario para la igualdad) <https://www.fuhem.es/media/ecosocial/file/Estado-del-poder-2017/5.Patriarcado-Estado-del-poder2017.pdf>

cia del feminismo en los carnavales en América Latina y México está presente en la convivencia de formas tradicionales de participación femenina, junto con expresiones en transición y actividades de cambio (Manzanares 2020).

La participación de las mujeres hasta no hace mucho, era uno solo, estar a la sombra de los huehues hombres; de apoco y a cuenta gotas su papel se diversifico y ahora a pesar de las opiniones conservadoras y misóginas han ganado terreno participando como danzantes; a manera de reflexión se les otorgo o se les dio “permiso “con un papel aparte de los personajes tradicionales un nuevo personaje en las cuadrillas el de “quinceañeras” o llamadas a manera de inclusión maringuillas. El hostigamiento hacia las mujeres por su participación en la fiesta se realiza tanto por hombres como por mujeres, exponiendo que el machismo y el sexismo no es un tema de género. Las mujeres también reproducen violencia de género, y parece estar introyectado en los seres humanos de manera eficaz y eficiente, adquirido de generaciones, agrediendo; señalando, dañando, sexualizando y cosificando a las mujeres que intenten romper las barreras de la igualdad.

Este acercamiento al carnaval para indagar sobre el papel de la mujer en sus diferentes intervenciones nos permite abonar a la construcción de la igualdad de derecho y a la igualdad sustantiva. Esto es un valor que supone que todas las personas son dignas de gozar de libertad y de ejercer todos los derechos que le son inherentes en su calidad de seres humanos. Es también una aspiración que implica erradicar una larga historia de desigualdades por motivos raciales, étnicos y de género que limitan el ejercicio de derechos humanos; la igualdad sustantiva alude al ejercicio pleno de los derechos universales y a la capacidad de hacerlos efectivos en la vida cotidiana. Acceder al patrimonio cultural que constituye las expresiones de las diferentes culturas; Acceder y participar en la vida cultural a través de las actividades que libremente elija y a los espacios públicos para el ejercicio de sus expresiones culturales y artísticas, sin contravenir la reglamentación en la materia.

Las políticas de igualdad de género fomentan la participación de las mujeres en los carnavales?... esta pregunta se deja abierta para poder dar seguimiento a lo mucho que aún se tiene que escribir sobre la participación de la mujer no solo en el mundo del carnaval si no en muchas de las manifestaciones culturales, políticas, sociales etc.

Referencias

- Alberti Manzanares, Pilar, Sansusi Nava. 2020. "Participación de las mujeres en el carnaval de Tepoztlán, México, bajo el microscopio de género, feminismo y turismo". *El Periplo Sustentable* 39: 208-239. doi: <https://doi.org/10.36677/elperiplo.v0i39.10907>
- Andrieu Sanz, Rosa, Karmele Vázquez. 1988. "Mujeres, fiestas y reivindicaciones". *KOBIE (Serie Antropología Cultural) Bilbao Bizkaiko Foru Aldundia-Diputación Foral de Bizkaia* 3: 73-85, https://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/5/Kobie_3_Antrpologia_cultural_MUJERES,%20FIESTAS%20Y%20REIVINDICACIONES%20%20por%20Rosa%20Andr.pdf?hash=8e9d4afd3267f91020b12a343bcff6c1
- Domínguez Cuanalo, Delia. V. C. 2016. "El carnaval, acto festivo, patrimonial y de reapropiación barrial, en la ciudad de Puebla". En Olimpia Niglio, *Dialogue among cultures. Carnivals in the world*. Roma: ERMES Edizioni scientifiche.
- Feministas, L. C. 2019. *Consitución Violeta*. Mexico: CDMX. <https://www.iecm.mx/se-presenta-la-constitucion-violeta-la-carta-de-derechos-de-las-mujeres-de-la-ciudad-de-mexico/>
- Gago, Mercedes. 2019. "El papel de las mujeres en el Carnaval de Cádiz". Acceso 29 de octubre de 2019 <https://blogs.ugr.es/musicay-genero/el-papel-de-las-mujeres-en-el-carnaval-de-cadiz/>
- Instituto Nacional de las Mujeres. Glosario para la Igualdad. Acceso enero de 2022. <https://campusgenero.inmujeres.gob.mx/glosario/>
- Kurjenoja Kristiina, María Ismael. 2013. "El espacio subalterno de Xanenetla y Xonaca: estudios sobre la identidad urbana postcolonial en Puebla, México". *Revista Internacional de Ciencias Humanas* 2 1: 55-72. doi: <https://doi.org/10.37467/gka-revhuman.v2.702>
- Llaven Yadira. "El carnaval más antiguo de Puebla, el del barrio de Xonaca, dará inicio este domingo", *La Jornada de Oriente*, 10 de febrero de 2010. Acceso enero de 2022. <https://www.lajornada-deoriente.com.mx/2010/02/10/puebla/cul120.php>
- Montesinos Pérez, Yoali. "Las mujeres reproducen violencia de género". 29 de julio 2020. Vive Más seguro. Acceso enero de 2020. <https://vivemasseguro.org/la-voz-de-los-profesionales/las-mujeres-reproducen-violencia->

- Morales, C. A. (8 de marzo de 2022). Visibilización de la mujer en el Carnaval de la ciudad de Puebla. (D. d. Cuanalo, Entrevistador).
- Minera, Ana Luz. 2016. “El carnaval de la Cuadrilla 26 Oriente, “La original”, de Xonaca. Expresión popular urbana territorializada en un barrio actual de la ciudad de Puebla”. *Mirada Atropológica* 17: 4-19. http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/1734/Revista%20Mirada%20Antopol%C3%B3gica%2010.pdf
- Gobierno de México. Igualdad de derecho e igualdad sustantiva. SRE. 14 de marzo de 2016. Acceso en <https://www.gob.mx/sre/articulos/igualdad-de-derecho-e-igualdad-sustantiva>.
- Peredo Beltrán Elizabeth, “Poder y Patriarcado. Reflexiones sobre poder, cultura y transformación social desde la experiencia de Bolivia”. TNI, FUHEM ECOSOCIAL. <https://www.fuhem.es/media/ecosocial/file/Estado-del-poder-2017/5.Patriarcado-Estado-del-poder2017.pdf>
- Pérez, A. G. (8 de marzo de 2022). La visibilización de la mujer en el Carnaval de Puebla. (D. D. Cuanalo, Entrevistador).
- Sarmiento, N. O. (8 de marzo de 2022). Visibilización de la Mujer en el Carnaval de la ciudad de Puebla. (D. D. Cuanalo, Entrevistador).
- Suarez, J. S. (15 de Enero de 2022). Miembro de la comisión de la cuadrilla 26 Oriente, Xonaca la Original. (D. D. Cuanalo, Entrevistador).

SER ÑÄTHO EN EL CARNAVAL DEL TORITO: CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA EN ZIRÁHUATO DE LOS BERNAL, MICHOACÁN

Saúl Ulises García Aguirre

El presente texto tiene como planteamiento central exponer las dinámicas festivas en torno al carnaval celebrado en Ziráhuato de los Bernal, al Oriente de Michoacán, y cómo éstas en su conjunto abonan a la generación de una identidad colectiva que da lugar a diferencias y tensiones. La caracterización de las dinámicas festivas se vincula precisamente con la manera en que el carnaval moviliza sentidos, formas e intenciones, a veces en tensión, a partir de la propia comunidad, las cuadrillas de personajes y las autoridades del pueblo; de cómo el carnaval, apelando a su sentido intrínseco, se ha dotado de distintas máscaras a lo largo de su devenir en el tiempo.

El punto de partida es la descripción del carnaval del torito, de su desarrollo, organización, caracterización festiva y el sentido general a través del cual se desenvuelve en términos de la cosmovisión local. En un segundo momento profundizo en las distintas experiencias y narrativas en torno a su forma y contenido, poniendo especial atención en los conflictos que emergen en torno a la reproducción festiva del carnaval desde distintos actores y lugares de poder. Así mismo, exploro la dimensión histórica de la fiesta de los toros a través de la memoria comunitaria de los habitantes de mayor edad de Ziráhuato, coadyuvando así a un acercamiento multidimensional, tanto en el ámbito espacio-temporal, como en el ámbito relacional festivo, ritual y simbólico con la fiesta mayor dedicada a la Virgen de Natividad.

En el carnaval, las dinámicas festivas apuntan a una serie de cruces que constituyen las bases para entender su forma de celebración, y a su vez, los cruces históricos con lo sagrado en términos de su territorialidad e identidad colectiva (Barabas 1994). Con ello, la inves-

tigación arriba a la comprensión festiva del carnaval como un ámbito catalizador de la heterogeneidad intrínseca comunitaria y la praxis identitaria colectiva, así como las implicaciones cosmogónicas en las que se finca este ritual.

El trabajo que a continuación presento es resultado de la investigación etnográfica realizada en la comunidad de Ziráhuato, Tenencia de Los Bernal, durante los años 2019, 2020 y 2022. Las estancias de trabajo de campo se llevaron a cabo en los periodos que comprende el carnaval, desde sus preparativos hasta los días posteriores a su conclusión. El mapeo festivo del carnaval en su relación con otros contextos de celebración ritual como es el día de la Santa Cruz y la fiesta mayor de la Virgen de Natividad implicó realizar estancias de trabajo de campo correspondiente con distintos periodos de investigación para estas celebraciones. La observación, participación e involucramiento en distintos niveles de la vida cotidiana, particularmente de la vida festiva, se conjuga y complementa con otras herramientas metodológicas propias del campo etnográfico como entrevistas semi estructuradas y abiertas; otras más de carácter informal, como charlas y conversaciones que surgen al calor de los sucesos, en torno a la mesa o el fogón o caminando por las amplias calles del pueblo. El registro personal, de audio, foto y video, tanto de las entrevistas como de los hechos festivos permitió la sistematización adecuada para la mayor coherencia de la información compartida por las y los colaboradores de esta investigación.

Ziráhuato de los Bernal en el Oriente Michoacano

Ziráhuato de los Bernal se encuentra organizado por cuatro delimitaciones territoriales: 1ª manzana (Cabecera, Las Pilas y Agua Blanca); 2ª manzana (Barrio Santa Cruz, La Estación y Colonia Nueva); 3ª manzana (Puentecillas y Ojo de Agua), y, finalmente; 4ª manzana (Los Polvillos). El entorno municipal está conformado por Tuxpan al Norte, al Nororiente por Ocampo y hacia el Sur con la cabecera de Zitácuaro.

Figura 1. Zirahuato de los Bernal y entorno municipal del Oriente de Michoacán. Fuente: Google Earth, 2022.



Esta región Oriente del estado de Michoacán tiene características multiétnicas con presencia de grupos etnolingüísticos pertenecientes a la familia otopame del que se identifica el ñätho (otomí) y el ñjätjo (mazahua); situación de intercambio y convivencia cultural que puede rastrearse hacia la época prehispánica. Trabajos historiográficos señalan el contexto en el que se fue definiendo esta región hacia el siglo XV por las incursiones militares y de control político entre las naciones mexicas y purépechas. Situación que generó no una frontera rígida, más bien, una frontera porosa de relaciones interculturales entre grupos purépechas y los grupos otopames. La presencia de estos grupos étnicos en el Oriente michoacano se debió a migraciones del Norte y Occidente del Estado de México con el objetivo de reforzar la frontera (Paredes 2013, 28-30).

Desde la época colonial y hasta fines del siglo XVIII, en la región se habían establecido Repúblicas de Indios, compuesto por diversos pueblos como; Zitácuaro, San Mateo del Rincón, Coatepec Chichimequillas, Jilotepec, Maravatío, Irímbo, Taximaroa, Tuxpan, Jungapeo y Tuzantla. Así fue como en el ámbito jurisdiccional de la época, Zirahuato estuvo sujeto al pueblo-cabecera de Tuxpan, teniendo una población mayoritariamente indígena (González 2013, 306). Partiendo de este breve antecedente histórico se puede apuntar la trayectoria otomiana de Zirahuato, sin dejar de reconocer todas las transformaciones por las que, naturalmente, toda sociedad y agregado cultural se ve implicado.

El escenario histórico de las transformaciones de los pueblos indígenas de México se establece de manera contundente con los distintos proyectos integracionistas de nación que se gestaron al mando de las élites políticas, en su mayoría mestizas y criollas. Se expande el principio del “progreso” en los ámbitos político, económico y cultural, impactando en la conformación de la vida de los pueblos y comunidades indígenas del país a través del control cultural y acompañado de un proceso que Bonfil Batalla (2005) denominó como desindianización.

Ciertamente, Ziráhuato se enmarca en ese proceso de transformaciones y el decaimiento en el uso de la lengua ñätho (otomí) entre su población ha sido una de sus consecuencias más evidentes. Pese a ello, sus habitantes aún recuerdan algunas palabras y expresiones. Mientras tanto, en las escuelas de educación indígena han buscado resarcir el abandono de la lengua que antes habían combatido frontal y violentamente. Así lo recuerdan abuelas y abuelos que optaron por no aprender de sus padres el ñätho para evitar ser ridiculizados, violentados. De esta manera, se gestó, de generación en generación, una negación cultural en términos lingüísticos, más no en otros ámbitos de expresión cultural y de identidad colectiva. En este sentido, coincido con Bartolomé cuando señala que “[...] se puede proponer que la pérdida de la lengua materna supone una radical transformación de la filiación étnica, ya que se pierde uno, aunque no el único, de los sustentos fundamentales en los que se basa la participación de una identidad colectiva” (Bartolomé 1997, 83).

El Carnaval del Torito

El carnaval que en este texto describo y analizo constituye una de las celebraciones más importantes que tienen lugar en la tenencia de Ziráhuato de los Bernal, del municipio de Zitácuaro, al Oriente del estado de Michoacán. Dentro del calendario agrícola, la celebración se ubica en la víspera de la preparación de las tierras para los trabajos de siembra; hacia finales del invierno, entre los meses de febrero y marzo. Si bien es cierto que el uso de suelo ha experimentado una reorganización importante en respuesta a las lógicas de producción y comercialización intensiva, que ha orillado al sector agrícola a adoptar formas de cultivo de huerta e invernadero que ya no dependen completamente del sistema de temporal. Sin embargo, la organiza-

ción del tiempo a partir del ciclo lluvias-secas sigue siendo importante en términos rituales y para el sistema de milpa que aún se cultiva, en menor medida, en la localidad.

Aunque el carnaval no se contempla en el calendario litúrgico católico local, es definido en oposición a la Cuaresma; de aquí, que se celebre antes del Miércoles de ceniza. Se desprenden relaciones festivas que permiten vislumbrar el lugar que tiene actualmente el carnaval frente al cuerpo de prácticas y creencias que representa el catolicismo en el ámbito local.

Las danzas de toros, en el marco de la fiesta, remiten a la forma en que la comunidad de Ziráhuato ha dotado de sentido a las relaciones con el entorno que habitan, con los ritmos ecológicos del que forman parte. La puesta en escena de las danzas comprende el proceso de los cultivos de temporal; desde la preparación de las tierras, con el abono y el barbecho, expresados en la denominada *primera* o *toreada*, pasando por la siembra con la *segunda* o *rueda*, hasta llegar a la última danza donde se culminan los trabajos agrícolas con la cosecha.

El carnaval se lleva a cabo en la cabecera del pueblo durante tres días antes del Miércoles de ceniza, aunque los preparativos inician con hasta 15 días de anticipación con lo que se denomina *vender los toros*. Se trata de una serie de recorridos que las cuadrillas hacen por distintas manzanas para bailar los toros como una forma de invitar y anunciar la fiesta a través de la puesta en escena de los trabajos agrícolas. Estas actividades implican, además, una cooperación económica por parte de los habitantes que deciden apoyar a las cuadrillas en sus recorridos.

La fiesta se hace entre toda la gente, desde las familias que salen a vender comida al jardín del pueblo, pasando por quienes ponen su trabajo para adornar las calles, hasta los asistentes a los días de carnaval. Por otro lado, hay actores que juegan un papel decisivo en el desarrollo del carnaval: se trata del jefe de Tenencia, representantes de cuadrilla y las cuadrillas de toritos como agrupaciones de personajes. La autoridad civil de la comunidad participa desde un lugar institucional, gestionando permisos para el desarrollo de la fiesta y de algunas otras solicitudes como es la seguridad del carnaval a través de la gestión del apoyo de elementos de la policía municipal para resguardar el evento, pues el carnaval también es un espacio y un tiempo donde es factible desahogar tensiones y conflictos de la cotidianidad.

Esta autoridad también establece relación organizativa con los representantes de cuadrilla con la finalidad de entregar un conjunto de materiales, a manera de apoyo. Entre las y los participantes existe una certeza insoslayable y es que, como lo señaló un representante de cuadrilla “sin toros, no hay carnaval”.⁴²

En la víspera como en el desarrollo de la fiesta, la atención se centra en las danzas que estas agrupaciones de personajes realizan y cuyo sentido se relaciona con las actividades agrícolas de preparación de las tierras, siembra y cosecha de los cultivos, principalmente de maíz; aun cuando en la actualidad el cultivo de sistema de milpa ha ido desapareciendo en la localidad con la introducción de otros cultivos de huerta como el durazno, la zarzamora y el aguacate, y de invernadero como la flor de nochebuena y cempasúchil.

Las Cuadrillas de Toros

Cada una de estas agrupaciones se autonombra según la manzana de procedencia, generalmente de la persona que pone los toritos, o bien, a partir de una denominación no necesariamente locativa, pero que sigue funcionando como elemento diferenciador. Por ejemplo, la cuadrilla de Puenteceillas se nombra así por la manzana de la que proviene la agrupación, a diferencia de la cuadrilla de Vatos Locos que proviene de la cabecera. Generalmente el dueño de los toros es quien reúne a los participantes y que funge como representante de cuadrilla; éste, en algunos casos, se caracteriza de alguno de los personajes. La manera en que se conforman las cuadrillas responde a lazos de parentesco; ya sea por consanguinidad, o bien, por lazos de afinidad que se establecen por vecindad, tanto a nivel de residencia como por la convivencia en otro tipo de espacios, tal es el caso de las amistades establecidas entre compañeros de escuela.

Aunque la denominación general hace referencia a los toros, las cuadrillas se conforman de distintos personajes, los cuales tienen un papel importante dentro de la narrativa de las danzas. De esta forma vemos la presencia de toros, muleros, maringuías, payasos y changos. Para la mayoría de las cuadrillas se advierte una presencia importante de tamboreros, no así de violineros, ya que hasta la fecha sólo dos se

42. Mario Martínez, representante de cuadrilla de la 3ª manzana Puenteceillas. Entrevista realizada el 22 de febrero de 2020, Zirahuato.

incorporan a las agrupaciones de personajes. Entre toques de tambor, en la mayoría de los casos, y en menor medida, armonías de violín, emerge una tradición sonora vinculada al carnaval y las danzas de toros, y gracias a su presencia es posible delimitar los momentos de la danza del torito.

La cantidad de personajes varía según cada cuadrilla. Sin embargo, es posible ver que cada una cuenta con un mulero, una maringüía, de tres a cinco toritos, uno o dos changos y varios payasos, cantidad promedio que va de diez a doce. Todos ellos mantienen en general, aunque hay excepciones, el rostro cubierto, con ayuda de paliacates que los cubren parcialmente hasta la altura de la nariz, o totalmente tapados con máscaras de manta cuyos orificios se hacen a la altura de los ojos para poder ver.

El torito es uno de los personajes más importantes de la cuadrilla. No es menor que éstas se identifiquen como “cuadrillas de toros”. Incluso este personaje corona el nombre de la fiesta como “Carnaval del Torito”. El toro en este contexto refiere a la apropiación cultural de los medios necesarios a partir de los cuales es posible obtener los cultivos en el proceso de preparación y siembra de la tierra.

Desde la perspectiva local, el toro, entre otras tantas entidades, propicia la fertilidad y los buenos cultivos, así como también su muerte y sacrificio lúdico significaron, en tiempos pasados, la repartición de la carne y un sentido comunitario alrededor del sustento:

Había una parte donde mataban el toro, y la maringüía se ponía a llorar y el viejo [chango], que le decíamos, lo agarraban y allí era donde los payasos y el caballero [mulero] tenía que estar diciéndole que lo iban a matar. Repartían las tripas a cada quien. Y el abuelo, el viejo, ese tenía que hacer la lista de cuántos kilos tenía el toro, iban nombrando cada parte destazada y al último tenían que entregar la cuenta entre ellos [...].⁴³

El *torito* es elaborado a partir de un tipo de rama llamada carindapás el cual es cubierto por un trozo de costal, ya sea de yute o de rafia, para luego ser decorado con tiras de papel de china multicolor que tendrán

43. El señor Abel Martínez ubica este hecho en la década de 1950. Entrevista realizada el 8 de marzo de 2020, Zirahuato de los Bernal.

movimiento a la hora de bailarlos. Lleva una cabeza de toro tallada en madera de sabino; mientras que en la parte trasera le colocan un mechón de pelo que asemeja la cola. Finalmente, se cose un trozo largo de manta en la base del cuerpo, de manera que permita cubrir a la persona que se encuentre dentro, bailándolo y dándole vida durante las danzas.

El *mulero* consiste en un cajón elaborado a partir de ramas de carindapás. Este cuadro que forma el cuerpo de la mula es forrado con manta o rafia, en uno de los extremos se le pega una cola de pelo de caballo o de vaca, en la parte frontal se coloca una cabeza de mula tallada en madera de copal o sabino la cual va fija a la estructura del cuadro, de manera que tenga movimiento. Además, se le diseña un freno a través del cual el caporal asemeja tener el control del animal. Quien será este personaje se introduce al cuadro elaborado, el cual se sostiene gracias a unos tirantes sujetos a la estructura que se colocan en los hombros, de esta forma parece montar a la mula. Porta además un palo-bastón con el que va arriando al toro. Los muleros se caracterizan con atuendos charros o vaqueros.

La *maringuía* es interpretada mayoritariamente por hombres, los cuales portan el vestido tradicional: rebozo, fondo blanco, blusa, falda y delantal de satín; además portan sombrero, ya sea charro o vaquero. Esta forma de caracterizarlas se mantiene, pese a que hay quienes buscan vestirlas de otra forma, con minifaldas o vestidos entallados, con pelucas rubias, pelirrojas, castañas, entaconadas y sin el rostro cubierto. Los *payasos* son interpretados mayoritariamente por niños y niñas con un rango de edad que va de los 7 a los 12 años, visten trajes satín de distintos colores. Estos personajes portan varas tipo bastón con los que se ayudan a arriar a los toros durante las danzas.

El *chango* se caracteriza con piel de borrego para la máscara y porta cuernos de toro, aunque la mayoría ha experimentado cambios importantes con la incorporación de máscaras de diablos, y de otros personajes como Chuky y Frankenstein; sobre todo por razones económicas y de practicidad. Suelen vestir pantalones desgarrados de las rodillas hacia abajo, playeras o sacos rotos y sucios. Entre los participantes es frecuente encontrarse con otra forma de nombrarlos que puede ser diablo o judas; por otro lado, es menos frecuente encontrar la denominación de viejo o abuelo.

A pesar de estas dos formas de enunciación dadas al chango como sinónimos, es importante considerar que adquieren sentidos

específicos que nos pueden estar acercando a la manera en que se ha construido la cosmovisión local. El chango como abuelo, o viejo, nos habla del lugar que ocupa en las relaciones de parentesco como ancestro. Por otro lado, su enunciación como diablo está cargado de una serie de atributos, que no se hace en su denominación como viejo, pero que sigue siendo el mismo personaje, relacionados a la corrupción, la envidia, la codicia, la pereza, lo maligno; es pues situado en el ámbito de la transgresión de las normas sociales establecidas por la comunidad.

Según los testimonios recogidos a través de las y los colaboradores, todos los personajes que amalgama la cuadrilla se han mantenido en cuanto a la referencia tradicional que se tiene de ellos, aunque con ciertas pérdidas y cambios, tanto en las actividades que cumplen dentro de la narrativa de las danzas como en la caracterización. Desde un punto de vista general las cuadrillas han dejado de echar versos y refranes, en particular maringuías, muleros y payasos. Especialmente, durante los recorridos que hacen las cuadrillas en la venta de los toros, en la víspera al carnaval, es más común escuchar versos de algunos muleros al arriar los toritos. Mientras que los payasos y las maringuías se limitan a saltar, dar giros, y emitir gritos y chillidos al ritmo del tambor.

Figura 2. Cuadrilla de Toros bailando los toros durante el desfile, Zirátuato de los Bernal, Michoacán, Saúl García Aguirre, 2022.



La Víspera: venta de los toros

Anteriormente, cuentan los abuelos, el tiempo previo al carnaval tenía una duración de un mes a mes y medio antes de entrar a Cuaresma, donde la invitación a través de la venta del toro traspasaba las fronteras de la propia localidad. Las cuadrillas de toros salían a San Felipe de los Alzati, Curungueo, y Ocurio en el municipio de Zitácuaro; a San Cristóbal en el municipio de Ocampo, y a Jacuarillo en el municipio de Tuxpan, en donde además de recibir el apoyo en dinero o en especie de estas comunidades en la compra del toro, se establecían relaciones festivas entre ellas para el desarrollo de los carnavales próximos a realizarse. De esta forma el carnaval de Ziráhuato se nutría con la participación de cuadrillas de las distintas tenencias visitadas. Dados los cambios experimentados en la localidad en términos de los sistemas de comunicación, reorganización territorial y económica, la promoción y relación comunitaria a través de la venta del toro siguió reproduciéndose, pero cada vez más orillada hacia una lógica endógena y de poca duración.

Figura 3. Comunidades ñátho visitadas durante la venta de los toros en la víspera al carnaval de Ziráhuato. Fuente: Google Earth, 2022.



Actualmente, la venta de los toros inicia con hasta 15 días antes del Miércoles de Ceniza. Este tiempo previo, de víspera al carnaval, corresponde a la puesta en escena de la venta de la fuerza de trabajo para las actividades agrícolas. Los recorridos se realizan desde la casa del representante (según la manzana a la que pertenezca) a la

cabecera del pueblo. También, dichas actividades tienen el objetivo, por un lado, de invitar y anunciar la fiesta y, por otro, proveer a sus participantes y a la cuadrilla, en general, de un apoyo económico que les ayude a subsanar los gastos generados a lo largo de sus recorridos y durante los días de carnaval; para darles algo que gastar a los niños y niñas que aportan sus bailes a la cuadrilla y a la fiesta, además de ser un apoyo importante para la compra de algunos materiales que permitan dejar listos sus instrumentos y vestidos para el desfile, pues los apoyos entregados por la autoridad civil, en ocasiones, resulta escaso.

El papel de la mula, o mulero, como también se le denomina, es fundamental para vender el toro: a partir de una serie de versos y mandatos hace los tratos de venta del toro y de toda la fuerza de trabajo que le acompaña, es decir, de la maringuá y de los payasos. Corresponde a los muleros acercarse a los distintos negocios como tienditas, recauderías, panaderías, farmacias, y también a las casas donde se ha observado a algún vecino, expectante a las danzas, para ofrecer el toro.

Imitando el galope de un caporal, el mulero de la cuadrilla de la Estación arremete contra los tenderos o vecinos. Con voz ronca y estridente para hacer notar su autoridad se dirige a ellos con tono imperativo:

¡Cómprame el torito! ¡Le sembramos, le barbechamos, le cosechamos, ya mañana tiene maíz, elotes!

¿Cuánto cobra?

¡Este trabajo lo vamos a hacer bien chingón!

¡Deme 25 pesos! ¡ya qué, es muy poquito pero bueno!

¡Te voy a dar 20! ¡ándale!

¡Échemelo pa' que ya trabajemos! ⁴⁴

Si acceden ambas partes a establecer el trato, entonces el mulero junto con el tamborero llama al resto de la cuadrilla para empezar a bailar los toros. De esta forma, entre bailes, música de tambor y mandatos, llegan a la cabecera del pueblo donde se topan con otras cuadrillas que también han salido a vender sus toros. Al término del

44. Versos recuperados durante la venta de los toros de la Cuadrilla de la 2ª manzana La Estación, Ziráhuato de los Bernal, 2020.

recorrido regresan en grupo, sin bailes y sin venta del toro, a la casa del representante donde contarán el dinero recaudado y procederán a acordar lugar, hora y fecha; ya sea del siguiente recorrido o de los preparativos para el desfile, como alistar a los personajes y comprar el material faltante.

A lo largo de la semana que antecede al carnaval, la autoridad civil de la Tenencia establece relación organizativa con los representantes de cuadrilla para poder hacer entrega de algunos apoyos, frecuentemente escasos, como papel de china, pintura y manta para los toros, así como algunos trajes de payasos en caso de que la cuadrilla lo requiera. El día previo o incluso desde el sábado en la mañana, las cuadrillas se encargan de alistar los toros renovando el papel de china multicolor del año anterior por el nuevo, así como la colocación de la manta a las bases de los toros y repintando también las cabezas de mulas y toros.

El Desfile

El sábado por la tarde, anterior al Miércoles de ceniza, el desfile marca la inauguración del carnaval cuando las cuadrillas participantes se reúnen en el punto que se conoce como la entrada al pueblo, donde se encuentra ubicada la clínica de servicios médicos (IMSS) para los habitantes de la localidad. Todo el conjunto de cuadrillas es precedido por el jefe de Tenencia, como autoridad civil, algunos encargados del orden y colaboradores en la organización de la fiesta. Cada agrupación va danzando con sus personajes delimitándose por el espacio que se deja entre una cuadrilla y otra.

Tanto en la víspera, como en los días siguientes de fiesta, las danzas se desarrollan a partir de tres momentos que son nombrados como:

1. *Toreada*: Galopando, el mulero va arriando al toro, mientras éste hace saltos y movimientos para agitar al ritmo del tambor y de los papeles multicolor. Los payasos y la maringüía se dedican a arriar a los toros con movimientos corporales, bailando alrededor de ellos junto con el chango.

2. *Rueda*: Los payasos forman un círculo tomándose de las varas de madera que portan. Los toros bailan fuera del círculo agitando sus papeles multicolor, mientras el mulero galopa tras de ellos arriándolos y diciendo mandatos: “¡Muévanse toros!, ¡Órale, toros!”. El chango

entra a la rueda a quitar de las actividades que la maringúa se encuentra realizando, bailan de manera brusca y dándose de tirones. El mulero finalmente entra al círculo para sacar al chango.

3. *Última*: Los personajes se disponen como si fueran a bailar la Toreada o la Rueda, pero siguiendo un ritmo y una melodía específica que el tamborero, y en su caso el violinero, en relación con las anteriores, marca para indicar que se están finalizando las danzas.

Durante el desfile las danzas ocurren intermitentemente. Después de realizar la *toreada* se espera un momento en lo que las cuadrillas van avanzando para reanudar con la *rueda*, o bien, *la última*. El conjunto de cuadrillas continúa hasta llegar a la mesa de presidio que se instala en el frente del inmueble que ocupa las oficinas de la Tenencia. Los alrededores desbordan toda la expectación posible de las personas que han esperado a que lleguen las cuadrillas. Los grupos van pasando al frente para escenificar de nuevo los trabajos agrícolas, mientras son presentados con ayuda de sonido amplificado. Posteriormente, las distintas cuadrillas se dispersan por el interior y los alrededores del jardín con la finalidad de seguir bailando los toros. Al siguiente día, el domingo por la tarde, algunas de las agrupaciones que participan en el desfile se dan cita este día para llevar a cabo las danzas alrededor del jardín del pueblo, en ocasiones con una presentación protocolaria.

Lunes de Carnaval

Por la tarde las cuadrillas comienzan a congregarse en la calle que se forma entre la Tenencia y el jardín del pueblo para organizar y llevar a cabo las carreras. El juego consiste en que cada cuadrilla compite contra las demás a partir de sus personajes. El espacio en el que se llevan a cabo las carreras lo forma la calle que se encuentra entre el inmueble que ocupan las oficinas de Tenencia y el jardín. Se marca un espacio de veinticinco metros, aproximadamente a lo largo, entre la salida y la meta; en estos puntos se disponen voluntariamente personas cuya tarea es estar atentos y verificar que se respeten, en efecto, las salidas, y que los cruces de los personajes sean conforme a las reglas establecidas. La cuadrilla premiada es la que ha tenido más personajes ganadores. Este día termina el carnaval con la premiación de las cuadrillas y personajes. En el tiempo que resta ocurre la harina y la quiebra de cascarones de huevo con pintura y confeti, la cual

es protagonizada principalmente por niños, niñas y adolescentes de entre 10 y 18 años.

Narrativas y Experiencias en torno al Carnaval del Torito

El carnaval del torito descrito, además de constituir un contexto festivo desbordante de algarabía, diversión y en cierta medida de desenfreno, es a la vez un espacio y un tiempo idóneo para que las tensiones, conflictos, divergencias comunitarias y juegos de poder terminen por desenvolverse. Un caso cercano ha sido documentado en el carnaval de San Felipe de los Alzati, también en el municipio de Zitácuaro (Oliveros 2012).

La participación comunitaria es amplia y el carnaval se configura desde varias perspectivas y ámbitos de acción; abuelas y abuelos, niñas y niños, jóvenes y adultos, pero también desde las autoridades locales como los jefes de Tenencia o desde los párrocos de Ziráhuato. Hay matices, por supuesto, pero la incidencia desde la representación, la acción y la negociación terminan por dar forma al carnaval. Por ello, prestar atención a las narrativas y experiencias, a veces disímiles en la manera de vivirlo, en sus vestimentas y máscaras, en las formas de bailarlo y de tocarlo, en su propia organización, en la forma de conceptualarlo y también en las dinámicas de transformación, posibilitan analizar el carnaval en toda su complejidad.

En el escenario festivo, la autoridad civil de la Tenencia ocupa un lugar importante, principalmente porque dispone una serie de recursos que le permiten contribuir para que el carnaval se lleve a cabo. Algunos de estos apoyos están destinados para las cuadrillas, los cuales consisten en trajes de payaso y materiales para la decoración de los toros. Los representantes de las distintas cuadrillas, si bien responden de una forma recíproca por sus apoyos brindados, también lo hacen con la mira puesta en seguir manteniendo vigente el carnaval. El comentario de un representante de cuadrilla proveniente de la 3ª manzana de Puenteillas ilustra una percepción común: “A este jefe se le apoya, porque si no apoyara con los toros ni saliéramos. Nadie saldría y ¿qué chiste el carnaval? pues nada, sin toritos no hay carnaval. Ahora está mejor, si él nos apoya también nosotros lo apoyamos”.⁴⁵

45. Entrevista realizada el 22 de febrero de 2020, Puenteillas, Ziráhuato de los Bernal.

Las narrativas compartidas por los representantes, deja ver la manera en que buscan disponer de la capacidad del jefe de Tenencia para cubrir unos requerimientos básicos que las cuadrillas consideran importante para sacar a sus toros de la mejor forma posible, principalmente durante el desfile. El apoyo proporcionado no solamente tiene como objetivo alentar a los grupos de personajes a seguir participando, lo que tiene efectos en la dinámica del carnaval que involucra una constante negociación entre los representantes y la autoridad civil de la Tenencia.

Por otra parte, la relación entre las cuadrillas genera, en menor medida, un escenario de tensiones en cuanto a los cambios de los atuendos, como también en los roles que algunos personajes hacen o dejan de hacer. Estas diferencias en la forma y sentido del carnaval se potencian durante el último día de fiesta, cuando ocurre la carrera y premiación de las cuadrillas de toritos. En este acto se evalúa el desempeño durante los días de carnaval, tarea que se encomienda principalmente a los organizadores con el apoyo del jefe de Tenencia. Se basa, primero en los criterios de apego a la tradición, y segundo, en haber tenido presencia a lo largo de toda la fiesta, incluso desde los recorridos para la venta de los toros. De esta forma quedan fuera, por voluntad u orilladas por los criterios de evaluación, las cuadrillas restantes, situación que genera reproches entre las agrupaciones de personajes.

Cuando se veían las diferencias de significación entre los participantes de cuadrilla, un gran segmento de ellos, nutrido principalmente por niños y niñas de 7 a 13 años de edad, generó una atención especial e inquietud por ampliar esta perspectiva.⁴⁶ En la mayoría de las cuadrillas, los niños y niñas tienen participación como payasos, de manera que toda la alegría y excitación que experimentan se ve reflejada también en los personajes que caracterizan. Algunos de ellos encontraban dificultad para hablar del significado de las danzas, in-

46. Es importante advertir que no se pudo platicar con una cantidad considerable de niñas y niños, sin embargo, con quienes se pudo establecer algunas conversaciones, nos mostraron una forma muy especial de vivir el carnaval. Experiencia fuertemente ligada al ámbito de la diversión que les implica hacer las danzas según el personaje que caracterizan, pero también por todos los juegos mecánicos que a través de la feria llegan a la localidad.

cluso de los personajes; mientras otros, por su parte, compartían nociones generales sobre el argumento agrícola de las danzas. Aun con todo esto, algo es contundente, y es que niños y niñas son quienes están nutriendo con su participación el Carnaval del Torito para los años venideros, por lo que no es menor ver que la forma en que ellos se apropian de la fiesta también llega a generar conflictos en cuanto a la tradición corresponde.

Hacer Memoria del Carnaval, Hacer Memoria de su Vínculo con la Virgen de Natividad

Este escenario festivo plantea también cruces interesantes con el culto católico que se practica en Ziráhuato. De manera concreta, el tiempo marcado por el inicio de la Cuaresma, a partir del Miércoles de ceniza, plantea, en términos de la cosmovisión local, una oposición con lo profano, y desde el punto de vista de la institución católica esta oposición está marcada por el carnaval que le antecede. Esta concepción de relaciones casi dicotómicas se recupera también a partir de los abuelos, se trata de una versión más del carnaval de Ziráhuato en torno a su origen y definición:

Así, los abuelos nos decían, que el niño Dios nace en diciembre, entonces como que eso ya no les gustó a los reyes de la antigüedad. Por eso lo querían matar, pero como no podían encontrarlo, hicieron fiesta para ver si ahí llegaban los papas con el niño y poderlo agarrar. Así nos platicaban que era por eso que habían hecho el carnaval. [...] En la actualidad, que dicen que el carnaval es del diablo y la iglesia tiene otro propósito. Aquí yo lo que miro es que más bien va de acuerdo al padre que esté, porque hay unos sí prohíben que vengan a esta fiesta porque dicen que no es bueno, porque representa al diablo. En sí, la fiesta es sana, es para convivir, es para divertirse, es para vivir el pasado que nos dejaron nuestros abuelos.⁴⁷

En el carnaval celebrado en San Felipe de los Alzati, Oliveros ha documentado narrativas similares, donde uno de los sentidos del car-

47. Seberino García, habitante de Ziráhuato. Entrevista realizada el 21 de febrero de 2020.

naval es la contienda entre las fuerzas del bien y del mal, asegurando así la permanencia y la reproducción de la fiesta (Oliveros 2012, 400-402). Bajo este orden de ideas, se puede indicar que la noción del carnaval, establecida desde el catolicismo local, lo sitúa como un ámbito maligno, de satanización, por lo que ha llevado a considerar a varios personajes como diablos y demonios, como es el caso de los toros, y a nombrarlos directamente como tales en el caso de los changos.

El abordaje histórico, a través de los abuelos, permitió vislumbrar la configuración de un escenario ritual en el que participaba el sistema de cargos religioso tradicional a partir del *prioste* y del grupo de cargueros y mayordomos. El *prioste*, era el nombre que recibía el cargo mayor en el sistema de autoridades tradicionales en el ámbito religioso. Al menos en el tiempo que aluden las y los abuelos de Zirahuato, su responsabilidad consistía en procurar los cultos en torno a la Virgen de Natividad. Su compromiso duraba tres años y se asumía el 3 de mayo durante la celebración de la Santa Cruz en la cima del cerro del Tecolote.

Hacia finales de la década de 1950⁴⁸, antes de la llegada de los párrocos, el *prioste*, cargueros y mayordomos de la Virgen patrona tenían participación en la organización de la fiesta de carnaval. Al *prioste* correspondía dar una de sus reses para que fuera destazada ritual y lúdicamente por las cuadrillas de toros, para dar de comer al pueblo en general. Otras prácticas rituales nos hablan de cómo los cargueros y mayordomos llevaban grandes chiquihuites con cohetes, velas, panes y flores al altar de la Virgen de Natividad en el templo parroquial; mientras afuera, en el atrio, se subía a lo alto de la fachada una cruz adornada con panes y rosquetes, flores y cultivos locales, a la vez que las cuadrillas bailaban los toros.⁴⁹ Como consecuencia de los esfuerzos de algunos de los párrocos por desplazar la celebración del carnaval, el sistema de cargos experimentó una ruptura con la danza

48. El primer registro de bautismo en Zirahuato está fechado en el año de 1957, fecha en la que se propone fue la llegada del primer párroco. Hasta antes de 1957, las ceremonias y trámites sacramentales se hacían en la parroquia del municipio vecino de Tuxpan.

49. Entrevista realizada al señor Abel Martínez de 80 años de edad, el día 8 de marzo de 2020, Zirahuato.

de los toros,⁵⁰ luego de estar estrechamente vinculado a este ritual. Ante este panorama ¿cómo explicar la relación organizativa, ritual y simbólica con la Virgen de Natividad?

Para este caso en concreto, el análisis ha implicado, como sugiere Miguel Rubio, trascender su conceptualización, trascender incluso sus aparentes fronteras temporales y espaciales (Rubio 2017, 35). De ahí la importancia de conocer y someter a investigación otros contextos festivos. El trabajo de campo, en este sentido, se fue extendiendo cada vez más fuera de los límites públicos y ampliamente conocidos del carnaval, hacia la celebración de la Santa Cruz y la Virgen de Natividad, santa patrona de Zirahuato. Abriendo el cuestionamiento sobre las relaciones simbólicas entre el carnaval y las demás fiestas del culto católico local. En el análisis del ciclo festivo de Zirahuato emergieron figuras centrales de la ritualidad local como la Cruz y el Cerro del Tecolote, la Virgen como deidad femenina, entidades sagradas que propician la fertilidad y la abundancia. La voz de las y los abuelos abrió la memoria del carnaval.

50. Aunque desde el punto de vista de las cargueras de la parroquia de Natividad, el sacerdote actual muestra una flexibilidad considerable a las prácticas rituales que se llevan a cabo en la celebración de la Santa Cruz y la fiesta patronal, no dejan de mencionar las privaciones que los anteriores párrocos les imponían para asistir a los días de carnaval.

Figura 4. Virgen de la Natividad, santa patrona de Ziráhuato. En su nicho de fiesta. Saúl García Aguirre, 8 de septiembre de 2021. Ziráhuato de los Bernal, Michoacán.



La pregunta por la razón de ser de la Virgen de Natividad como santa patrona de Ziráhuato, a la vez que permitió conocer la narrativa en torno a su aparición, posibilitó también plantear vínculos en las relaciones festivas y cosmogónicas. El hecho narrado se ubica en un contexto crítico en la reproducción de la vida misma de la comunidad, producto de la infertilidad de las tierras cultivables cuando San Francisco era su santo patrono.

El relato cuenta del avistamiento de una niña por parte de un pastorcito en la cima del cerro de Ziráhuato, también conocido como el Tecolote. En este encuentro, a cambio de que el pastorcito guardara el secreto de su existencia, la niña le proporcionó unas semillas de maíz y de frijol para que su mamá las cociera, pero si contaba a alguien, el niño moriría. El pastorcito terminó diciendo cómo había visto a una niña y que de ella provenían las semillas. Al tiempo que la mamá coció el maíz y el frijol, las semillas se empezaron multiplicar al punto de hacer reventar las ollas. Entonces cuestionó la procedencia de las semillas, y el pastorcito le reiteró su encuentro con la niña. Empezaron a buscarla hasta que la encontraron en la cima del cerro donde le pidieron que se bajara, a lo que ella respondió que Dios la

había mandado. Después de varios intentos de bajarla con presentes, le prometieron devoción y celebrar su fiesta. El niño, en efecto, murió porque había hecho saber de su presencia. Así fue, de acuerdo a con las entrevistas realizadas a una serie de cargueras de la Virgen, como un 8 de septiembre bajaron del cerro a esta entidad no humana, parecida a una niña. Entonces se le adjudicó como Virgen María, en su advocación de la Natividad. Las consecuencias de su aparición serían milagrosas, produciéndose mucho maíz al propiciar la fertilidad que tanto anhelaba la comunidad de Ziráhuato.⁵¹

La aparición de la Virgen de Natividad de María encuentra un punto de convergencia con la religiosidad popular de las comunidades indígenas de México; dicho fenómeno es una irrupción sagrada del tiempo ordinario en sociedades cuya continuidad cultural se ve amenazada, y donde las entidades aparecidas movilizan, a su vez, una reapropiación territorial e identitaria desde el grupo social (Barabas 1994, 31-32). El caso presentado es interesante por tales razones, ya que el aparicionismo de la Virgen sugiere que el desplazamiento de San Francisco como patrono de la comunidad de Ziráhuato se debió a una reelaboración devocional donde la identidad colectiva ya no encontraba bases para su reproducción social y cultural, dadas las condiciones de severa crisis en la obtención del sustento.

Siguiendo el análisis de Alicia Barabas, entendemos la territorialidad en su relación con lo sagrado, potencializado por el aparicionismo, como una apropiación o reapropiación de un territorio, o, mejor dicho, de una “simple geografía”, por medio de la sacralización. Esa transformación o “trasmutación” del paisaje, de los medios ecológicos y de la geografía multiforme en territorio simbolizado deviene en territorialidad que sienta las bases para una nueva forma social y cultural, en una refundación identitaria en términos colectivos. Bajo este enfoque, la identidad colectiva, se entiende como un proceso en constante rejuego en la apropiación del territorio, precisamente porque la vida social y cultural no ocurre en un vacío espacial y temporal. El carácter político de la identidad colectiva en el ámbito de la religiosidad popular es sustancial, toda vez que se articula el contexto

51. Esta narrativa mítica fue compartida por cargueras de la cruz y de la Virgen de Natividad a través de una serie de entrevistas realizadas en el marco de la víspera de la fiesta patronal en el año 2019.

histórico en el que se genera, así como los esfuerzos comunitarios de darse una forma, “de ser en el mundo” (Barabas 1994, 39-40).

En el caso particular de Ziráhuato se puede decir que, en efecto, la aparición de la Virgen reestableció las relaciones medioambientales, ecológicas y simbólicas que la colectividad genera, como reafirmación de su identidad y territorialidad. El aparicionismo y sus implicaciones se puede articular con las danzas de toros en cuanto a que éstas reproducen, de manera lúdica, una relación simbólica con la naturaleza expresada en la posibilidad del trabajo agrícola producto del restablecimiento del cosmos. El planteamiento anterior es factible a la luz del acercamiento histórico del carnaval cuando los toros bailaban en el atrio del templo parroquial en torno a la Cruz, la Virgen y cultivos locales; elementos simbólicos que permiten establecer el ámbito de la ritualidad agrícola. Esta circunstancia relacional, aunque ya no ocurre durante el carnaval, articula los cultos de fertilidad y de abundancia agrícola, por un lado, como expresión fundadora de la identidad comunitaria desde la narrativa oral de la aparición de la Virgen, y, por otro, con la fiesta de los toros. La historicidad del carnaval abre una brecha para la comprensión de las dinámicas socioculturales que ha sorteado la comunidad de Ziráhuato y que han impactado en la conformación de una cosmovisión local.

Figura 5. Cuadrilla de Toros bailando los toros durante el desfile. Al fondo se aprecia el cerro el Tecolote, lugar sagrado donde aconteció la aparición de la Virgen de Natividad, Ziráhuato de los Bernal, Michoacán, Saúl García Aguirre, 2022.



A Manera de Cierre: Vivir el Carnaval, Vivir la Identidad

El carnaval de Ziráhuato se vive y se narra de formas diversas. El tiempo festivo se disputa y se negocia con la autoridad civil, entre la venta de los toros como un ámbito aprehendido para sí por las cuadrillas y el día del desfile donde se modelan las danzas en función de un programa radicado en las proyecciones del jefe de Tenencia. Los atuendos y las máscaras se transforman generando opiniones a veces discordes con las generaciones más grandes de la localidad. Los abuelos rememoran la antigua forma del carnaval y su relación lúdica con lo divino, a la vez que los jóvenes no conciben que el carnaval hubiera tenido vínculo con la Virgen de Natividad, más bien reconociendo distinciones radicales entre la fiesta pagana (carnaval) y la fiesta religiosa (celebración patronal), estableciendo relaciones contrarias.

En este orden de ideas, coincido con Miguel Rubio al señalar que el análisis de los carnavales en México implica trascender una noción universal de “carnaval” para lo cual es fundamental desentrañar la propia trama cultural de la que forma parte (Rubio 2017, 43,53). Desde esta perspectiva de análisis, el carnaval del torito celebrado en Ziráhuato constituye una matriz multívoca, ambigua, en constante elaboración, abierto a la contingencia, donde la vinculación comunitaria en torno los toros y las danzas implica a su vez manejar relaciones sociales en tensión, lo que, desde el punto de vista de Neurath (2020), le proporciona una contemporaneidad ritual insoslayable. Es en este rejuogo de fuerzas y de tensiones, de conflictos, de *dramas sociales*, siguiendo a Víctor Turner que la identidad colectiva se pone en movimiento hacia la posibilidad del cambio, de su construcción y reconstrucción (Turner 1982, 71-72).

Si la identidad ñätho (otomí) de Ziráhuato se ha visto desvanecida por el decaimiento de la lengua, en el carnaval encuentra un canal de desdoblamiento y de reactualización de la tradición festiva, se trata de una reelaboración histórica de lo propio en escenarios que constantemente han puesto en peligro su persistencia cultural. En la memoria y experiencia de la vida ritual y festiva se resguarda y dinamizan su identidad.

Agradecimientos

Este trabajo ha sido posible gracias al acompañamiento de muchas personas, especialmente de las y los habitantes de Ziráhuato, quienes, al abrir la puerta de sus hogares, abrieron también la noble puerta de la confianza comunitaria. Agradezco especialmente a los distintos

representantes de cuadrilla y a todos los personajes que, año con año, alegran las calles del pueblo y mantienen vivo el carnaval; a las abuelas y abuelos que guardan la memoria ritual; al grupo de Cargueros de la Cruz y la Virgen de Natividad. Por supuesto, al Comité Organizador del III Congreso Nacional de Estudios sobre el Carnaval en México y I Internacional de Estudios del Carnaval. A todas y todos, gracias.

Referencias

- Barabas, Alicia. 1994. “El aparicionismo en América Latina: religión, territorio e identidad”, *La Palabra y el Hombre* 89: 31-41. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/1195>
- Bartolomé, Miguel. 1997. *Gente de Costumbre y Gente de Razón. Las identidades étnicas en México*. México: Siglo XXI, INI.
- Bonfil Batalla, Guillermo. 2005. *México profundo: una civilización negada*. México: DEBOLSILLO.
- González, José Gustavo. 2012. “Breve acercamiento a la municipalización de los espacios indígenas en el Oriente de Michoacán”. En *Alzaban banderas de papel. Los pueblos originarios del Oriente y la Tierra Caliente de Michoacán*, coordinado por Carlos Paredes y Jorge Amós Martínez Ayala, 299-318. México: CDI.
- Neurath, Johannes. 2020. “La contemporaneidad del ritual indígena”. *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana* 29: 1-22. <https://iberoforum.iberomex.mx/index.php/iberoforum/article/view/37>.
- Oliveros Espinosa y Rodolfo Gabriel. 2012. “El carnaval otomí, las versiones de la memoria”. En *Alzaban banderas de papel. Los pueblos originarios del Oriente y la Tierra Caliente de Michoacán*, coordinado por Carlos Paredes y Jorge Amós Martínez Ayala, 390-408. México, CDI.
- Paredes Martínez, Carlos. 2012. “Los pueblos originarios del Oriente y la Tierra Caliente de Michoacán. Ensayo historiográfico (época prehispánica y colonial)”. En *Alzaban banderas de papel. Los pueblos originarios del Oriente y la Tierra Caliente de Michoacán*, coordinado por Carlos Paredes y Jorge Amós Martínez Ayala. México, 18-68. CDI.
- Rubio Jiménez, Miguel Ángel y Johannes Neurath (coordinadores). 2017. *Tiempo, transgresión y ruptura. El carnaval indígena*. México: UNAM.
- Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications.



SECCIÓN 3.
ESTRUCTURAS, CAMBIOS,
TRADICIÓN Y CONTINUIDADES

TRADICIÓN, ETNICIDAD Y MODERNIDAD EN EL CARNAVAL TSELTAL DE OXCHUC, CHIAPAS

Erick Emmanuel Pérez Sánchez

Con esta contribución se pretende abonar a la problemática de las diferentes expresiones que adquiere el carnaval al interior de las poblaciones indígenas chiapanecas y mexicanas. En el caso de Oxchuc⁵², un municipio predominantemente tseltal ubicado en la región de los Altos de Chiapas, existen por lo menos tres formas básicas de celebrar esta festividad, cada una con su propia historia, dinámica y sentido. Sin embargo, las investigaciones efectuadas desde mediados del siglo XX hasta el momento únicamente se han dedicado a explorar el carnaval en su faceta de ritual tradicional, obviando la fiesta moderna y su conmemoración como patrimonio (Villa Rojas 1990; Castro 1962; Gómez Ramírez 1988; Sheseña Hernández 2015; Pérez Sánchez 2017).

52. Oxchuc se ubica en la región político-administrativa V Altos tsotsil-tseltal. Al norte colinda con los municipios de San Juan Cancuc y Ocosingo; al este, con los municipios de Ocosingo, Altamirano y Chanal; al sur, con los municipios de Chanal y Huixtán; al oeste, con los municipios de Huixtán, Tenejapa y San Juan Cancuc. Cuenta 125 comunidades y la cabecera municipal. De un total de 54 932 pobladores, 86.8% son hablantes de tseltal y 98% se encuentran en situación de pobreza (INEGI 2020). En el municipio conviven, a grandes rasgos, tres sectores religiosos: a) católicos (43.2%), b) protestantes y evangélicos (52.3%) y c) católicos-traditionalistas. El censo del INEGI (2020) carece de exactitud en cuanto al primer y el tercer grupo ya que los tradicionalistas, en particular, al momento de ser encuestados afirman ser católicos (a pesar de no seguir las normas y jerarquías de la Iglesia Apostólica y Romana) o no tener religión (debido a la imagen negativa que varios sacerdotes les han tenido) (Viqueira 1995, 233).

En el contexto de los municipios y comunidades de las regiones Altos y Selva, se observa igualmente este vacío de investigación a pesar de que se han realizado aportes importantes en términos de la función social cohesionadora (Medina Hernández 1965; Reifler Bricker 1986; Reifler Bricker 1989; Maurer 1984), la representación chusca del conflicto cósmico y étnico (Reifler Bricker 1986, 1989; Maurer 1984; Narvaez 1952; Monod y Breton 1979; Ochiai 1984; Earl 1986; Del Carpio 1993; Aguilar Penagos 1990) y el carácter mesoamericano de los carnavales que efectúan las poblaciones de la región (Sheseña Hernández 2014; Odile Marion 1994; Sheseña Hernández y Pincemin Deliberos 2014). Además, se ha registrado un aumento considerable de investigaciones efectuadas por intelectuales que reivindican su identidad indígena con la finalidad de difundir, preservar y promover el patrimonio histórico de sus comunidades (Arias Pérez 1986; Méndez Pérez 2006; Hernández Guzmán 2006).

Sin embargo, el enfoque exclusivo en el carnaval como símbolo de la tradición cultural mesoamericana o de la resistencia de las poblaciones indígenas a su asimilación al Estado y la Modernidad corre el riesgo de fomentar el discurso de la comunidad cerrada-corporada⁵³ que se encuentra muy alejado de la realidad que viven las poblaciones indígenas de Chiapas y México. Es por ello que la finalidad de este texto es mostrar las diversas facetas que adquiere el carnaval en Oxchuc, las cuales fueron identificadas a partir de la confrontación entre las etnografías sobre la comunidad producidas desde mediados del siglo XX, el trabajo de campo desarrollado por el autor entre 2014 y 2020 y la teoría de Da Matta (2002) del ritual.

Marco teórico-metodológico

Da Matta considera que el ritual constituye un medio privilegiado para la toma de conciencia del mundo en la medida en que elemen-

53. El modelo de comunidad cerrada-corporada ha servido de base para una considerable cantidad de estudios en la región. Sus características son las siguientes: 1) corporativismo como principio de organización social, 2) control de las tierras comunales, 3) restricción de la membresía a personas nacidas y residentes de la comunidad, 4) endogamia intralocal, 5) autoaislamiento hacia influencias externas, 6) rechazo a la acumulación individual de capital, 7) participación colectiva en la jerarquía cívico-religiosa que tiene la función de redistribuir las riquezas individuales mediante una economía de prestigio (Dietz 2000, 24).

tos cotidianos, sean naturales o sociales, adquieren un sentido social particular por medio de su dramatización (Da Matta 2002, 48-49). La base de la dramatización es el desplazamiento de papeles, ideologías, objetos y acciones de un dominio social a otro (Da Matta 2002, 106-108).

Dicho desplazamiento, según el modelo da mattiano, se da en un *continuum* en el que las categorías *casa* y *calle* se sitúan como polos opuestos, pero a la vez complementarios de la vida social.

En la casa tenemos asociaciones regidas y formadas por el parentesco y la sangre; en la calle las relaciones tienen un carácter indeleble de elección, o implican esa posibilidad. En la casa las relaciones están regidas naturalmente por las jerarquías del sexo y de las edades, con la prioridad de los hombres y los más viejos, mientras que en la calle muchas veces se requiere algún esfuerzo para ubicarse y descubrir esas jerarquías, porque se basan en otros ejes [como el Mercado o el Estado] (Da Matta 2002, 99-100).

En otras palabras, el modelo plantea dos ámbitos sociales: el público y el doméstico (o también llamado privado), cada uno con sus propios principios de relación social. En el dominio de la calle impera una ideología igualitaria donde el individuo crea la sociedad y sus reglas. El ámbito de la casa, por el contrario, se rige por el principio de jerarquía en el que la persona es dotada de un segmento para relacionarse con la sociedad (familia, clan, tribu, etc.) (Da Matta 2002, 229-230).

Cabe señalar que, de acuerdo con los contextos y situaciones sociales, la teoría da mattiana plantea que pueden existir áreas en las que la noción de persona se expresa en un sistema individualista o, a la inversa, en las que en un medio jerárquico el individuo se insinúa. Asimismo, es posible encontrar escenarios donde ambas ideologías se manifiestan y cancelan.

De este modo, podemos sugerir que existen situaciones en las que la casa se prolonga en la calle y en la ciudad, de tal manera que el mundo social se centraliza mediante la metáfora doméstica. Por otro lado, tendríamos situaciones inversas cuando la calle y sus valores tienden a penetrar en el mundo privado de las residencias,

con el mundo de la casa integrado por la metáfora de la vida pública. Y, además, tendríamos situaciones en las que los dos mundos se relacionan por medio de una “doble metáfora”, donde lo doméstico invade lo público y, a su vez, está invadido por él (Da Matta 2002, 110-11).

El desplazamiento de ideologías, papeles, objetos, relaciones y acciones se efectúa a través de tres mecanismos básicos: el *refuerzo* o *separación*, la *inversión* y la *neutralización*. En el mecanismo de refuerzo o separación los elementos no se trasladan radicalmente de ambiente, sino que se trata de enfatizar reglas, posiciones o relaciones de un ámbito en situaciones cotidianas donde se presenta ambigüedad o equivalencias conflictivas entre sistemas de papeles sociales. Dicho mecanismo es característico de los rituales formales cuyo objetivo es la separación de elementos, categorías o reglas que por un momento se confunden (Da Matta 2002, 89-90).

En la inversión, por otro lado, se da un desplazamiento completo de elementos de un ámbito a otro en el que normalmente están excluidos. Se trata de juntar categorías y papeles que en lo cotidiano están rígidamente apartados. En esas situaciones el énfasis siempre recae en los aspectos más universales, como el sexo o la edad, el gusto por la música o la pintura, entre otros, ya que son aspectos que las rutinas del mundo cotidiano tienden a inhibir como factores estructurales y de organización. Este mecanismo es el característico de la jocosidad y de lo grotesco, donde lo que se busca son los aspectos que están más allá de los sistemas que cada uno de los papeles representa en el mundo normal (Da Matta 2002, 90-92).

Y, en la neutralización, se recurre tanto al reforzamiento como a la inversión de reglas, posiciones y relaciones sociales buscando la conjunción de sus ámbitos en su disyunción. El resultado es un campo donde impera la evitación manifestada en un conjunto de gestos controlados. La neutralización es característica de rituales religiosos como la misa donde se trata de crear un juego en el que no habría perdedores o ganadores y de mantener una relación en la que las partes vinculadas necesariamente deben estar separadas y divididas (Da Matta 2002, 92-93).

Dado que la fuente del ritual es el desplazamiento, Da Matta propone abordar su estudio a través de la comparación por contraste entre los elementos que se manipulan de la cotidianeidad a la esfera

ritual (Da Matta 2002, 31). La clave reside en la identificación de dichos elementos y del significado que adquieren tanto en sus dominios de origen como en su dramatización reforzada, invertida o neutralizada. En ese esfuerzo analítico es conveniente averiguar bajo qué principios se organizan los grupos encargados de ejecutar el ritual, qué acciones llevan a cabo y cuáles son sus significados cotidianos y rituales. Asimismo, es oportuno prestar atención a la vestimenta que portan los grupos en cuestión (uniformes, fantasías), los espacios que ocupan (casa, club, calle, plaza), las escenificaciones que despliegan (bailes, desfiles, procesiones, peregrinaciones) y los símbolos que utilizan (banderas, santos, cruces, etc.). Además, es importante saber en qué momento del calendario se sitúa el ritual, si constituye un evento formal o informal y su duración. (Da Matta 2002, cap. 1).

Desde la teoría da mattiana es posible relativizar la versión exclusiva sobre el universo social de las poblaciones indígenas de los Altos de Chiapas. La tesis hegemónica plantea que la cosmovisión, la identidad y la organización social indígena es reproducida a través de los dramas sobre el conflicto étnico y cósmico que se efectúan en el carnaval (Bricker 1986, 1989; Monod y Breton 1979; Ochiai 1984; Medina 1965; Earl 1986). Tal argumento, que dicho sea de paso se encuentra respaldado con abundantes datos etnográficos, ha contribuido a alimentar la imagen de un grupo étnico que ha logrado conservar sus instituciones a pesar de los embates de la Modernidad, los flujos del Mercado y el intervencionismo del Estado. La propuesta de Da Matta, sin embargo, permite sugerir que dicha visión es una más entre las que contribuyen a definir a las sociedades de la región, por lo que no resultaría extraño encontrar otras que la contradigan o la maten.

Al asumir ese punto de partida me he visto obligado a explorar los desplazamientos de ideologías, relaciones, normas y valores del carnaval. En esa tarea recurro a los mecanismos de ritualización, al *continuum* casa/calle y a las pautas metodológicas ofrecidas por Da Matta buscando identificar a los organizadores del carnaval y sus principios de organización, distinguir sus dramatizaciones y contrastar los significados cotidianos y rituales de las mismas.

Carnaval tradicional

El carnaval, como ritual tradicional, forma parte del calendario festivo que las autoridades tradicionales llevan a cabo con la finalidad de asegurar el bienestar de la población ante fuerzas sagradas como Dios, los dueños de los cerros, Santo Tomás, etc.

Para mí todos los rezos [de las fiestas tradicionales] se guían todos del *lekil cuxlejál*, el buen vivir y ¿cuál es el buen vivir? Es tener cosecha, es tener maíz, es que no venga enfermedad, el que no venga, no sé, granizo, no se acabe la milpa, para que pues no haya pues, hambre ¿no?... Piden para el maíz, piden para las cosechas, para que no vengan animales (J. C. López, comunicación personal, 09 de septiembre de 2019).

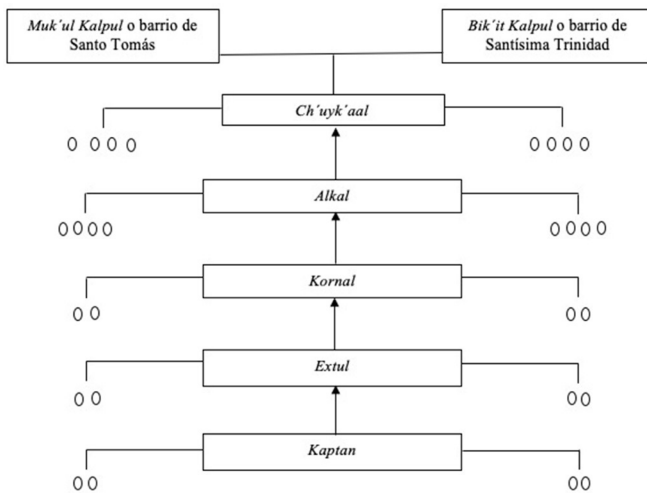
El carnaval es una de las festividades de mayor esplendor público del calendario tradicional, quedándose únicamente por detrás de las festividades patronales en honor a Santo Tomás y Santísima Trinidad. La fiesta se celebra en la semana previa al Miércoles de Ceniza, por lo regular de jueves a domingo. En el idioma *tzeltal* se le conoce como *lo'íl k'in*, “fiesta de broma”, o *tajimal k'in*, “fiesta de juegos”, definiciones que evidentemente aluden al carácter jocoso y lúdico del evento.

Las autoridades tradicionales son las encargadas de procurar la correcta ejecución del carnaval y otras festividades del calendario tradicional debido a que si los rituales no son efectuados en estricto apego a las enseñanzas de los antepasados o, peor aún, si ni siquiera son llevados a cabo, indudablemente se esperarán castigos que atentarán contra la integridad de los pobladores.

Dicho grupo de especialistas se organiza en torno a un sistema de cargos estructurado bajo los principios de jerarquía, gerontocracia, patriarcado y reciprocidad. Jerarquía en tanto que los cargos siguen una lógica vertical en cuanto al ascenso de sus participantes y su autoridad para ejecutar determinadas labores. Gerontocracia porque dentro de la organización y la jerarquía los ancianos ocupan las posiciones de mayor autoridad y respeto. Patriarcado en tanto que las mujeres no pueden ser portadoras de ningún cargo, sino que simplemente fungen como acompañantes de sus esposos. Y reciprocidad en el sentido de que, según la creencia tradicional, existen dos unidades

básicas de organización ritual con el mismo número y clase de cargos (figura 1): el *Muk'ul Kalpul* (Barrio Grande) o Barrio de Santo Tomás situado en la porción Norte y el *Bik'it Kalpul* (Barrio Chico) o Barrio de Santísima Trinidad ubicado en la parte Sur, tomando como referencia una línea imaginaria que atraviesa la iglesia de Santo Tomás y el ayuntamiento.

Figura 1. Sistema de cargos tradicionales de Oxchuc.
Adaptado (Pérez Sánchez 2023, 30).



Lo que se espera es que los participantes cumplan con la totalidad de cargos y, de esa manera, adquieran los conocimientos, valores y normas exaltados por la tradición. Aprenderán entonces a rezar, a ejecutar las diferentes ceremonias, a interpretar sueños, a ser humildes, a respetar a sus hermanos oxchuqueros (en especial a los ancianos, a los principales y a las autoridades civiles y religiosas) y a “servirles” -en el sentido de apoyarles- cuando se lo soliciten.

El aprendizaje se desarrolla en el trayecto de los participantes por cada uno de los cargos de la jerarquía. El primer cargo es el de *kaptan*, al que le corresponde la obligación de celebrar el carnaval. De allí que la fiesta constituya un *rito de paso* en tanto que su ejecución marca la conversión de los individuos en autoridad tradicional junto a sus pri-

meras experiencias en el dominio de la costumbre: “Entonces entran ellos [los *kaptan*] como aprendices... para que a como en dos años ellos ya lidereen la fiesta de los trece días, el *kajwaltik* que le llaman ... Entonces él ya tiene que saber el... el... [rezo del] *lajuneb beibal* (J. C. López, comunicación personal, 09 de septiembre de 2019)”.

La *dramatización* es el medio privilegiado para la inculcación de los conocimientos, normas y valores tradicionales. Dicha pedagogía inicia desde el momento en que los *ch'uyk'aal* eligen a los próximos *kaptan* de acuerdo con determinadas aptitudes y capacidades económicas de las personas, lo que les garantiza la correcta ejecución de la fiesta y una trayectoria exitosa en la escala de cargos.

La designación de aquellos que ocuparán el cargo se realiza con un año de antelación procurando que los próximos *kaptan* dispongan del tiempo suficiente para reunir las cantidades de *pox* (aguardiente), maíz, frijol, carne, refresco, cohetes, velas, incienso, cigarros, entre otros insumos que se consumirán en la celebración, así como a las personas que habrán de apoyarles como *cabildos* (rezadores) y *musiqueros* (un arpero, un guitarrero y un tamborero) durante la misma.

Los elegidos reciben la visita de los *ch'uyk'aal*, los cargueros de mayor rango en la jerarquía, en dos o hasta tres ocasiones, quienes les llevan ofrendas y les rezan para convencerles de aceptar el cargo. Las autoridades tradicionales esperan que la respuesta sea positiva debido a que se asume que el servicio en los cargos, a pesar de los onerosos gastos y del esfuerzo que implican, constituye un deber ante Dios y la comunidad. Además, la decisión de los elegidos se ve en gran medida condicionada por la creencia de que quienes rechazan o no cumplen a cabalidad con los cargos a los que fueron electos son fuertemente castigados por fuerzas sobrenaturales.

... y dice, “el siguiente año vino una sequía para mí... mi milpa ya no quiso dar ya no dio nada”, dice, “y con mi esposa reflexioné, esto es por lo que no aceptamos” ... Entonces, ni modo. Tuvo que venir a ofrecerse, ¿no? Se tuvo que venir a ofrecer, a ser el capitán de ya de una fiesta. Y ya vino el con su *ch'abajel* (multa). En vez de que le dieran trago, él ya, ya dio él. Entonces fue aceptado, fue bienvenido en las eh... en ser *kaptan*. Fue bienvenido (J. C. López, Comunicación personal, 09 de septiembre de 2019).

Entre las dramatizaciones más llamativas del carnaval se encuentra la confirmación de los *kaptan* como receptores del cargo y patrocinadores del festejo. Ello se logra a partir de rituales que los despojan de sus identidades individuales para ungirlos con el *status* de autoridad tradicional. Por la mañana sus *cabildos* o maestros rituales les rezan (en la iglesia de Santo Tomás y en la Casa de los Ancianos) para desearles salud y un satisfactorio desempeño, les lavan los pies y los visten con la indumentaria e insignias de su cargo, les sirven alimentos y *pox*. Al medio día se les lleva en procesión por sitios sagrados de la cabecera municipal (iglesia de Santo Tomás, iglesia del Calvario, cruz *muk'ul akil*, cruz *naj choj*, cruz *xmuxuk balumilal*, ayuntamiento y Casa de los Ancianos), donde son bajados violentamente por las personas que los llevan en andas -las “mulas”- e hincados a las puertas o las cruces de los mencionados lugares para que realicen sus *juramentos* u oraciones mientras son persignados por los cabildos con unas banderas (figura 2).⁵⁴

54. En otro lugar he sugerido (Pérez Sánchez 2023, 88-89), basándome en las contribuciones de Bricker, que los ritos de investidura y procesión de los *kaptan* constituyen “supervivencias” de las Danzas de la Pasión de Jesucristo introducidas por los misioneros católicos durante el periodo colonial (Bricker 1989, 249-280). Prueba de mi argumento, además de la semejanza de la procesión a un rito de Viacrucis, es la creencia de los oxchuqueros en torno a que los *kaptan* de Muk'ul Kalpul son servidores del Señor Jalawinik, conocido también como el “Santo Entierro” en el ámbito católico, una de las advocaciones de Jesucristo. En este sentido, la vinculación de los *kaptan* con el hijo del Dios cristiano en el carnaval constituyen uno más de los dramas acerca de las creencias, normas y valores tradicionales de Oxchuc. En particular, considero que el mensaje remitiría a la renuncia de los placeres individuales para someterse al orden comunitario-tradicional.

Figura 2. Procesión del carnaval. Adaptado de Pérez Sánchez (2021, 176).



En adición a aquellas ritualizaciones, la renovación de los cargos de *kaptan* se enfatiza con la música que se entona en la danza con banderas, realizada momentos después del *juramento*, llamada *ya-jk'op kaptan jalawinik* (“danza del kaptan jalawinik”), y con el consumo de todos los insumos que los “entrantes” destinaron para la fiesta. En esto último sobresalen los desayunos y las comidas efectuados después de la investidura de los *kaptan* y de las procesiones, respectivamente, donde los platillos (huevos duros en recado de chile y caldo de res ahumada) son servidos primero a los *kaptan* y sus esposas para luego seguir con el orden de la jerarquía de cargos hasta llegar a la gente “común y corriente” que asistió a la celebración.

La gerontocracia se expresa en la autoridad que durante toda la fiesta ejercen los integrantes más ancianos de la organización tradicional, quienes frecuentemente portan los cargos de mayor jerarquía. Ellos encabezan los rezos, los bailes y todos los actos rituales, regañan a las personas que consideran no están cumpliendo sus roles con propiedad e indican el inicio y el final de cada jornada.

Las mujeres en todo momento ocupan posiciones marginales reforzando, de esa manera, el patriarcado que rige el sistema tradicional. Básicamente se les observa acompañando a sus esposos en cada uno de los actos rituales e, incluso, cuidándolos cuando se encuen-

tran demasiado borrachos. Cabe señalar que ellas, al igual que sus esposos, deben de consumir *pox* como mecanismo de integración a la fiesta, aunque por lo regular evitan hacerlo en las mismas cantidades.

La interdependencia entre las unidades básicas o *kalpul* se dramatiza en la danza con banderas. Dicha escenificación es dirigida por los *surgente* quienes indican los momentos en que los *alkal* de carnaval, ordenados en filas correspondientes a su *kalpul* de procedencia, habrán de cruzar sus banderas -por cuatro ocasiones- para luego cambiar sus posiciones.

También se presentan dramatizaciones que no sólo *refuerzan* las creencias, normas y valores tradicionales sino que las ponen a prueba por medio de su transgresión. La *inversión* del orden tradicional es encarnada por los *k'ojwil*, personajes vestidos de mujeres, monos, lacandones⁵⁵, toros y capataces, quienes se dedican a “alegrar la fiesta” con sus obscenidades.⁵⁶ En las procesiones, momento en que precisamente hacen su aparición, los disfrazados se colocan por detrás de las autoridades tradicionales, quienes van formados en orden jerárquico, y desde allí tratan de captar la atención de la gente que se supone debería de observar la andanza de los cargueros, bailando de manera exagerada, seduciendo a los espectadores o integrándolos por la fuerza a sus comparsas y posando para las fotografías. Los *k'ojwil* repiten las mismas acciones en las danzas con banderas pero ahora colocándose por fuera de las filas de *alkaltes*. Al finalizar dichos actos, se dirigen a los participantes y los espectadores para obligarlos a bailar (figura 3).

55. Los personajes de “lacandones” aparecen en varios carnavales de las regiones Altos y Selva de Chiapas (véase Monod y Breton 1979, 214-216; Bricker 1989, 259-263).

56. Han sido varios los investigadores que han identificado las funciones catárticas de los personajes vestidos de mono, jaguar, mujer, ladino, lacandón, etc. de los carnavales “mayas” (véase Bricker 1986, 26-29; Maurer 1984, 307-309).

Figura 3. *K'ojmiletik* del carnaval bailando con funcionarios del ayuntamiento.
Adaptado de Pérez Sánchez (2021, 179).



Carnaval moderno

El carnaval “moderno” constituye una tradición cultivada por la población “mestiza”⁵⁷ residente en la cabecera municipal. Su ejecución se efectuaba toda vez que las autoridades tradicionales decretaban el inicio del carnaval tradicional. En la fiesta mestiza las comparsas recorrían calles y casas haciendo bromas mientras que los espectadores les regalaban comida y bebida (especialmente embriagante).

Los mestizos traían otras ideologías, otro pensar. Y ellos armaban su propio carnaval, diferente... Pero ellos no podían empezar primero, tenían que esperar la orden de los tradicionales, los famosos *ch'uy k'aales*, ellos tenían que dar la orden de que se inaugura el día del carnaval o el mes del carnaval. Posteriormente a eso ellos empiezan a organizarse, a ver cómo le van a hacer. Y ellos se vestían, se ponían trajes, se vestían, se ponían como globos y así. Y ellos iban recorriendo las calles, empezaban a bailar y, este, hacían como un *show*. Y era muy famoso eso de que el dueño de la casa

57. Población oxchuquera que no es hablante de tselal ni de cualquier otra lengua mesoamericana y que, además, no se considera “indígena”.

tenía que dar algo o un refresco, agua o comida, o, lo que conocemos aquí, el *pox*. Pasaban, y se puso muy de moda eso que decían este, que hacían sus chistes, pero integrando al dueño de la casa, ... y al terminar decían “¡bomba!” y todos empezaban a reír y así se iban casa por casa por casa por casa, era divertirlos ... (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019)

La población indígena de la cabecera se incorporó a tales regocijos y, por las conversaciones que tuve en el trabajo de campo, todo parece indicar que se convirtieron en espacios de convivencia entre estos dos sectores que históricamente habían mantenido relaciones de desconfianza y, en ocasiones, de confrontación.

... pasa más tiempo, mis tíos mi papá, empiezan a crecer, y empiezan a agarrar ese interés por el carnaval, se empiezan a integrar también ellos, empiezan a vestirse, a bailar y hacer su *show*, y empezó a conocerse esa generación, de que tal don de acá se vestía y que tal don de acá se vestía, pero así bien exagerado y se veía padre... (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

Actualmente, el carnaval “moderno” o “mestizo”, a pesar de que su origen histórico se pierde en el tiempo y de estar integrado por participantes de ambas identidades étnicas, es diferenciado por los pobladores frente al carnaval “tradicional” en términos de su profanidad.

... el carnaval tradicional siento que surgió ... como una ofrenda, los mestizos lo crearon para dar alegría a los que están presentes acá. Yo siento que lo tradicional lo hacen para dar alegría a alguien que ya pasó, que ya recuerdan por así decirlo. Los mestizos lo hacían por los que estaban presentes, están vivos, para dar alegría al pueblo (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

Además, pareciera como si esta festividad reforzara la identidad mestiza a través de determinadas ritualizaciones como el desfile donde las comparsas rodean la cabecera municipal pasando por casas de familiares y amigos hasta culminar el recorrido en el parque central.

Parte de los mestizos estaban ahí, se conocían entre ellos, pasaban en casa de sus conocidos. En la casa de don Ernesto Trejo ... entraban a bailar, a hacer su *show*, sacaban a bailar al dueño de la casa, armábamos nuestra ruta, nos íbamos por toda la central, bajábamos por la carretera. Hay un restaurante muy famoso que se llama La Pasadita, allí también eran familiares de ellos, pasábamos, entrábamos, pues igual, entrábamos, empezábamos a hacer el *show*... (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

Pero no sólo lo “mestizo” es dramatizado sino todo lo “externo”, lo “moderno”, lo “no indígena”, lo cual puede identificarse en los actores del carnaval.

A ellos [las comparsas de don Chaparro] les gustaba utilizar mucho los personajes como personajes políticos, las máscaras de mujeres, otros personajes con diferentes caras. Recuerdo que les gustaba vestirse todo así desnudo, solo así con sólo pañal, era una máscara. Cómo se le podría decir... nomás como tipo Quico⁵⁸ con esos cachetotes, no sé si con un cabello largo, amarradito y le gustaba ponerse nada más el pañal ... Salían las mujeres también con un vestido muy apretados. Habían chavos que tenían nalgas y ellos les agregaban nada mas sólo sus *chichis*⁵⁹. Había algunos que no tenían nada y tenían que agregarles todos. Se ponían sus tacones y todo, bien, las minifaldas y todo ... Salían personajes como este... subcomandante Marcos, Carlos Salinas, Fox, Obama, Cantinflas, Chucky, personajes de viejitos, entre otros más... (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

Además de lo universal, me parece que el carnaval moderno enfatiza lo ambiguo, lo indefinido, lo no formalizado. De allí que su ejecución no dependa de ninguna institución, como el sistema de cargos, sino de grupos familiares o de amigos que convocan a todo aquel que cuente con disfraz y con actitud de divertir a la gente.

58. Personaje de la serie televisiva El Chavo del Ocho.

59. Senos.

Eran muy famosos dos grupos por así decirlo, estaba el grupo de don José Luis, más conocido como don Chaparro, así le decían. Él organizaba a todos sus conocidos en su casa. Él decía: “el sábado vamos a salir a tal hora. Aquí hay máscaras, los que tengan pueden traerlo” (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

Lo global y la falta de institucionalidad de la festividad igualmente se observa en la fluidez con la que se constituyen las comparsas y en la música que emplean durante sus recorridos que generalmente es norteña o cumbiera.

Y así empezó todo esto, nos empezamos a conocer aquí en el barrio, empezamos a conocer 2, 3, 4, 5, 6, y empezamos a hacer la bandita, empezamos a hacer la banda... Y así empezó todo. Y, “¿ya tienes tus mascararas?” “Sí, ya”. Salíamos. No teníamos bocinas ni nada, preguntábamos quién tenía radio o algo para empezar a bailar. En ese tiempo estaba muy de moda ese género como los Cumbia Kings, entonces salíamos con esas canciones... (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

De igual manera se aprecia en el hecho de que, en algunas ocasiones, las comparsas han hecho aparición en otros contextos festivos como en el carnaval tradicional, el Año Nuevo y, recientemente, en las ferias de Santo Tomás y Santísima Trinidad.

Tal universalidad e informalidad, incluso, me permitió participar como disfrazado en una de las “salidas” en febrero 2019, lo cual hubiese sido prácticamente imposible en el carnaval tradicional.

Durante el recorrido me sentía muy nervioso pues sabía que el color de mis manos, las cuales no pude cubrir, me delataba. Afortunadamente no fui el centro de atención, lo eran los que estaban vestidos de mujer, pero igualmente me sentía observado. El punto más difícil para mí fue, además del DIF-municipal, el Parque Central pues había muchísima gente. En todo momento evité molestar a los niños, a los señores, las señoras y las muchachas, me limité a bailar para no tener problemas (Diario de campo, 16 de febrero de 2019).

En las bromas desplegadas por los disfrazados se expresan temas de obscenidad, guerra, poder y placer de una manera chusca.

¿En qué consistía las bromas? ... Las “chicas”, los que iban vestidas de chicas, perdón, tenían que seducir al señor, algo así, y se subía, les agarraban las manos, le metían la mano acá, y, conforme iban agarrando confianza, se lo jalaban y empezaban a bailar con él en medio. Entonces le hacían una bola y ya los empezaban a bailar. ... [El] comandante Marcos salía con su metralleta y hacia su *show* ... pero con una manera graciosa, de que empezaba y como que mataba a todos ... A Fox empezaba con sus manos y así [en señal de “amor y paz”], a Cantinflas empezaba a hacer como que... ese toque que tiene, de cómo camina y así... Los otros presidentes, Carlos Salinas, se lo... lo resguardaban, y así, lo saludaban. Señalaba a tal persona y las chicas iban rápido a seducirlo y lo sacaban (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

Los disfrazados, en ese sentido, encarnan lo indeseable pero que debe ser tolerado en momentos *extraordinarios* como el carnaval, las ferias (de Santo Tomás y Santísima Trinidad) y las disputas políticas, o fuertemente castigado en la *cotidianeidad* por faltar a las costumbres y la moralidad oxchuquera donde se valora la decencia, la paz, la obediencia y el sacrificio.

Debido a las conductas reprobables representadas en el carnaval moderno, a algunos jóvenes y niños sus padres les han prohibido integrarse a las comparsas, por lo que han optado por disfrazarse a “escondidas” o, al menos, sin faltar el respeto a sus casas, trasladándose a los lugares más apartados de la calle: “[Pero] ¿dónde nos cambiábamos? ¿Dónde nos quitábamos la ropa? No teníamos donde porque, en la casa de uno, no le daban permiso. Nos íbamos al monte, o casas abandonadas, o en carros abandonados ... esos los utilizábamos para cambiarnos” (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

Al carácter licencioso del carnaval moderno del mismo modo responde que la fiesta esté integrada principalmente por niños y jóvenes o por adultos con “pocas responsabilidades” y de moral abierta.

Platicaba yo la otra vez con un amigo de que ya estamos empezando a cambiar también. Eso lo hicimos cuando estábamos chicos; o sea, ya somos jóvenes. Algunos pues ya se están yendo a trabajar, otros se están empezando a casar y, pues, está ocurriendo lo que le pasó a don José Luis [cuya comparsa dejó de salir], pero pues sigamos hasta donde podamos. Y hay unos que ya tenían sus hijitos: “no pues él ya va empezar también con lo que yo hacía”, dice, “yo no le voy a prohibir porque yo lo hice, ¿nimodos que no lo haga mi hijo?”, dice (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

Un hecho socialmente reprobado de la fiesta moderna han sido los connatos de violencia protagonizados por las comparsas que llegan a encontrarse durante los recorridos. Dicha conducta, según los pobladores, es accidental y responde al consumo excesivo de alcohol durante el evento. La violencia, si bien es dramatizada, de ninguna manera constituye un valor reivindicado. Por el contrario, lo que se enfatiza en el carnaval moderno es la hermandad, la amistad y la camaradería.

Me metían miedo también en eso: “si nos topamos a ese carnaval, nos empezamos a dar y el que aguante”, dice. Entonces yo, cuando miraba a unos, “no mejor regresemos”. Pero pues nunca pasó eso, al contrario, nos saludábamos. Alcancé a ver, pero yo no era parte de ello. Pero, ¿por qué pasaba eso? Porque estaban en estado de ebriedad, entonces, llevan otro carácter cuando están bajo el efecto del alcohol (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

Cabe señalar que toda broma es permitida siempre y cuando se haga “con respeto”; es decir, mientras no atente a la integridad de las personas ni de sus propiedades. A ello responde que los disfrazados incluso bromeen con las figuras más conservadoras de los hogares, las señoras y los ancianos, y con las fuerzas del orden y del gobierno, los policías y los funcionarios del ayuntamiento, hasta el punto en que les sea permitido. De allí también que las comparsas tengan prohibido cometer hurtos, tocar de más o lastimar a la gente (figura 4).

Figura 4. Ataque. Adaptado de Pérez Sánchez (2021, 196).



La alegría generada por las comparsas es vista por sus integrantes como un servicio comunitario. Ellos no obtienen ningún beneficio con su participación, salvo los alimentos y los refrescos que les otorga el público. Por el contrario, ellos se juegan el prestigio, pues las conductas carnalescas son fuertemente sancionadas en la cotidianidad, y por eso son muy cuidadosos en resguardar su identidad a través de las máscaras. Lo único que obtienen es la satisfacción de haber roto las reglas y haber causado sonrisas entre los pobladores, aunque sea por un breve instante.

Son una de las experiencias que también se viven: ... “que me caí”, “que abracé a tales personas”, “no, que me toquetearon mucho”, “que me pizaron”. Yo tuve ocasiones que salí vestido de mujer. Entonces, ¿cuál es la desventaja?, que te tienes que dejar de toquetear, te tienes que dejar toquetear y, así, agarrarlo y hacer tu relajo con él, lo tienes que seducir. A veces veías a los profes con sus esposas y le echabas celos a la esposa y así como que no sé. Y pues esa es la alegría que se le da a la gente, al pueblo (J. Sánchez, comunicación personal, 01 de septiembre de 2019).

Carnaval como patrimonio cultural

El carnaval, en su faceta de patrimonio, ha sido impulsado por la Casa de la Cultura como parte de sus actividades encaminadas hacia

la promoción de la cultura local a través de talleres artísticos (danza, música, pintura, bordado, tejido, lectoescritura y literatura), exposiciones, conferencias, investigaciones y eventos regionales.

De hecho, la promoción del carnaval ha sido uno de los objetivos fundantes de la institución. En 1992, año en que fue inaugurada la Casa de la Cultura, sus talleristas comenzaron a organizar el carnaval con alumnos de nivel secundaria. Poco después, con ayuda del ayuntamiento presidido por Emilio Gómez Sántiz (1992-1995), lograron la reactivación del carnaval y de la autoridad tradicional, los cuales, para esas fechas, habían desaparecido como consecuencia de las disputas entre priistas y perredistas por el control del gobierno municipal.

Entonces, el viejito éste, don Manuelito *K'ulub*⁶⁰ [tallerista de la Casa de la Cultura], fue el que levantó. ... No sé si con ayuda de... parece que él se pegó mucho con un presidente [Emilio Gómez Sántiz (1992-1995)], él le hizo la invitación y, sí, le autorizaron y todavía se pudo levantar otra vez. Se invitaron a los viejitos que conocían, los que fungieron un cargo en aquel tiempo, un capitán nada más, y volvieron otra vez a reorganizarse y volvieron a hacer el carnaval (J. C. López, comunicación personal, 09 de septiembre de 2019).

Desde ese momento, la Casa de la Cultura se posicionó como intermediario entre las autoridades tradicionales y el ayuntamiento en la organización del carnaval tradicional. Su labor se centraba en la difusión de la fiesta, así como en la gestión de permisos y recursos ante la institución municipal.

Además de colaborar en la organización del carnaval con las autoridades tradicionales y los funcionarios del ayuntamiento, la Casa de la Cultura ha emprendido demostraciones de la festividad en diversos eventos de carácter cultural ya sea al interior del municipio o en otras latitudes. El más importante entre ellos es el Festival Maya Zoque Chiapaneca, organizado anualmente en cualquiera de los municipios con población mayoritariamente indígena del estado por el

60. Cronista del pueblo, diputado local, presidente municipal (1971-1973). Actualmente hay un museo en su memoria.

Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CONECULTA), a través del Centro de Lenguas, Arte y Literatura Indígena (CELALI), y el ayuntamiento del municipio sede. Su finalidad es promover una nueva relación entre las sociedades nacional e internacional y los pueblos originarios por medio de exposiciones artísticas. De allí que el evento reúna a agrupaciones artísticas provenientes de diversos municipios indígenas del estado, el país y del mundo.

Tuve la oportunidad de asistir a la edición XXIX del citado festival realizada en Ocosingo del 8 al 10 de agosto de 2019, donde a la Casa de la Cultura de Oxchuc le tocó clausurar la segunda jornada del evento precisamente con una representación del carnaval (figura 5).

El “número” fue ejecutado por becarios del programa federal Jóvenes Construyendo del Futuro, estudiantes que prestaban servicio social y niños que participaban en los talleres impartidos por los promotores de la institución. Todos estos niños y jóvenes, hombres y mujeres, simulaban ser los portadores de los cargos de *kaptan*, *ch’uyk’aal*, *surgente*, *kabilto*, guitarrero, tamborero, arpero, etc. de ambos *kalpul*, así como de *k’ojwil* y, por consecuencia, llevaron a cabo la procesión, el caracol (vueltas en cada una de las estaciones), el *tetombe* (cruce de banderas) y los *juramentos* (rezos) frente al altar que instalaron debajo del escenario. Incluso los jóvenes simulaban consumir *pox* en medio de los actos rituales. El acto estuvo dirigido por talleristas de la institución quienes a su vez ocuparon los roles de musiqueros (tamborero y arpero). Asimismo, desde el templete, otro de los talleristas y una joven prestadora de servicio social narraban cada uno de los actos escenificados y explicaban sus significados (Diario de campo, 09 de agosto de 2019).

Figura 5. Presentación de carnaval en XXIX Festival Maya Zoque Chiapaneca. Adaptado de Pérez Sánchez (2021, 201).



La palabra representación es utilizada por los integrantes de estos grupos para describir que lo que hacen no es el “verdadero” carnaval tradicional sino una simulación con la finalidad de mostrar su herencia cultural. Simulación que también, consideran, puede tener una valoración negativa y constituirse como simple espectáculo o folklorización, como me lo expresó uno de ellos: “A fin de cuentas es un espectáculo, lo que vamos [a hacer] pues el 15 a Tuxtla [Gutiérrez], al grito [de Independencia], nos invitaron pues para presentar el carnaval ahí” (J. C. López, comunicación personal, 09 de septiembre de 2019).

Siguiendo esa lógica, cada uno de los rituales del carnaval tradicional sirve de base para afirmar, hacia afuera, la supervivencia de lo étnico. Supervivencia, además, como adaptación y resistencia ante la modernidad y la dominación pues la faceta más tradicional de lo indígena se apodera del espacio pero de una forma invertida, transformada, actualizada. Cada uno de los roles del carnaval -es decir, los cargos de la jerarquía y de la festividad- son ocupados por jóvenes y niños de ambos sexos, lo cual simplemente no puede ocurrir en la organización tradicional que se estructura por principios gerontocráticos y patriarcales (los cargos más importantes son ocupados por

ancianos mientras que las mujeres únicamente sirven de acompañantes de sus esposos). Se crea, entonces, una sensación de ambigüedad peligrosa donde la reinención de los principios, normas y valores tradicionales pueden ser asumidos por el público y los actores como legítimos y provocar *respeto* o, también, como irreales o curiosos y generar risas burlonas.⁶¹

Conclusiones

El carnaval cuenta con múltiples facetas que expresan determinadas versiones sobre el universo social oxchuquero. Como ritual tradicional las autoridades tradicionales enfatizan la vigencia de los conocimientos, creencias, normas y valores ancestrales para la conservación de la vida. Como fiesta moderna las comparsas juveniles conmemoran la diversidad humana que se impone a todo intento de ordenamiento y clasificación. Y, como patrimonio cultural, los promotores institucionales y privados reivindican la supervivencia del grupo étnico frente a la Modernidad, el Mercado y el Estado.

Cada una de ellas, si bien se caracterizan por apelar al principio de inversión para constituirse en un momento *extraordinario*, presentan fenómenos distintos. El carnaval tradicional produce un acercamiento entre el pueblo y las autoridades encargadas de velar por el bienestar. En el carnaval moderno se provoca el encuentro de individuos sin filiaciones, biografía o *status*. Y, en el carnaval como patrimonio, se construye una mediación entre grupo étnico y comunidad nacional.

Asimismo, las facetas del carnaval generan sus propios paradigmas. En el ritual tradicional se promueve la transformación del individuo en autoridad tradicional. En la fiesta moderna se estimula la creatividad individual. Y, en la promoción del patrimonio, se reivindica la *ciudadanía étnica*.

El servicio y el respeto son valores que atraviesan a las tres versiones de la fiesta. En el carnaval tradicional en el sentido de contribuir con el bienestar poblacional y seguir las orientaciones de los

61. Cabe mencionar que, además de la Casa de la Cultura, también ha habido otros actores que se han dedicado al fortalecimiento de la identidad oxchuquera a través del carnaval. Una de ellas ha sido precisamente el profesor Joaquín Sántiz Gómez, quien comenzó a organizar demostraciones de la festividad con un grupo de alumnos de su institución escolar.

ancestros. En el carnaval moderno al hacer reír a la gente sin que las bromas trastoquen su dignidad o sus posesiones materiales. Y, en el carnaval como patrimonio, en la promoción de la identidad y la cultura procurando la inclusión de la diversidad de género, de edad y religión.

Curiosamente, el contenido ideológico de las tres dramatizaciones básicas del carnaval tiende a ser rechazado por amplios sectores de la población en el contexto *cotidiano*. En el caso del ritual tradicional porque las creencias panteístas o mesoamericanas y la norma que estipula la participación en el sistema de cargos para adquirir prestigio chocan con la diversidad política y religiosa. En el de la fiesta moderna debido a que las temáticas (obscenidad, guerra, poder y placer) expuestas van en contra de la moralidad oxchuquera que enarbola la desencia, la paz, la obediencia y el sacrificio. Y, en la promoción del patrimonio, porque el cambio que se promueve en los principios gerontocráticos y patriarcales del dominio tradicional provoca extrañamiento y burlas.

Además de las razones expuestas, el rechazo de la población también tiene que ver con el control clientelar que, sobre la festividad y sus facetas, han ejercido diferentes gobiernos municipales aprovechándose de la cerencia de recursos económicos de los grupos e instituciones que las fomentan. Los oxchuqueros están conscientes de que el apoyo hacia estas manifestaciones únicamente es circunstancial -es decir, en los momentos *extraordinarios*- pues en la *vida diaria* los funcionarios se desentienden a pesar de contar con los recursos y de ser su deber promover el bienestar, la alegría y las raíces ancestrales, o, peor aún, manifiestan rechazo hacia sus símbolos y significaciones como la gente común y corriente. Éste será tema de otro trabajo.

Ahora bien, tal conocimiento no implica que en el momento *extraordinario* los oxchuqueros no experimenten una sensación de seguridad y cercanía con las autoridades a través del carnaval tradicional, algaravía colectiva con ayuda de las comparsas del carnaval moderno y redefinición del grupo étnico por medio de las representaciones del carnaval como patrimonio. Es por ello que el carnaval, en sus múltiples facetas, ha sobrevivido por muchos años.

Cabe mencionar que las tres facetas identificadas en este trabajo no necesariamente constituyen festividades separadas. La combinación de elementos y organización en cada uno de los carnavales es frecuente:

promotores culturales y comparsas de jóvenes participando en el ritual tradicional, elementos tradicionales expuestos en la festividad moderna, aspectos tradicionales y modernos empleados en la promoción del carnaval como patrimonio. De esa mezcla se obtienen matices: carnavales tradicionales que incorporan elementos modernos, carnavales modernos que recuperan la tradición y representaciones que se asemejan o separan de la tradición. Esos matices igualmente crean significados, lo cual abordaré a mayor profundidad en otra colaboración.

Agradecimientos

A las autoridades tradicionales, los jóvenes carnavaleros y a las autoridades tradicionales de Oxchuc por permitirme acompañarlos, escuchar sus historias y formar parte de sus experiencias carnavalescas. Sin su apoyo, este trabajo no hubiese sido realizado.

Referencias

- Aguilar Penagos, Mario. 1990. *La celebración de nuestro juego. El carnaval chamula, un sincretismo religioso*. Tuxtla Gutiérrez: Miguel Ángel Porrúa.
- Arias Pérez, J. 1986. *K'in Tajimoltik ta Chamo. El Carnaval de Chamula*. San Cristóbal de Las Casas: Gobierno del Estado.
- Castro, Carlos Antonio. 1962. "Una relación tzeltal del Carnaval de Oxchuc". *Estudios de Cultura Maya* 2 (1962): 237-44. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.1962.2.212>
- CONEVAL. 2010. *Informe anual sobre la situación de la pobreza y el rezago social 2010*, Secretaría de Desarrollo Social (http://www.monitor-odm.chiapas.gob.mx/odm2/wp-content/downloads/Indicadores/2014_Informe_Sobre_Situacion_Pobreza/Chiapas_Oxchuc.pdf).
- Da Matta, Roberto. 2002. *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. México: FCE.
- Del Carpio, Carlos Uriel. 1993. "La fiesta de carnaval entre dos grupos indígenas de México". En *Anuario* 104-116. Tuxtla Gutiérrez: ICACH. <http://repositorio.cesmeca.mx/handle/11595/445>
- Dietz, Gunther. 2000. "Comunidades indígenas y movimientos étnicos en Mesoamérica: una revisión bibliográfica". *Boletín americanista* 50: 15-38. <https://raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/view/98945>

- Earl, Duncan. 1986. "Simbolismo de la política y la política del simbolismo. El carnaval chamula y el mantenimiento de la comunidad". *América Indígena* 46 3: 545-567.
- Gómez Ramírez, Martín. 1988. *Ofrenda de los ancestros en Oxchuc. Historias y tradiciones. Xlimoxna neel jme 'tatik ta Oxchujk'*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Hernández Guzmán, Petul. 2006. *Tajimal K'in. Carnaval de Tenejapa*. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas.
- INEGI. 2020. *Censo de Población y Vivienda 2020*. Consulta interactiva de datos (<https://www.inegi.org.mx/app/biblioteca/ficha.html?upc=889463910404>).
- Marion, Marie-Odile. 1994. *Fiestas de los pueblos indígenas. Identidad y ritualidad entre los mayas*. México: INI.
- Maurer, Eugenio. 1984. *Los Tseltales ¿paganos o cristianos? Su religión ¿síntesis o sincretismo?* México: Centro de Estudios Educativos,
- Medina Hernández, Andrés. 1965. "El carnaval de Tenejapa". *Anales del Museo Nacional de Antropología e Historia* 17: 323-341. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/7351>
- Méndez Pérez, María. 2006. "Registro de fiestas, rituales, ceremonias de San Juan Chamula". En *Estudios en torno al Patrimonio Cultural de Chiapas*, 57-106. Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.
- Monod Becquelin, Aurore, y Alain Breton. 1979. "El Carnaval de Bachajón. Cultura y naturaleza: dinámica de un ritual tzeltal". *Estudios de Cultura Maya* 12: 191-239. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.1979.12.528>
- Narvaez Palacios, Eliseo. 1952. «Quin Tajimoltic. Carnaval en Chamula». *Ateneo* 4 2: 39-65.
- Ochiai, Kazuyasu. 1984. "Revuelta y renacimiento: una lectura cosmológica del carnaval tzotzil". *Estudios de Cultura Maya* 15: 207-223. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.1984.15.571>
- Pérez Sánchez, Erick Emmanuel. 2023. *El Carnaval de Oxchuc, Chiapas: un estudio histórico*. Tuxtla Gutiérrez Chiapas: UNICACH. <https://repositorio.unicach.mx/handle/20.500.12753/5127?show=full>
- _____. 2021. "Carnaval y conflicto faccional en Oxchuc, Chiapas (2015-2019)", Tesis de Maestría, UNAM. (<http://132.248.9.195/ptd2021/enero/0806421/Index.html>)

- Reifler Bricker, Victoria. 1986. *Humor ritual en la altiplanicie de Chiapas*. México: FCE.
- _____. 1989. *El Cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*. México: FCE.
- Sheseña Hernández, Alejandro y Sophia Pincemin Deliberos. 2010. “Fiesta de Juegos: Nuevas aportaciones para la interpretación de la escena de la vasija K1549”. *Quehacer científico en Chiapas* 1 9: 5-12. https://dgip.unach.mx/images/pdf-REVISTA-QUEHACERCIENTIFICO/QUEHACER-CIENTIFICO-2010-ener-jun/1_QCCH_9_Fiesta_de_Juegos.pdf
- _____. 2014 “Observaciones sobre el carnaval tzeltal”. En *Rituales y Fiestas en Chiapas*, editado por Sophia Pincemin Deliberos y Mogaña Ochoa, 177-192. Tuxtla Gutiérrez: UNACH.
- _____. 2015. *Joyaj ti 'ajawlel. La ascensión al poder entre los mayas clásicos*, México: Afinity Editorial, UNICACH.
- Villa Rojas, Alfonso. 1990. *Etnografía tzeltal de Chiapas. Modalidades de una cosmovisión prehispánica*. México: Gobierno del Estado de Chiapas.
- Viqueira, Juan Pedro. 1995. “Los Altos de Chiapas. Una introducción general”, en *Chiapas. Los rumbos de otra historia*, editado por Juan Pedro Viqueira y Mario Humberto Ruz, 219-236. México: UNAM, CIESAS.

CARNAVAL Y CAMBIO ESPACIAL EN SAN BALTAZAR CAMPECHE, PUEBLA

Leticia Villalobos Sampayo

El carnaval de San Baltazar tiene diversas modalidades: general, infantil, femenino, retro y familiar. Todos con un fuerte apego y apropiación de los modelos de atuendos de los famosos carnavales declarados, en la lista de Patrimonio Cultural de la Unesco, pero con una estructura donde la reciprocidad y la ayuda mutua, la camaradería, el parentesco y compadrazgo hacen posible su organización y continuidad. En la ciudad de Puebla, la fiesta carnalera de San Baltazar es una de las más transgresoras y atractivas para los jóvenes porque se dinamizó y actualizó a la par del proceso de conurbación de San Baltazar con la ciudad de Puebla.

En este capítulo, se aborda el carnaval desde la perspectiva antropológica para dar cuenta de la ontología de la fiesta dentro del microespacio de una colonia urbana del sur de Puebla y la respuesta cultural al proceso de conurbación. Tiene tres subapartados. En *La mixtura del carnaval san baltazareño* un recorrido etnohistórico de fiesta del carnaval y el uso simbólico del tiempo y el espacio como elementos estructuradores y de pique o de bifurcación entre las distintas modalidades del carnaval san baltazareño dentro del tiempo de la Cuaresma. El segundo subapartado *Para no desparramar pólvora y los elementos de valoración del carnaval* explica las alternativas socio-culturales para no usar pólvora y la exaltación de los elementos del carnaval para significar el territorio en el sur de Puebla. Finalmente, a manera de conclusión, se hace una reflexión sobre la importancia del carnaval como fiesta cohesionadora del sur de la ciudad de Puebla.

La mixtura del carnaval san baltazareño

BREVE CONTEXTO ESPACIAL DEL CARNAVAL

La colonia de San Baltazar ubicada en el sur de la ciudad de Puebla⁶² es sede de la cabecera de la Junta Auxiliar Municipal de San Baltazar Campeche y del Ejido de San Baltazar Campeche. También allí se localiza el poder eclesiástico a través de la Parroquia de San Baltazar.

Es necesario señalar que al sur de la parroquia de San Baltazar y de la presidencia, en la actual Avenida Juan Pablo II, se originaron los barrios siguientes: La Cruz, La Barranca y La Coyotera⁶³. El último, aludía a un espacio donde vivían personas pobres. La Coyotera, entró pronto en conflicto por una cruz de cantera⁶⁴ que estaba abandonada en la parroquia de San Baltazar y que alguien colocó en la cerrada de la calle 3 de Mayo donde implementaron la fiesta de la Santa Cruz. Los otros habitantes del oeste de esa misma calle, adscritos al barrio de La Cruz, también realizan la veneración a ese ícono sagrado. Las familias de La Cruz y La Coyotera, se “enemistan”⁶⁵ y destinan cada uno por su lado, tiempo y dinero para el gasto ritual de la Santa Cruz. Este fenómeno urbano religioso, entre otros factores, tiene que ver con múltiples referentes identitarios que determinó la adscripción de los huehues de La Coyotera, al carnaval de La Barranca.

Hasta la década de 1960, el entonces pueblo de San Baltazar fungía como el umbral entre lo rural y urbano respecto a la ciudad de Puebla. Pero luego, entre las décadas de 1970-1980 se inició su conurbación. La conurbación, entendida como un proceso donde un conjunto de varios núcleos urbanos inicialmente independientes

62. Limita al norte con la avenida Sánchez Pontón o 43 Poniente; al noroeste con el boulevard de la 18 Sur y calles de la 14 Sur y Libertad; al sur con las avenidas San Francisco y 25 de Noviembre, calle Primavera y Boulevard Valsequillo o Capitán Carlos Camacho Espíritu; al oeste con la avenida 2 Sur y Boulevard 5 de Mayo.

63. Nombre que recordaba que por ese lugar era donde los coyotes transitaban y se oían aullar.

64. De acuerdo al modelo urbano diseñado para San Baltazar, incluía una gran avenida y rotonda con la gran cruz de cantera a la altura del actual Boulevard Valsequillo y la avenida 20 de Noviembre. Obra que nunca se realizó.

65. Entrecorrido mío y es en el sentido de que esa enemistad, no es tal. Ya que hay tolerancia por el parentesco es muy fuerte.

y contiguos por sus márgenes, que al crecer acaban formando una unidad funcional.⁶⁶ Los cascos centrales crecen por el aumento demográfico y de la fusión de comunidades cercanas semiurbanizadas, independientes y separadas geográficamente por la naturaleza (Flores González y López Tamayo 1989, 30). Además, es un proceso político y económico del capitalismo para generar nuevos espacios y nuevas relaciones socioculturales a través de las zonas rurales y urbanas (Lefebvre 1976) como se hizo en el ejido de San Baltazar Campeche.

Mientras ocurría la lotificación de la mayoría de las parcelas ejidales agrícolas, la llegada de avecindados irrumpía en el territorio y generaba tensiones por no compartir, repeler y sancionar las formas culturales de los sambaltazareños. Aunque cabe señalar, que algunos avecindados se incorporan a los patrones culturales y participaron en el ciclo festivo religioso y cívico. Por otro lado, como una estrategia cultural, los hijos del pueblo (los que se identificaban como oriundos de San Baltazar) denotan la importancia de una triada de fiestas: la patronal del 6 de enero, la Santa Cruz y el Carnaval como rasgos de cohesión identitaria y como respuesta a los cambios socioculturales originados por la transformación del uso del suelo agrícola a urbano, la presencia de otros actores sociales que generaban tensión en las costumbres y tradiciones, inversionistas acaparadores de la tierra, expropiaciones para infraestructura urbana y educativa como parte de un proceso político del desarrollo del municipio de Puebla.

MARTES DE CARNAVAL, EL DIABLO Y SAN MIGUEL

Durante las décadas de los años 50 y 60, entre los católicos de San Baltazar, se hablaba de las “*carnestolendas* (de carne + del latín *tolendas, tollere*, cuyo significado es quitar)” (Dávila Gutiérrez 1994, 52) y era una regla que la fiesta debía ser el Martes de Carnaval y no otro día. El sistema religioso modelaba la acción social y ritual de tal forma que, respetaban la Cuaresma de acuerdo con la Constitución Conciliar de Liturgia y del Calendario Romano para la preparación de la Pascua. En ese contexto, en 1950, el carnaval tenía dos rituales. Uno, emulaba la batalla de Puebla del 5 de mayo de 1862 con la que iniciaba la fiesta y el segundo, era la Horca del Diablo por san Miguel que escenificaba la lucha del mal y el cierre festivo. En ese sentido, el carnaval tiene

66. *Diccionario de la Real Academia Española.*

la caracterización de presentarnos un hecho histórico porque narra de manera peculiar, eventos que marcan la vida de los mexicanos: la evangelización colonial y la intervención francesa.

En el Martes de Carnaval, salían dos grupos de 2 o 3 personas. Uno era integrado por indios Apaches⁶⁷ y el otro por zuavos⁶⁸. Los primeros con maquillaje facial hecho con tizne, vestían con taparrabo, pectoral y adornaban su cabeza con un penacho. Su arma era un arco y flechas de jarillas⁶⁹. Los zuavos, ataviados con sacos y pantalones bombachos confeccionados con tafetán, portaban turbante y zapatos de punta. Atrás en su espalda, traían una caja donde guardaban la reserva de municiones. Su defensa eran unos mosquetones que se detonaban con pólvora. El escenario era un montículo de tierra construido expreso para la lucha. Allí peleaban los dos bandos, ante la mirada de los espectadores, mientras las maringuillas⁷⁰, los huehues, el Diablo, y san Miguel, bailaban al ritmo de la música de violín y guitarra.

Las maringuillas usaban blusa y falda larga de tela de manta plisada, vistosamente adornados con espiguillas doradas o faldas floreadas. Los huehues vestían con cualquier ropa e ideaban atuendos con los recursos a su alcance. Durante las décadas de 1950 y 1960 los miembros de la familia Sánchez, Téllez, Rojas y García fueron los organizadores. Al respecto el señor Pedro Campeche, en una entrevista me compartió lo siguiente:

Yo conocí al señor que le decían El Cuije, se apellidaba Sánchez y a sus hermanos les decían El Colas. Cuando yo salía lo organizaba el señor Bartolo Téllez, él tocaba el bajo, lo que hoy tocan los Tigres del Norte. Tocaba acompañado de 2 violines y un clarinete música de huehues y bailábamos hasta la 7 de la noche. Luego murió don Bartolo y lo sacó don Agustín Rojas, luego don Juan García, pero no como actualmente, que se murió uno por un balazo

67. Habitantes del norte de México y de Arizona

68. Personajes de las milicias del ejército francés derrotados en Puebla en la batalla del 5 de mayo de 1862

69. A la orilla del río San Francisco crecía una planta llamada jarilla que utilizaban para hacer las flechas.

70. Principal personaje femenino del carnaval representado por varones.

(Campeche, P., entrevista Leticia Villalobos Sampayo [Grabadora personal], 21 de julio de 1997, San Baltazar Campeche, Puebla)

Todos los huehues, llevaban máscaras y el hombre que representaba al Diablo hacía travesuras y espantaba a los niños:

En 1958, don Faustino Moreno Romero, quien vive todavía [en 2003] se vistió de Diablo. Su traje fue tan original porque le adornaban dos cueros de víbora de las llamadas cencuates. [Las víboras bajaban por el río San Francisco cuando no estaba entubado]. Cantidad de esos animales que venían con las víboras de agua con las grandes tormentas [o trombas]. Se puso unas alas negras y anduvo con una iguana viva que trajo de Huehuetlán [el Grande, Puebla].

Al terminar el carnaval, ya en su casa, se desvistió y colocó en un clavo el traje de Diablo. Decía: ¡Que hermoso era! ¡Como había impresionado a la gente del pueblo! Y se repetía antes de dormir, aquellas palabras de algunos de su camada [le decían]: “¡que buena puntada te aventaste!” Noche a noche, el recuerdo de las caras espantadas de los chiquillos y los rostros impresionados de lo “real del Diablo” le hacían sentirse orgulloso de su obra.

Habían transcurrido varios días de admirar “ese vestuario digno de preservar” y llegó la noche funesta. El señor profundamente dormido, sintió que alguien le apretaba el pescuezo. Al incorporarse y abrir los ojos, lo primero que vio frente a él, fue al Diablo con aquella máscara sonriente “que le solicitaba el alma”. Entonces, sin pensarlo dos veces, se puso de pie y caminó hacia el disfraz y salió corriendo para quemarlo en una hoguera (García Canclini 2003).

El Diablo y san Miguel, eran los personajes que permitían ligar el carnaval a la religión desde una perspectiva lúdica. La lucha contra san Miguel concluía con la Horca del Diablo al medio día⁷¹.

71. En algunas ocasiones los huehues colocaban un extremo de una cuerda amarrada a un árbol y con el otro se sujetaban el tórax para después lanzarse en una estrepitosa caída (Villalobos Sampayo 2003^a, 133). También resalta el color “rojo congo” en la cabeza de los jóvenes, porque unos a otros se

El carnaval era el espacio del tiempo donde socializaba la masculinidad. Los obreros textiles de San Baltazar, trabajadores en las fábricas como Mayorazgo, Guadalupe y Covadonga pedían permiso para faltar con el fin de disfrutar del Martes de Carnaval. Ese día, también regresaban los migrantes de la ciudad de México. En consecuencia, se activaba el comercio de las pulquerías “El Tumbaíto, La Vagancia, La Ranita, Saltapatrás”⁷², El Atorón⁷³, las tiendas y la comida.

EL CONCURSO, TROFEOS Y REGALOS

En 1978, un grupo de jóvenes impulsó la transformación del carnaval y para lograrlo iniciaron un proceso de competencia “de los mejores disfraces” creados a partir de modelos que aparecían en revistas, cuentos, libros de historia, el cine y la televisión. Esa innovación fue aceptada por los jóvenes. Pero el Diablo pierde su chicote e incorpora el maquillaje facial y corporal, las uñas postizas, las pelucas, pero cuida de no quedar tan encuerado como se verá en 2014 con su tanga roja. Desaparece el ritual de la Horca del Diablo y queda olvidada una de las principales figuras religiosas de la evangelización: san Miguel. Y aunque su papel era en un escenario carnavalesco, el poder de su imagen radicaba en la derrota del mal, muy a la usanza de los procesos de evangelización de la época colonial y que seguía haciendo efecto en el comportamiento de esa sociedad.

Entre el grupo de jóvenes organizadores del concurso, estaba Antonio Campeche, Cesar González, Liborio Bárrales, Jesús Muñoz, Norberto, y los hermanos Gustavo y Jaime Osorio Campeche, quienes idearon que:

El carnaval fuera otra cosa, otra evolución. Vamos a cambiar, vamos a hacer trajes nuevos. Entonces solo había los de zuavos, apaches y maringuillas. Las máscaras empezaron a sacar nuevos trajes, que copiábamos de los libros de historia, revistas, cuentos, pero los modificábamos de acuerdo a nuestras posibilidades.

quebraban cascarones de huevo rellenos de confeti o de agua florida (agua perfumada).

72. Véase: *Memoria de Puebla* (2011).

73. Sánchez Muñoz, A., Leticia Villalobos Sampayo [comunicación personal], San Baltazar Campeche, Puebla, ca. 13 de enero de 2019.

(Gustavo Osorio Campeche, entrevista Leticia Villalobos Sampayo, 2000, San Baltazar Campeche, Puebla).

Poco a poco, los personajes que usaban trajes de maringuillas⁷⁴, zuavos, franceses y Apaches fueron algunas veces desplazados y/o modificados. Para el caso de la maringuilla, se deja la falda larga del estilo “de las Marías” por una más corta y pondera la hipersexualidad de los rasgos externos del género femenino con escotes, espalda desnuda, blusas de tirantes, maquillaje, medias y zapatillas. Lo anterior es un ejemplo, de cómo los elementos significativos en un nuevo contexto sociocultural, involucraba “la transición entre lo propio y lo ajeno, entre la reproducción de lo conocido y la incorporación de elementos nuevos a una percepción reformulada de sí mismos” (García Canclíni 1990, 217) que generó un estilo de carnaval urbano de vanguardia en Puebla.

Con el paso del tiempo, el concurso del disfraz, abrió canales de inconformidad porque el veredicto para la entrega de regalos y trofeos, no contemplaba toda una serie de valores que constituían ser un buen huehue o máscara⁷⁵. La creatividad, la empatía con el público, el reconocimiento y la pertenencia barrial se oponen a los desaires de los organizadores como la mala atención durante la comida como “atenderles primero” porque “les habían hecho el favor de ir al carnaval”, en el corazón del territorio de “San Bayú”. En consecuencia, las reglas de cortesía se disiparon al no dar preferencia a las máscaras visitantes de otros barrios y de la ciudad, para entregarles un reconocimiento material como trofeo o premios. Así como un reconocimiento simbólico a través de las formas sociales de comensalidad y atención al visitante. En pocas palabras, los participantes disfrazados “no eran atendidos por los organizadores y optaron por hacer otro carnaval” (Gustavo Osorio Campeche, entrevista Leticia Villalobos Sampayo, 2000, San Baltazar Campeche, Puebla). Pero, en ese proceso de actualización

74. El señor López comentó al respecto: “Los trajes de las maringuillas se fueron sustituyendo poco a poco, desde hace unos 20 años, cuando implementaron la competencia por el mejor disfraz, esto antes no se usaba” (López Tepaneca, B., entrevista Leticia Villalobos Sampayo [Grabadora personal], 10 de abril de 1998, San Baltazar Campeche, Puebla)

75. En esos años la palabra huehue coexistía con una nueva: máscara.

del carnaval a través del concurso del disfraz, queda olvidado el Baile de la Muñeca que, al parecer, suplió al ritual de la Horca del Diablo. En ese baile, se usaba una muñeca rota y deteriorada que emulaba el descuido de las madres hacia sus hijos, como lo comentó la señora Arizpe (Arizpe Valencia, F., [comunicación personal], ca. 13 de febrero y 8 de abril de 1998, San Baltazar Campeche, Puebla). En otra narrativa, el Baile de la Muñeca, provenía de la tradición del robo de la novia que se representaba en el carnaval de Huejotzingo, como me explicó el señor Eulogio García Flores⁷⁶ en 1999.

El carnaval san baltazareño, se deslinda de la estructura del batallón para configurar una nueva forma de carnaval urbano, pero con uso de armas de fuego o como señalan algunos organizadores, “con la quema de pólvora”. Aparecen grupos con vestuarios similares que aportan el colorido y a la vez la dimensión heterogénea del atuendo en todas las modalidades del carnaval nombradas como camadas y/o cuadrillas. De tal forma que, un nuevo enfoque en la ruta de resignificación continúa, unía el pasado con el presente. Sin cortapisas coexistían los huehues tradicionales y las máscaras modernas. Si bien, la inclusión del concurso de máscaras, era una experiencia positiva para unos, era negativa para otros. En consecuencia, ocasionó la bifurcación del carnaval en dos grandes camadas que “jalaban mucha gente”.

Ello incidió en el uso del tiempo de Cuaresma porque se empieza a disponer de otra manera. Por un lado, se respeta el ayuno de los días viernes y por el otro, en la dimensión lúdica, se utiliza ese tiempo sagrado para organizar el carnaval, la elaboración del vestuario y se convierte en una opción para que se utilicen los fines de semana para hacer la apertura y cierre de carnaval de manera rotatoria, claro, siempre y cuando la “sagrada Semana Santa”⁷⁷ no fuera incluida. En consecuencia, la Cuaresma, es la apertura a la diversión, el espar-

76. “El significado es la tradición del robo que se celebra en Huejotzingo, aquí nada más se viene haciendo con la muñeca, porque aquí no se puede hacer como allá, robándose a la dama con el ejército. Es por eso que aquí, se repite con la muñeca... es lo que significa del robo de Lorenzo del carnaval de Huejotzingo, nomás que es una pequeña diferencia” (García Flores, E., entrevista Leticia Villalobos Sampayo [Grabadora personal], 28 de febrero de 1999, San Baltazar Campeche, Puebla)

77. Entrecomillado propio.

cimiento y el mantenimiento de las “costumbre del carnaval” para luego participar en las procesiones de Semana Santa, según la “costumbre de los antiguos”.

La asociación entre el carnaval y la religión la denotó el señor Pedro Campeche al contarnos lo siguiente:

Mi hijo el grande tiene 47 años y comenzó a salir de huehue. Le gusta al igual que a otro hijo y a mis nietos. Todos, todos salen de huehues. A mí me gustó también. Que no pierdan esa tradición bonita que es parte del rito de la Iglesia, de Semana Santa. ¡No pierdan esa tradición! (Campeche, P., entrevista Leticia Villalobos Sampayo [Grabadora personal], 21 de julio de 1997, San Baltazar Campeche, Puebla)

Las autoridades del municipio de Puebla, entre 1984-1997, crearon los mecanismos para impulsar la presencia de distintos grupos de carnaval con fines turísticos y de difusión cultural, como se expresa en la siguiente cita:

Yo, esa tradición no la deje perder. Su servidor, iba a la radio con don Enrique Ponce y Radio Oro donde nos daban permiso de 2 minutos de cobertura para anunciar el carnaval, tempranito con mi voz. La última vez que salí, imité a López Portillo, entonces era mijo el presidente y llevó a los huehues al zócalo, fueron también los de Xonocatepec y de Xonaca. Fuimos caminando de San Baltazar por la 16 de septiembre hasta llegar al portal Juárez. Vivimos unos buenos momentos en el carnaval. (Campeche, P., entrevista Leticia Villalobos Sampayo [Grabadora personal], 21 de julio de 1997, San Baltazar Campeche, Puebla)

Parte de la camada de La Barranca, fue al centro de la ciudad y se adaptaron como muestra-espectáculo para los turistas. Su presencia fue condicionada: irían sin armas, no tomaría alcohol, se comportarían a la altura del evento y solo tenían que bailar. Hubo una experiencia importante para mostrar algunas de las cualidades de su carnaval y cuando regresaron, practicaron su fiesta-participación⁷⁸ como

78. Néstor García Canclíni, señala la diferencia entre fiesta-participación y fiesta-espectáculo (1982, 164).

era su costumbre. Su presencia en el zócalo de Puebla, solo mostró una pequeña parte de todo el trabajo de la organización y estructura del proceso de la cultura del carnaval san baltazareño. Por lo tanto, hay que considerar, que cada colectividad decide dónde realizar sus actividades sociales y su ritmo. La asiduidad de las prácticas sociales es una de las características más importantes del tiempo (Licona Valencia 2007) sobre todo, con las fiestas como sucede en la colonia de San Baltazar. Porque las fiestas tienen siempre una relación profunda con el tiempo, son la materialización de “una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. Además, las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a periodo de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre” (Bajtin 1990, 14). En tanto que son un recurso social de sentido comunitario y se estructuraron significativamente como una unidad a través del fortalecimiento de su identidad (Agua-do y Portal 1991, 33).

“EL PIQUE”: LA POLÉMICA POR EL USO SIMBÓLICO
DEL TIEMPO Y ESPACIO

En 1990, los líderes del barrio de La Cruz y de La Barranta, “se abrieron para gestar cada uno su propio carnaval”⁷⁹. Así nacen las grandes camadas aglutinantes que son los dos carnavales generales más allá de las fronteras del territorio de San Baltazar, el género y edad. En su génesis, sus Comités Organizadores pactaron el uso del tiempo y espacio de la cabecera de la junta auxiliar para abrir y cerrar la fiesta con una diferencia de ocho días. El convenio perduró hasta 1998. Al respecto, don Gustavo Osorio Campeche en una entrevista en el año 2000, comentó:

Un año abriría la camada de La Barranta y cerraría a los ocho días el carnaval del Barrio de La Cruz. Luego al año siguiente abriría la camada de La Cruz y cerraría La Barranta [...] pero el que cerraba era el que se llevaba el prestigio por el baile y era el más concurrido por los muchachos, quienes preferían salir en el cierre que en la apertura del carnaval (Osorio Campeche, Gustavo,

79. En la expresión abrirse se entiende que se separan y es una expresión común entre los carnavaleros. Se escinde el grupo.

entrevista Leticia Villalobos Sampayo [Grabadora personal], 1 de febrero de 2000, San Baltazar Campeche, Puebla).

Miembros de ambas camadas del carnaval general, argumentaban el conflicto a partir del “pique” o rencilla por el prestigio como se refiere en el siguiente fragmento de entrevista: “Yo, por ejemplo, me abaso, no dejar vencer mi barrio por el barrio contrario, a nivel huehues. Entre más seamos [...] más favorecismos tenemos y así el pueblo, crítica y dice que siempre estamos arriba del Barrio [de La Cruz]” (García Flores 1999). Mientras don Gregorio dijo:

Mire la intención de nosotros, yo principalmente, fue que juntáramos siempre el mismo carnaval, el mismo día, pero que se hiciera en el espacio de la presidencia o en la avenida San Baltazar que hay una cancha⁸⁰ y que no se saliera fuera [...] Como en Huejotzingo, nomás en un solo lugar están bailando, entonces las personas se divirtieran y se rían. Pero aquí hay un pique dentro del mismo pueblo, causalmente dentro del carnaval, porque aquí dicen: “el Barrio [de La Barranca] sacó mejores disfraces, el barrio trajo mejores conjuntos”. Los de La Barranca, los que estamos ahorita, si él [los del barrio de La Cruz] va a traer al Campeche, pues yo voy a traer a la Sonora Santanera. Ese es el pique y por eso no se han podido juntar de un solo lado. Hay veces que [el carnaval] se hace el mismo día, que por suerte coinciden las fechas, unos jalan por un lado y otros jalan por el otro, pero nunca se encuentran para bailar juntos (Rodríguez Alvarado, G., entrevista Leticia Villalobos Sampayo [Grabadora personal], 15 de enero de 1999, San Baltazar Campeche, Puebla).

Como antes se mencionó, la tregua duró hasta 1998 y las fases de apertura, recorrido y cierre o remate se hicieron en el mismo tiempo y espacio. Eso generó una movilidad impresionante en la colonia porque el parentesco y la afinidad a una u otra camada, exigían poner en marcha estrategias del uso del tiempo para ver cómo iniciaban, por qué calles hacían sus bailes, en dónde hacían el cierre de carnaval

80. La cancha esta sobre el Circuito Juan Pablo II, entre las calles Aquiles Serdán y Emiliano Zapata.

con el baile gratuito. Hubo años, que sobre la avenida Juan Pablo II, en los espacios limítrofes de la colonia, a uno y otro extremo, estaban las grandes plataformas y los dos escenarios con grupos de renombre para realizar el remate de ambos carnavales generales. La avenida, era la pista de baile y del andar sin prisa. Por ello, el carnaval crea territorialidad con rasgos culturales muy propios a través de la producción de significados (Licona Valencia y Pérez Pérez 2019) en una colonia de Puebla. Por lo tanto, “son las acciones de territorialización las que posibilitan la expresión de las energías potenciales del espacio (Vergara Figueroa 2017,19).

En consecuencia, el carnaval se transformó en un despliegue de fuerzas y alianzas simbólicas que entran en juego un mismo día (Villalobos Sampayo 2001, 101) que, a su vez, como una cascada, configuró a una sociedad más exigente sobre la representación social de la fiesta, que incluía un proceso de preparativos, organización, mecanismos de identificaciones y componentes identitarios barriales que en parte, eran nuevas formas de satisfacer la petición, el reclamo, la añoranza y el derecho a la diversión de todos los habitantes del lugar sin armas.

Para no desparramar pólvora

En 1950 y 1960, las armas que se detonaban eran pocas con uso exclusivo de los zuavos. En 1978 hay un incremento de mosquetones y en 1990 cada una de las camadas usaba aproximadamente 100 mosquetones⁸¹. Su uso ocasiona accidentes con la pérdida de algunos miembros del cuerpo e incluso la muerte. En 2014, la rencilla y ajuste de cuentas terminó con el asesinato de un joven, miembro de los *Nike* de San Baltazar. En 2017, la explosión de una mochila con pólvora asustó a las familias.⁸²

Un señor que se adscribía como un huehue experimentado, me dijo que “no se explicaba que un vestido de marinero o de Apache, cargaba escopetas y que había cambiado mucho el carnaval porque todo mundo las usa”; y otra señora expresó:

¡Jesús María, lo vuelven loca a una! Hoy con tanta escopeta ya no es bonito [el carnaval de los grandes]. Las familias no nos dispo-

81. Cada huehue usaba más o menos 4 kilogramos de pólvora.

82. Véase: *Un pequeño susto carnaval de San Baltazar Campeche Puebla*.

nemos a verlo sin que estemos muy cuidadosos, es un problema [...] porque hasta muertos hay, como este año lo del niño. ¿A ver, que necesidad? Toman y se sienten grandes (Arizpe Valencia, F., [comunicación personal], ca. 13 de febrero y 8 de abril de 1998, San Baltazar Campeche, Puebla).

Por ejemplo, en 1990, al inicio del carnaval, los portadores de mosquetones eran apoyados por algún familiar o amigo. Éstos transportaban la mochila “explosiva” y proveían una medida de pólvora (una tapa de refresco) para repujarla en el cañón (de tubo galvanizado⁸³). Luego con un cigarro encendían la mecha y la detonación era hacia arriba. Sin embargo, ya era medio día y por la tarde, la medida de pólvora se incrementaba y en estado “alegre” por el alcohol, la máscara apuntaba a todos cuando giraba antes de la detonación.

Nada que ver con el pasado de la escena entre Apaches y zuavos que doña Lupita, me dijo:

El carnaval, era bonito porque antes no había muchos truenos. Vaya como ahora, de a tiro, hasta ya ensordecen. Antes no, porque si bailaban bonito. Bailaban la famosa Muñeca y con Los Listones. ¡Si! ¡Bailaban todo eso! Era muy bonito. Pero ahora hasta se tiene miedo, con eso que hasta ni sale uno, tantos truenos (Morales Muñoz, L., [comunicación personal], ca. 28 de febrero de 1999, San Baltazar Campeche, Puebla)

En una ocasión, un huehue disparó justo en el cable de la red eléctrica de alta tensión. El cable chicoteo, pero afortunadamente nadie de los que estábamos cerca nos electrocutamos. En ese momento, se dispersó la camada. Los comisionados pagaron “una mordidita”⁸⁴ para arreglar el desperfecto en la red eléctrica y luego continuó la fiesta.

Ante la construcción cultural masculina, relacionada con el uso de los mosquetones y la realidad de los acontecimientos nefastos de la fiesta, se generó una alternativa de diversión con el objetivo de tener un espacio de diversión sin la preocupación del uso de mosquetones

83. Un mosquete fabricado con tubo galvanizado no tiene la dureza para resistir la presión por la combustión de la pólvora, pero son los más baratos.

84. Un soborno para arreglar el daño.

e ingesta de alcohol se crearon las modalidades del carnaval infantil, femenino y la comparsa que a continuación se describen brevemente.

CARNAVAL INFANTIL

Éste se gestó en 1987 bajo la directriz de Francisco Arenas Tepaneca y varios jóvenes. Tuvo mucho éxito como lo relató la señora Isabel Campeche Terreros:

Desde que uno de mis nietos tenía un año, eso ya hace 14 años se dio inicio el carnaval para los niños. La gente apoya a sus hijos, que, aunque no son de La Barranca, son de todo San Baltazar y participan. Son ellos los que preguntan de la fecha del carnaval. Aunque este año no se organizó con tiempo y todos estaban indecisos, por eso no vinieron más niños. Se autonombraron algunos jóvenes para apoyar a la Comisión y por eso se realizó este día. Los niños buscan a dónde es el carnaval (Campeche Terreros, I., entrevista Leticia Villalobos Sampayo [Grabadora personal], 2 de noviembre de 1999, San Baltazar Campeche, Puebla).

Pero no a todos los y las pequeñas les gusta salir en el carnaval infantil y apoyados con sus padres participan con las camadas de adultos, con atuendos similares.

En 1998 y 1999, noté una gran creatividad en el vestuario infantil que incluía máscaras de papel y carros de cartón. Reunidos en la cancha de básquetbol de la avenida Juan Pablo II, a la altura de la calle Aquiles Serdán, hicieron el baile de La Muñeca. Era un niño, vestido de anciana quien representaba a la madre de la muñeca y otro ataviado como Diablo, la acompañaba. A continuación, se narra la coreografía:

Los pequeños entre uno a doce años hacen un gran círculo sujetándose con las manos. En el centro aparece una anciana, con falda larga y un rebozo negro. A su lado va un huehue vestido de Diablo (que es el único que he visto hasta ahora en los carnavales) que la sujeta de un brazo. Caminan un poco y luego se detienen, para que el Diablo coloque sobre la espalda de la anciana jorobada la muñeca vieja atándola con el rebozo. Luego caminan y vuelven a detenerse, para que la anciana se quite la muñeca y la ponga

sobre la espalda del Diablo. Él con mímica dice que es su hija, mientras que la anciana, le da unos golpes en la cabeza.

Todo eso se hace mientras que los niños y niñas gritan el ¡ju juy! de los huehues y se mecen al ritmo de la música de “sonido eléctrico”. Cuando termina la danza, los niños y las niñas echan porras, se toman fotografías y van a la casa del donador de envueltos. (Villalobos Sampayo 2001, 119-120).

En 1998, sucedió, que dos personas detonaron sus mosquetes y los padres al unísono, gritaron “armas no se quieren en esta fiesta”. Sin embargo, los disfraces de zuavo y zapador se complementan con un pequeño mosquete con talla en madera similar a los que usan los adultos. Por lo tanto, el gusto de las armas se va modelando desde la temprana edad.

El recorrido para captar dinero a través del baile, lo hacen también en el territorio de la colonia, pero el remate se realiza cada año, enfrente de los donadores de los envueltos⁸⁵. En 1998, don Rómulo Sánchez y su familia: Marcela, Carmelita, Ángeles y sus sobrinas hicieron la comida para los niños y niñas del carnaval. En su casa que se ubica en la calle Aquiles Serdán, casi esquina con avenida Juan Pablo II, se colocó el escenario para el concurso de vestuarios y la entrega de 6 trofeos y regalos. La Comisión y el aplauso del público, determinaron a los ganadores. Hubo risas, llanto, gritos y tristeza de niños y niñas no ganadores.

CARNAVAL FEMENIL

Es otro carnaval que aparece sin uso de armas, se gestó por primera vez en 1998. Tomaron la decisión Felipa Arizpe Valencia,⁸⁶ los her-

85. Los envueltos, es uno de los platillos rituales en la comunidad. Son tortillas enrolladas bien compactadas, bañadas con salsa roja y adornada con queso, lechuga, y rodajas de rábanos y cebolla. Se acompaña de agua, refresco y/o cerveza (depende a quién se sirve de acuerdo a su edad y la función que desempeña en la organización del carnaval o el reconocimiento social del individuo). Marcelita, hija de don Rómulo me contó que compraron 50 kilos de tortillas, dos rejas de jitomate, un costal de lechugas, cuatro kilos de queso molido y platos y vasos desechables para atender a los niños disfrazados. En los años 2000 y 2001, empezaron a preparar “sándwiches o tortas” y a dar de tomar una bebida comercial llamada “Pao Pao” porque a los niños “no les gustan los envueltos”. Palabras de un comisionado.

86. La experiencia de la señora Felipa Arizpe fue de gran trascendencia en

manos Raúl y Mara Ocotitla, Guillermina García y Patricia Rojas para salir en una camada de 18 personas entre los 16 y 25 años con residencia en el barrio de La Coyotera. Para 1999, eran más de 40 mujeres. En un principio, los padres de las jóvenes solteras y los maridos de las casadas, se oponían a que se disfrazaran, pero después las apoyaron. Un padre de dos señoritas me comentó: “Si es su gusto de ellas, fue su gusto de ellas ¡Qué bueno verdad! hora se piensa que no se debilite y se vaya más arriba” (García Flores 1999).

La inclusión de mujeres en el proceso de organización fue uno de los factores de crecimiento de la fiesta y en 2014, las descendientes de la señora Arizpe, tomaron muchas de las decisiones. A las mujeres, en 1998, se les criticó e insultó cuando no realizaron bien la danza de Los Listones. Sin embargo, su gran aportación fue el rescate y difusión de esa danza y la revitalización del Baile de la Muñeca que en 1990 la implementaron en el barrio de La Cruz.

En 1998, Adrián Palacios, concedió el permiso para hacer la fiesta de las mujeres. Se iba a hacer el remate en la calle Ignacio Zaragoza y la avenida Río Lerma, un punto limítrofe entre la colonia San Baltazar y San Manuel, pero los avecindados anteriormente católicos convertidos al protestantismo y un periodista, presionaron para no tomar luz de los postes. Raúl “el de los Ocotitla” me platicó “que no nos dejaron colgarnos del poste y como el presidente Adrián nos explicó, que, si uno se oponía, él ya no podía hacer nada”. Eso no las desanimó, porque ocho días después, hicieron el cierre con las danzas de Los Listones y La Muñeca, además del baile popular gratuito del cierre de la fiesta en ese mismo lugar (Villalobos Sampayo 2001, 117). En 2000, estuvo la Sonora Monte Carlo y La Furia Colombiana, amenizando la clausura del carnaval femenino en las calles arriba mencionadas.

En 2014, a las disfrazadas, les decían que estaban “muy apetito-

el carnaval femenino. Durante la enfermedad de su esposo, tuvo que acompañarlo a sus jornadas laborales como músico de banda de viento. Allí es donde observó varias danzas de carnaval y aprendió la secuencia de las melodías. Presenció los carnavales en Xonaca y en otras comunidades cercanas a la ciudad de Puebla. En conclusión, me decía que la danza de La Estrella, se la habían robado de San Baltazar. El gusto del carnaval que se hacía en San Baltazar, lo transmitió a sus hijos entre ellos a Raúl y Mara y los motivó para hacer el Baile de los Listones y de la Muñeca.

sas y buenas”. Muchas de ellas toman alcohol, en consecuencia, se emborrachan o “se pasan”. Pero como dijo Erika Cruz González, “los familiares deben comprender o ya saben que así es la fiesta”. Todas gritan igual que los varones y ejecutan las mismas coreografías con la música al ritmo de la banda de música de viento. Gustan de los vestuarios que representan a las princesas y personajes de Walt Disney⁸⁷.

En torno al carnaval femenino, se generó una dinámica comercial rodante⁸⁸, que seguían a la camada y atraían a los prestadores de servicio de filmación y fotografía.

COMPARSA DE LA BARRANCA

Dentro de la línea del vestuario, podemos señalar que la comparsa tiene un papel predominante. Es un grupo de personas uniformadas que hacen un performance sobre la plataforma de un tráiler, llevan su propio grupo de música y actúan como parte del contingente de la camada de La Barranca. En el año 2001, fueron los jóvenes de la calle Venustiano Carranza los que costearon la música en vivo. El tipo de acordes musicales, depende del personaje representado: para *Las quebraditas*, un grupo con acordeón y guitarra; para *Las veracruzanas*, interpretaciones con arpa; y para el show de *Solo para mujeres*, música de teclado. En 2010, salieron de na`vi de la película *Avatar*.

87. Bailarinas de ballet con sus tutús, Caperucita roja estilizada con sacos en vez de capas, hadas multicolores, mariposas, arlequines, la Reina de Corazones y su hermana la Reina Blanca, Mickey Mouse y Minnie Mouse, Robin Hood y El Zorro con falda, Blanca Nieves y los 7 enanos, Kitty, etcétera. Pese a esa aparente libertad, el dominio masculino y la violencia que ejercen algunos miembros de la Comisión sobre las mujeres es evidente. Son impositivos y agresivos, pues les gritan para que se formen e inicien los bailes. Algunos varones conciben a la mujer carnalera como un objeto sexual cuando les dicen que “son apetitosas” y les lanzan piropos con palabras soeces.

88. Antojitos mexicanos, chicharrines preparados, elotes hervidos, tacos de carnitas de cerdo, cervecerías, puestos de cascarones de huevo con confeti y rellenos de harina, neveros itinerantes, vendedores de tapones para los oídos, antifaces, máscaras, líquido jabonoso para hacer burbujas, espuma en spray, fresas con crema, tepache, pulque, bloqueador solar, sombrillas, gorras, sombreros; accesorios para el pelo, un sin fin de chacharas y juguetes.

En 2014⁸⁹, *Los Vaqueros*, fueron acompañados de la Banda Los Renacidos. El disfraz, el maquillaje, la coreografía y la música son especialmente cuidados y se actualizan conforme a las tendencias del mundo global.

Elementos de valoración del carnaval

EL VESTUARIO

En el carnaval, la familia extensa tiene un peso fundamental que incluye los preparativos, la adquisición y patrocinio del atuendo. La dedicación de tiempo para la selección de telas y accesorios, para bordar lentejuelas, forrar, pintar, recortar, pegar y reutilizar infinidad de materiales como los chiquihuites y cubetas de plásticos para hacer turbantes y sombreros requiere de meses de trabajo. Usan varios productos como hule espuma para el diseño de personajes monstruosos o musculosos; alambre para hacer alas, crinolinas y tocados; alambón para el soporte de pesadas estructuras metálicas adornadas con unicel, diamantina y pintura multicolor. Los diseños son obras de arte efímero y algunos son muy costosos. El traje de Clavillazo⁹⁰, interpretado por un huehue que lleva un poster de un artista con el dorso desnudo enrollado que, para hacer reír a las personas, desenrolla y lo coloca en su tórax para simular un cuerpo musculoso y estéticamente atlético. El poster y el sombrero para ese atuendo pueden costar \$200.00 en comparación de otros disfraces que se elevan hasta \$15,000.00.

89. En el 2014, los domingos del mes de marzo y el primero de abril se destinaron para la apertura de las siguientes modalidades de carnaval: 9 de marzo, carnaval retro. Espacio para los señores de la tercera edad con el fin de “sacudir el polvo de sus atuendos” o “soltar la polilla”; 16 de marzo, carnaval Infantil. Los niños expresan su creatividad al diseñar sus trajes de personajes de caricaturas televisivas y cineastas. El doctor Luis Nieto, regaló dulces y agua a los niños. La camada infantil bailó frente a la casa de partidarios de ese candidato; 23 de marzo, carnaval femenil. Las mujeres de distintas partes de la ciudad de Puebla llegan al Barrio de la Coyotera. Algunas ensayan el baile de Los Listones y de La Muñeca; 30 de marzo, las dos camadas del carnaval general iniciaron su fiesta con la presencia de grupos de familia “separados” con su propia banda de música; y, 6 de abril, cierre del carnaval de La Barranca. Todo el día recorren los barrios de la colonia y realizan el baile público. Tocaron los grupos Nueva Sociedad y el Son de la Samba.

90. Cómico mexicano de mediados del siglo XX.

La confección del vestuario es una actividad familiar. Al respecto a la señora Ana Luisa López Huerta, en una entrevista me comentó:

Mi hijo Gustavo es quien diseña los trajes, es bien delicado [recreativo y perfeccionista]. En el centro andamos y andamos de la Parisina a otras tiendas de tela. Yo le voy diciendo el tanto de la tela, cual le sirve y la más económica. A veces se desespera porque se le mete una idea [en el diseño].

Para ahorrar hemos comprado telas de tapicería que son mas anchas y baratas. Hay que buscar y buscar, pero de todos modos se gasta un buen dinero. Un disfrazado que quiere salir bien, cuesta caro” (López Huerta, l., entrevista Leticia Villalobos Sampayo [Grabadora personal], 1 de febrero de 2000, San Baltazar Campeche, Puebla).

Las representaciones de los oficios como el del panadero, galleros, barrenderos de calle (apodados como los y las Naranjitas del municipio de Puebla), fumigadores de plagas, personas que practican el trueque (cambio de productos), así como los personajes dedicados al culto católico como religiosas y monjes coexisten con personajes de la política nacional e internacional. Por ello, durante la fiesta de carnaval san baltazareño, es ver a vuelo de pájaro, una síntesis de los sucesos sociales, políticos, culturales, religiosos y económicos de cada año a través de la representación de personajes y sus acciones⁹¹.

91. Los presidentes de México: Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), con sus híper orejas; Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000), tratado como tonto; Vicente Fox Quesada (2000-2006), con sus botas y una víbora de plástico; Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012), portando sus botellas de alcohol y vestido como militar; Enrique Peña Nieto (2012-2018), con su gran copete; Andrés Manuel López Obrador (2018-2024), con sus giraldas de flores en el cuello. También, estuvieron presentes los personajes de los exgobernadores Mario Marín Torres, alias el Gober Precioso (2005-2011) (actualmente encarcelado por la demanda de la periodista Lydia Cacho por estar involucrado en una red de pornografía infantil y cómplice de Kamel Nacif (Véase El Universal) y Rafael Moreno Valle Ross (2011-2017), con su chef particular. En el ámbito internacional, Osama bin Laden apareció con su ejército en 2011; Hugo Chaves y Nicolás Maduro en 2012. En los deportes, destacó la selección mexicana de futbol con un joven manejando

La escenificación es una de las características de la fiesta. La percepción de la realidad a nivel mundial desde una mirada local del carnavalero se evoca en las representaciones. Tema que podría abrir otra investigación sobre el *performance* en el carnaval, como actividad significativa que no se puede considerar como un espectáculo. Puesto que el carnaval es diversión creada desde adentro y apropiada por sus mismos creadores porque dota de cohesión e identidad socioterritorial.

Así mismo, la inversión del tiempo en el proceso de elección del vestuario demanda la revisión de las páginas web de los distintos carnavales y su uso es una forma de actualizar al sujeto sobre lo que sucede a nivel micro y macro para la toma de la decisión de qué diseño es el mejor para la fiesta en San Baltazar, pues tiene que cumplir con la innovación, la autenticidad, la creatividad, los gustos sociales, las identificaciones con lo sagrado y la respuesta colectiva de los grupos que conforman las cuadrillas.

LA MÚSICA Y COREOGRAFÍA

Cada tres años cuando hay elecciones para la presidencia auxiliar de San Baltazar se compite por el poder y el territorio. Si el tiempo político se empalma con el tiempo de carnaval, es factible observar a diputados y candidatos hacer proselitismo. Las camadas se reconfiguran a partir de su adhesión a ciertas planillas locales para competir por la junta auxiliar, pero también para la grande: la del gobernador de Puebla. Hay cuadrillas que llevan los logotipos que identifican a su partido de preferencia y reciben patrocinio parcial para contratar músicos de viento (en 2014 cobraban entre \$10,000.00 y \$15,000.00). En los tiempos ordinarios, cada camada implementa estrategias que incluyen pequeñas cooperaciones dominicales, tandas y rifas para el gasto ritual del carnaval.

En la diversidad musical del carnaval destacan para la fase de apertura: la Marcha, la Cuadrilla, el Puente, la Víbora, la Vuelta y la Pieza⁹² y para la fase del cierre, la danza de La Muñeca y Los Listones.

un móvil con los jugadores, y boxeadores como Julio César Chávez y Saúl Álvarez. No faltó la representación de La Mataviejitas, asesina serial que asoló a la ciudad de México en 2008.

92. Marchas, polkas, sones y música sinaloense. Destaca El buey de la Ba-

LA COMISIÓN Y LA CAMADA

Los parámetros de evaluación incluyen el desempeño de la Comisión de carnaval y el de las camadas. Entre las funciones de las comisiones, está gestionar apoyos económicos con el presidente auxiliar de San Baltazar; realizar trámites institucionales como los permisos para cierre de avenidas para el baile de clausura y uso de mosquetes y pólvora ante la Secretaría de Gobernación del Municipio de Puebla; contratar una banda de viento grande⁹³ y con reconocimiento regional que interprete las melodías de carnaval y piezas contemporáneas para bailar; seleccionar a un grupo musical de renombre nacional o al menos regional para el baile público y gratuito costado por las cooperaciones de los huehues, de los habitantes del pueblo cuando hacen bailes frente a sus domicilios, de comerciantes y de políticos vinculados a los partidos del Partido Revolucionario Institucional, Partido Acción Nacional, Morena y otros; promover la seguridad de tránsito vehicular y médico, a veces con la presencia de patrullas y ambulancias.

Entre las cualidades más contundentes, es que el comisionado debe tener experiencia previa en la organización de la fiesta; ser responsable y honesto por el manejo de recursos. Todos los miembros de las comisiones tienen una adscripción barrial y van uniformados: usan pantalones de mezclilla y playeras con logos gráficos que identifican su pertenencia territorial y modalidad de carnaval. Cubren su cabeza con gorras o sombreros y calzan tenis. Algunos llevan mochila o cangurera para guardar el dinero recolectado y documentos oficiales por alguna inspección del departamento de Tránsito Municipal y de la Secretaría de Gobernación. Los más experimentados han “capoteado las piedritas en el camino” o los obstáculos que año con año se les presentan. Por lo tanto, gozan de un prestigio social, son reconocidos como autoridad y tienen un liderazgo de largo alcance para asesorar, orientar y ayudar a los novatos y novatas de las nuevas comisiones.

A los miembros de la camada, se les exige ser capaces de aguan-

ranca, La del Moño Colorado, Camarón Pelao, Toro Mambo, El Mariachi Loco y Los Enanos. Una de las canciones que gusta muchos, es la que interpretó Celia Cruz, La Vida es un carnaval.

93. En 2014 una banda de música de viento o de aliento, tocaba entre tocaba entre 8 y 10 horas, integrada entre 12 y 15 personas cobraba entre 7 y 10 mil pesos.

tar toda la jornada, no emborracharse (de preferencia) y respetar los acuerdos de seguridad: “el uso de armas y la quema de pólvora es responsabilidad personal y en caso de decomiso, no resistirse, ya que deben entregar el mosquete y la pólvora”. Vestir decorosamente los trajes nuevos, auténticos, sofisticados, innovadores, divertidos y creativos o en su caso, llevar los tradicionales atuendos alquilados de zuavos, zapadores, maringuillas, catrines, etcétera. Algunos integrantes de los subgrupos de las camadas, exigen “no bajar” o quitarse las máscaras (traerlas en el pecho o la espalda) y no despojarse de los accesorios durante todo el evento; apoyar a personas con el préstamo de trajes de una emisión de carnaval anterior, para que se incorporen a la diversión; a los personajes cómicos y al Diablo, se les pide hacer reír a las personas de manera sana para unir a la familia. Todo lo anterior con la finalidad de juntar gente que participe en el cierre, fase que determina el prestigio de la camada.

En la actualidad, un buen carnaval se valora por la cantidad de solicitudes para posar y fotografiarse con un turista, un familiar o un amigo. Por la presencia de investigadores antropólogos y sociólogos interesados en el tema y en la vida cultural de San Baltazar Campeche. Aunado a la presencia de los equipos de periodistas de radio y televisión local para la difusión de la fiesta, aunque en algunas ocasiones la dimensión mediática es la narrativa de los sucesos nefastos del carnaval. También contribuyen a la fama del carnaval del lugar, los canales en internet y las noticias como *Colorido y Majestuoso, el carnaval de San Baltazar Campeche el 13 marzo 2018*, en la página de *Exclusivas de Puebla*. Así como la presencia de personas que filman y hacen secuencias fotográficas para los miembros del carnaval, los comisionados, las autoridades locales y los políticos. Un ejemplo del video llamado *Carnaval del barrio de San Baltazar Campeche edición 2019. No te lo puedes perder por el Nathan Classcock Fotógrafo*.

A manera de conclusiones

La vida cotidiana y ritual se expresa en un tiempo y espacio acotado en la actual colonia de San Baltazar, pero también con salidas esporádicas a otras colonias como Granjas de San Isidro para convidar las fiestas. Las diversas modalidades del carnaval san baltazareño, son un texto donde hay una voz, una música, una danza, un vestuario, una forma de consumo y diversión plurívoca. Resultado de la reapropia-

ción de modelos de atuendo de carnavales nacionales e internacionales que coexisten con los personajes del carnaval “tradicional”: los huehues, la maringuilla, los zuavos, zapadores y Apaches. Además de incluir a los artistas de la industria del cine y la televisión. En su conjunto, el carnaval san baltazareño con sus distintas versiones, muestra un gran dinamismo porque:

“no existe esencia “eterna” de tal o cual pueblo o grupo humano, que la identidad de un grupo siempre es producto de una historia particular, una “construcción” histórica, siempre plural, abierta a posibles préstamos. Ahora bien: estos préstamos, aunque no estén impuestos desde el exterior, habitualmente son elegidos e integrados en una configuración cultural a la que modifican, pero que a su vez los modifica a ellos y les da un sentido y un carácter nuevo” (Godelier 2014, 25).

Pero como en todo dinamismo cultural, se dejan los elementos que pierden su poder significativo y se resaltan aquellas prácticas que en situaciones contextuales sirven para dar sentido al tejido social. Desde 1950 a la fecha, los elementos culturales que se conservan son muchos. Los más importantes, en términos de las prácticas religiosas, son el respeto a la Semana Santa como tiempo sagrado; la bendición de las madres o esposas en el altar familiar donde la pléyade de santos y vírgenes son convocados para la protección de accidentes en los tiempos de los carnavales donde bailan los hijos de los barrios de San Baltazar. En el carnaval, llevar estampas de vírgenes y santos en sus atuendos que finalmente preservan las prácticas religiosas. Predominan los rituales colectivos de protección dirigidos por miembros de las comisiones que se realizan en el altar de la Virgen de Guadalupe ubicado en la avenida Juan Pablo II, para la camada de La Barranca y la capilla de San Francisco y el altar de la virgen de Guadalupe ubicado en la avenida 20 de Noviembre, para los del Barrio de La Cruz.

La coreografía se sigue reproduciendo y el sistema de aprendizaje es a través de la observación y práctica desde la temprana edad. La estructura de organización basada en comisiones se consolida por la perspectiva de la cooperación y ayuda mutua, la asociación al territorio barrial y el gusto por la música que aluden al pasado agrícola, antes del proceso de conurbación. En consecuencia, la sociedad de

San Baltazar, fue creando sus rasgos culturales y cualidades muy específicas a través del tiempo y enfocándonos en la fiesta del carnaval, la territorialización de su espacio permitió generar procesos de identificación en torno a la danza, lo sonoro (música, explosión de pólvora, el pregón de las chelas y helados, e incluso el silencio ante la muerte, el accidente y decomiso de mosquetes), el atuendo readaptado (estético y de vanguardia) y banquetes e ingesta ritual de alcohol. Por lo tanto, todas las modalidades del carnaval son el resultado multifactorial del cambio del territorio y de lo que sucede a nivel global. Eso es posible porque los factores de construcción de una identidad social que se expresa en las diversas modalidades de carnaval, son el resultado de un gran esfuerzo organizativo de varias generaciones para crear una fiesta incluyente de otros “gustos de la diversión” de la zona metropolitana de Puebla. El carnaval de San Baltazar es una opción para la experiencia personal y siguiendo la idea de Bajtin es “una forma concreta de la vida misma” (1989, 13). A partir del famoso pique, se convierte en un referente de prestigio y lucha por el reconocimiento y prestigio de las camadas. En tanto que funge como modelo de otros carnavales en el sur de la ciudad de Puebla, éste aparece como envolvente de las diferentes capas históricas de carnaval relacionadas con la conurbación que tiene como escenario la Junta Auxiliar y el ejido de San Baltazar,

Es preciso señalar, que San Baltazar, es un trozo urbano asequible para comprender cómo los procesos de conurbación generan respuestas distintas. En este caso, la centralidad e importancia de un polígono que corresponde a un microespacio llamado la colonia de San Baltazar Campeche, es un punto atractivo para crear una territorialidad donde el carnaval resulta ser la resignificación de otros que se expresan más allá de sus fronteras porque hay una selección de elementos que se incorpora y los rasgos de las estructuras que permiten la cohesión (parentesco, compadrazgo, amistad, camaradería, ayuda mutua, organización social solidaria, reciprocidad, etc.) y las formas de significar el carnaval contemporáneo san baltazareño.

Lo que sucedió al interior del territorio de San Baltazar, era una recomposición espacial y social impulsado por un “nuevo orden urbano, entendido como un conjunto de reglas –formales e informales– vigentes para dicho espacio” (Giglia 2015, 23). Por último, en San Baltazar Campeche, hay una producción de significados y energía potencial que se materializa en un rico calendario lúdico que le

hace ser distinto en la aparente homogeneidad urbana. No se trata de un islote apartado de la ciudad, ni se trata de un camuflaje, se trata de una forma que coexiste en el mundo contemporáneo que denota las especificidades de cómo un pueblo con tantas capas históricas, deja huella en nodos simbólicos como el carnaval y en la modelación de otros carnavales que se constituyen en ese gran territorio políticos administrativo que es la junta auxiliar.

Referencias

- Aguado, José Carlos y María Ana Portal. 1991. "Tiempo, espacio e identidad social", *Alteridades*, 2: 31-40. Acceso el 3/06/2020 <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/issue/view/49/showToc>.
- Bajtin, Mijail. 1990. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, México: Alianza Editorial Mexicana.
- Carnaval del barrio de San Baltazar Campeche edición 2019. No te lo puedes perder por el Nathan Classcock Fotógrafo*, Acceso el 3/06/2020: <https://www.youtube.com/watch?v=03WopA1zmaI>.
- Colorido y Majestuoso, el carnaval de San Baltazar Campeche el 13 marzo 2018*, en la página de Exclusivas de Puebla, Acceso el 3/06/2020 <https://exclusivaspuebla.com.mx/colorido-y-majestuoso-el-carnaval-de-san-baltazar-campeche/>.
- Dávila Gutiérrez, Joel. 1994. "En torno al carnaval". *Tlacayotl*, no. 1: 13-20.
- Diccionario de la Real Academia Española*, Acceso el 3/06/2020 <https://dle.rae.es/conurbaci%C3%B3n>.
- El Universal*, Acceso el 27/06/2020 <<https://www.eluniversal.com.mx/nacion/quien-es-mario-marin-el-exgobernador-buscado-por-la-interpol>>.
- Flores González, Sergio y Nicolás E. López Tamayo. 1989. "Conurbación Puebla-Tlaxcala". *Crítica* 40: 28-35.
- García Canclíni, Néstor. 1993. "El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica". En *El Consumo Cultural en México*, coordinado por Néstor García Canclíni, 15-42. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- _____. 1982. *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Editorial Nueva Imagen.
- _____. 2001 [1990]. *Las Culturas híbridas en tiempo de Globalización*. México: Grijalbo.

- Giglia, Angela. 2015. "Apropiación del espacio, renovación urbana y derecho a la presencia: el caso de la Alameda central en la ciudad de México". En *Controversias sobre el espacio público en la ciudad de México*, coordinado por Mario Camarena Ocampo y María Ana Portal, 21-44. México: Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Iztapalapa / Juan Pablos Editor.
- Godelier, Maurice. 2014. *El fundamento de las sociedades humanas. Lo que nos enseña la antropología*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lefebvre, Henri. 1976. *Espacio y política. El Derecho a la ciudad, II*. Barcelona, España: Península.
- Licona Valencia, Ernesto. 2007. *Habitar y significar la ciudad*. México: Conacyt / UAM.
- Licona Valencia, Ernesto y Martha Ivette Pérez Pérez. 2018. "Práctica colectiva Territorializada (a manera de introducción)". En *El carnaval en la región Puebla-Tlaxcala. Acercamientos etnográficos y multidisciplinarios*, coordinado por Ernesto Licona Valencia y Martha Ivette Pérez, 13-29. México: Instituto Municipal de Arte y Cultura.
- Memoria de Puebla*. 2011. Acceso el 3/06/2020 <http://memoriade-puebla.blogspot.com/search/label/Dulce%20Jurado>.
- Raffestin, Claude. 2011. *Por una geografía del poder*. México: El Colegio de Michoacán.
- Un pequeño susto carnaval de San Baltazar Campeche Puebla*, Acceso el 3/06/2020 https://www.youtube.com/watch?v=_SF0KtDIHYs.
- Vergara Figueroa, Abilio. *Estudios sobre el territorio: métodos y teoría*. México: Producciones estratégicas. 2017.
- Villalobos Sampayo, Leticia. 2001. "El proceso de conurbación y los cambios culturales en el pueblo de San Baltazar Campeche". Tesis de Licenciatura. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.
- _____. 2003a. "El Carnaval, celebración y recreación de identidad urbana". Tesis de Maestría. Universidad de Sevilla.
- _____. 2007. "San Baltazar. Entre el damero y el altépetl". Tesis de Maestría. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.

HISTORIA, MEMORIA Y CARNAVAL.
LAS TRANSFORMACIONES DEL CARNAVAL
DEL TANCOY EN LAS ROSAS, CHIAPAS.

Nancy Karel Jiménez Gordillo

Chiapas es uno de los estados de México con mayor presencia de carnavales. En al menos 25 municipios y cuatro áreas étnicas se lleva a cabo la celebración, con una bibliografía de alrededor de 70 años (Newell, Jiménez Gordillo y Pérez López 2022). Hasta la fecha, las investigaciones realizadas se centran en municipios pertenecientes a la lengua zoque, tsotsil, ch'ol y tseltal enseñando el gran abanico, diversidad y complejidad de los carnavales chiapanecos. Sobre el carnaval en el área tseltal resaltan los trabajos centrados en los municipios de Tenejapa, Bachajón, San Juan Cancuc, Petalcingo y Oxchuc (Castro 1962; Medina Hernández 1965; Bequelin Monod y Breton 1979; Hernández Guzmán 2001; Gómez Muñoz 2004; Figuerola Pujol 2014; Sheseña Hernández 2014; Pérez Sánchez 2017). Algunos carnavales, sin embargo, no han sido documentados a profundidad todavía y resulta importante ahondar en los procesos de transformación y de continuidad presentes en los carnavales. A la vez, es necesario reflexionar más sobre nuestros métodos y técnicas de acercamiento al tema de carnaval y sus múltiples aspectos.

Este capítulo se enfoca a un pueblo y carnaval que ha pasado casi desapercibido y es realizado en el municipio de Las Rosas: el carnaval del Tancoy o, en lengua tseltal, el “Sk'in tajmal ta Slumil Mu'K'ul Akil”. Con casi nulos registros escritos y solos algunas fuentes que hacen escasa mención (Hill 1964; Hermitte Álvarez 1970; Day 1970; Calnek 1970; Barrera Aguilera 2019), se busca mediante la documentación de una memoria histórica local comprender el carnaval de Tancoy. Es clave y urgente empezar este tipo de estudio ya que sobreviven pocos de los viejos pobladores en Las Rosas como ocurre en muchos pueblos del estado y el estado, como el resto del país, está

siendo sujeto a considerables cambios. Las siguientes interrogantes guían este estudio: ¿Cómo es el carnaval del Tancoy en Las Rosas, Chiapas? ¿Cuál fue su origen? ¿Cómo fue su desarrollo en el tiempo? ¿Cuáles han sido las transformaciones y continuidades del carnaval de Las Rosas?.

Los estudios sobre carnaval e historia

Al iniciar la lectura de un determinado carnaval podemos observar que el análisis gira en dos vertientes: 1) la historia, o 2) la función que cumple el carnaval para las comunidades. La primera se relaciona con el posible origen de la celebración y remite a la principal teoría sobre la historia de los carnavales en el mundo, afirma que los carnavales provienen de Occidente y son originados por las fiestas Romanas de saturnales, bacanales y lupercales (Caro Baroja 2006; Bajtin 1987; Heers 1988). Estas celebraciones estaban acompañadas por grandes banquetes y ceremonias con ingesta de alcohol. Para el caso de los carnavales americanos se dice que fueron introducidos durante el tiempo de la colonia (Flores Martos 2001; Gámez Espinosa y Cruz Hernández 2018) y son relacionados directamente con el cristianismo y el teatro evangelizador. De esta manera, se crea una visión general de la historia para todos los carnavales en el mundo, y el carnaval queda acotado reductivamente al tiempo del periodo colonial y a la llegada de los españoles a América. Realmente, hace falta indagar lo que sucede después de este contacto a mayor detalle, sus continuidades y transformaciones en cada lugar y para cada pueblo.

Para el caso mexicano, el carnaval comienza analizarse desde diversos enfoques, reconociendo las diferentes capas de significados inmersos en la celebración, relacionados con temas de patrimonio cultural, objeto de consumo, identidad barrial, bioculturalidad, territorio (Vázquez Ahumada 2013; Licon Valencia y Pérez Pérez 2018; Newell 2018a, 2018b) e historia (Gossen 1989; Reifler Bricker 1989; Campos Castro 2018). Uno de los trabajos que entrelaza la relación entre carnaval y contextos históricos es la investigación realizada por Campos Castro (2018), el autor, a través de la práctica musical, busca historiar el carnaval de los barrios de la Ciudad de Puebla y para ello se apoya de la memoria, los testimonios y los recuerdos. Además, analiza los contextos sociales, económicos, políticos y reconoce la importancia de lo que la gente recuerda, vive y vivió de su propio carnaval.

Varios investigadores en Chiapas se han dado a la tarea de reflexionar sobre este tema, principalmente desde el área de la antropología. Existen estudios centrados en la descripción de la fiesta o sus principales personajes (Becquelin Monod y Breton 1979; Ochiai 1984; Del Carpio Penagos 1990; Rivera Farfán 1992; Hernández Guzmán 2001; Loi 2008, 2009a, 2009b, 2009c); otros han incursionado en el método comparativo (Reifler Bricker 1986; Del Carpio Penagos 1993; Pérez Sánchez 2017; Newell 2018) y algunas investigaciones actuales relacionan el carnaval con temas de bioculturalidad, música y patrimonio (Álvarez Sánchez 2010; Hernández Guzmán 2017; Newell 2018). En su mayoría son descriptivos mostrando cómo se desarrolla el carnaval en un momento determinado. Es decir, son de corte sincrónico. Son pocos los que se interesaron en conocer la relación entre carnaval e historia.

Gossen (1986) es uno de los primeros en analizar el carnaval desde contextos más amplios en Chiapas. Realiza un análisis del carnaval en el municipio de San Juan Chamula, considerando la relación entre cosmovisión e historia. Reifler Bricker realiza un análisis de tres carnavales tsotsiles, Chamula, Zinacantán y Chenalho y su tema central es el conflicto étnico que se ritualiza en los carnavales mediante un drama histórico. Ella busca reconocer y comprender el “sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas”. Las investigaciones de estos dos autores son una fuente importante de información y conocimiento histórico y de memoria de los carnavales en Chiapas. Sin embargo, incluso ellos poco demuestran las voces y las memorias personales o colectivizadas de las personas que participan. El análisis acerca de cuáles son o fueron sus motivaciones, experiencias, historias, y memoria social, colectiva y oral es casi nula. Solo pocos trabajos en el estado han comenzado ahondar en la historia colectiva (Pérez Sánchez 2017). Buscamos aportar a esta literatura en el campo de los estudios sobre carnaval preguntando ¿Qué nos puede aportar el enfoque histórico? ¿Cómo se relaciona el carnaval a la historia o memoria colectiva?

Metodología

Para lograr un mejor entendimiento del carnaval de Las Rosas se requirió la integración de diferentes disciplinas de las Ciencias Sociales, principalmente de la Historia y la Antropología. Se analiza, por ende,

desde una perspectiva diacrónica y desde la visión de los participantes, elementos todavía poco utilizados en los estudios de carnaval en Chiapas.

Para concretar estas indagaciones, en un primer momento se recurrió al trabajo etnográfico en campo (Geertz 1973) y se utilizó la técnica de la observación-participante. Durante cinco años se acudió al carnaval dónde se pudo establecer una interacción con los participantes, además de conocer la forma en que transcurre el carnaval, su organización, personajes, música, etc. Se incorporó el análisis de los relatos orales (Vansina 1966) y la utilización de la memoria colectiva como una corriente de pensamiento continua, que retiene del pasado sólo lo que aún está vivo, o es capaz de vivir en la conciencia del grupo (Halbwachs 1968). Son testimonios vivos que al ser registrados se convierten en objetos de estudio e interpretación (Vignolo 2010) y así el relato de un hecho histórico, tradición o fiesta que va de generación en generación permite a la comunidad conservar sus experiencias, consejos y modos de vida (Vázquez Ahumada 2013). Se realizaron entrevistas a diferentes personas entre las que destacan personas mayores, “Tancoyes”, capitanes, músicos, artesanos y espectadores. Son personas entre los treinta y ochenta años de edad, algunos de ellos hablantes de tseltal y que conservan su atuendo tradicional. Estas herramientas, observación participante y entrevistas, permitieron recopilar información para comprender en qué consiste y cómo se ha desarrollado el carnaval del Tancoy de Las Rosas a partir del siglo XX desde la memoria de los entrevistados.

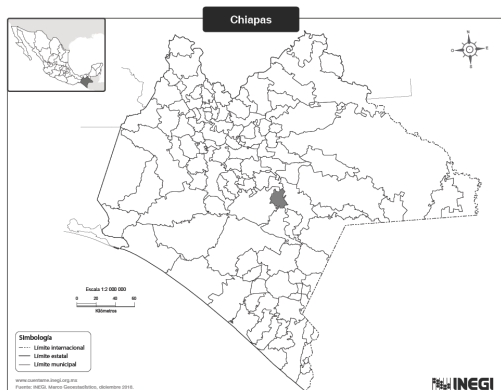
Entender el carnaval a mayor profundidad implica, además, comprender que se encuentra enmarcado en contextos y estructuras más amplias que dan sentido y significado a la celebración. La recopilación de documentos históricos así como crear una historiografía de bibliografía existente (Hill 1964; Hermitte Álvarez 1970; Calnek 1970; Day 1970) permite adentrarse en la historia del municipio de Las Rosas a partir del siglo XX. Se revisaron diferentes fuentes escritas sobre la historia de Chiapas (Benjamin 1995; Reyes Ramos 1992; Rus 1995; Hernández Chávez 1979). La propuesta metodológica es realizar una contrastación entre la memoria y la historia del pueblo y Chiapas para obtener una lectura crítica del acontecimiento, lo cual permite contextualizar, en tiempo y espacio, lo recordado y narrado por los entrevistados.

Las Rosas, Chiapas

Las Rosas se ubica en la parte central del estado de Chiapas y colinda con los municipios de Comitán, Teopisca y Venustiano Carranza (véase Figura 1). Es un antiguo asentamiento prehispánico llamado Pinola que el gobernador de Chiapas Flavio Paniagua Guillen en la primera década del siglo XX eleva a la categoría de Villa, agregándole el nombre de Las Rosas (Esponda Jimeno 1994, 258). La región forma parte del grupo de la lengua mayense, hablantes de tseltal (Calnek 1970; Day 1970). Para el año 2020 el municipio cuenta con 28,829 habitantes de los cuales 1,628 personas de cinco años y más hablan alguna lengua indígena (INEGI 2020).

Dentro de las principales fiestas celebradas en el municipio figuran: San José, San Miguel Arcángel, Todos santos, Virgen de Guadalupe, Virgen de la Concepción. Otra de las celebraciones importantes es el carnaval del Tancoy, la importancia de este evento para los lugareños se ve expresada en la estatua que se encuentra en la entrada del municipio, en la vía carretera que conecta a Venustiano Carranza. El carnaval del Tancoy “Sk’in tajmal ta slumil Mu’k’ul Akil” que en tseltal significa día para jugar, actualmente se lleva acabo de domingo a martes. De acuerdo a diferentes entrevistas, la celebración del carnaval en sus inicios era realizado por población indígena tseltal; actualmente toda persona que lo desee puede participar.

Figura 1. Ubicación geográfica. Las Rosas, Chiapas. Fuente: INEGI, Data, México.



Fases del carnaval

Debido a la falta de registros documentales, no se sabe con precisión el origen del carnaval en Las Rosas, pero el recuerdo más antiguo que se tiene, según la investigación en campo y los testimonios, el carnaval del Tancoy inicia aproximadamente en 1914, periodo que corresponde a la contrarrevolución en Chiapas. Las personas que participaban en el carnaval era únicamente población indígena tsel'tal. De acuerdo a los entrevistados, el carnaval de K'á'Me'etik era realizado durante tres días precedentes al Miércoles de ceniza.

El principal personaje de este carnaval que recuerdan los entrevistados es el K'á'Me'el, que en la traducción al español significa “viejo mapache”, “malosos” (Inocencio Velasco, entrevista Nancy Karel Jiménez Gordillo, 25 de enero 2016, Las Rosas). El atuendo de este personaje se conformaba con pantalón negro, camisa blanca, saco negro, botas negras, polainas de cuero, la cabeza era cubierta con una máscara y la utilización de un casco saracof o cachuchas y se acompañaba con un cacho de toro, animales disecados de la región, un morral de ixtle en el cual cargaban su bebida. De acuerdo a la memoria local, el atuendo se relaciona con los mapaches del periodo posrevolucionario en Chiapas. Durante el combate entre carrancista y mapaches, muchos de los mapaches dejaban tiradas sus cachuchas, su ropa. Estos eran levantados por la población indígena e incorporados a su atuendo de carnaval. En una entrevista mencionan lo siguiente:

Empezaron a vestirse como los mapaches y el relajo que se hacían: yo soy k'á'melon decían, soy mapache, soy viejo mapache, voy a entrar en tu casa, voy a robar tu hija. Si no estaban vestidos decían te voy a echar mal, voy hacer que sufras. Si venían bien vestidos de negro, con los trajes que usaban los patrones en ese tiempo cambiaban, españolon, españolon, dicen pues que los patrones que habían en aquel tiempo no eran de México, vinieron de España a posicionarse en las grandes fincas (Inocencio Velasco, entrevista Nancy Karel Jiménez Gordillo, 25 de enero 2016, Las Rosas).

Debido a que era una celebración prohibida, las actividades eran en los patios de las casas. Se menciona que varios domingos atrás se realizaba lo que llamaban “el ensaye”. En estos espacios un grupo de músicos tocaban la bandolina y el pito y los danzantes bailaban al

compás de la música. Los dueños de la casa ofrecían algunas bebidas como aguardiente y pozol. La realización del carnaval era organizada por los mayordomos y alférez, quienes eran los encargados de conseguir y pagar los gastos que implicaba la celebración.

Un segundo momento que los entrevistados recuerdan es el “Carnaval del Tancoy” y esto implica la aparición y el cambio del personaje principal, pasando del K’á’Me’etik al *Tancoy*. La traducción que se hace de este nombre Tancoy es la de “cae ceniza” o la de “hombre disfrazado”. La indumentaria del Tancoy era el traje sastre negro, polainas, botas, cascos, animales disecados, adornos como espejos, semillas y frutos naturales, además del aguardiente se incorporó el refresco de gaseosa. La población de Las Rosas entrevistada asocia el traje utilizado en este tiempo con el que la población ladina utilizaba para sus eventos como bautizos y bodas (véase Figura 2). Los entrevistados hacen referencia a la introducción de la máscara de cartón, esta presenta características como el color más blanco, los bigotes y barbas pronunciadas. Es interesante notar, por cierto, que estos elementos se pueden ver en las máscaras de los personajes como los huehues y comanches en los carnavales de Puebla, Michoacán e Hidalgo y parecen, posiblemente, ser vinculados a cambios más amplios en México (Newell y Jiménez en preparación).

Un elemento a destacar aquí fue la incorporación de otro personaje: los hombres disfrazados de mujeres. Esther Hermitte narra este elemento en sus notas de campo y lo describe como: “Llega José Acevedo a pedir que le preste el equipo completo para vestirse de Tankoy. Le doy un pañuelo de seda, un vestido de algodón, zapatos, mi morral y una toalla ya que no tengo rebozo” (Hermitte Álvarez 2007, 250). Lamentablemente, ella no da más detalle.

Figura 2. Indumentaria del Tancoy, 2015, Coré Damián Ramírez Escobar, Acervo Carnaval Las Rosas perteneciente a la autora.



Uno de los cambios significativos que los entrevistados recuerdan es la autorización de la fiesta. Este acontecimiento implicó algunas transformaciones en la forma de celebración: uno de ellos es que comienza a ser un evento público y los espacios se ampliaron a las casas, calles y plaza principal. El domingo y lunes se continuó bailando en los patios de las casas y también en las calles, en los diferentes barrios. Ahora el carnaval se realiza durante el día. Se muestra un cambio en la música, los grupos que acompañan a los cuatro capitanes son ahora de marimba. La autorización de la celebración permitió que los danzantes puedan reunirse en la plaza central el día martes, a cambio del pago de una cuota económica hacia la presidencia municipal y la fiesta pasa de ser celebración prohibida a una autorizada e incluso, quizás, una promovida.

A partir de finales del siglo XX hasta la actualidad, el carnaval del Tancoy se desenvuelve de forma diferente. El trabajo etnográfico de campo y las entrevistas dejan ver cómo se desarrolla actualmente el carnaval. Se observan cambios significativos. Por ejemplo, se establece el domingo como el día que corresponde a la inauguración del carnaval. Por iniciativa de los representantes de la casa de la cultura, en los años 1992-1993, se propuso el surgimiento de la reina del carnaval: durante algunos años se realizó este evento. En la actualidad ya no existe el personaje de la reina. Actualmente, y en este tercer periodo del carnaval, se observa que el día lunes desde primera hora de la mañana se

escuchan los Tancoyes caminando por las calles del municipio, las casas de los capitanes se convierten en el escenario para el inicio del baile y del recorrido por las calles. Cada capitán es acompañado de un grupo de marimba y visitan diferentes casas donde bailan los Tancoyes y algunas familias les invitan comida o bebidas. Grupos de familiares y amigos se reúnen en sus casas para disfrazarse, beben unas cervezas y luego se encaminan a las calles para comenzar su jornada de baile por los distintos barrios de Las Rosas (véase Figura 3), este desplazamiento es festivo, las personas bailan, ríen, beben, presentan juegos y contactos corporales. A partir de las seis de la tarde se ve que algunos Tancoyes comienzan a retornar a su hogar, muchos de ellos muestran los efectos del alcohol, son acompañados por sus familiares, quienes los ayudan a volver a casa.

Este día afuera de algunas casas se puede observar puestos de venta de comida y bebidas, entre los que desataca el tradicional pan de salvadillo con temperante, dulces variados, palomitas, refrescos, cervezas. También la existencia de otros puestos de artículos para el disfraz, como charros, zarapes, máscaras, campanas, escarcha de colores, pelucas, entre muchos otros.

Figura 3. Recorrido por los distintos barrios, 2015, Nancy Karel Jiménez Gordillo, Acervo Carnaval Las Rosas perteneciente a la autora.



El martes por la mañana se continúa con el baile en los barrios del municipio. A partir de las dos de la tarde se lleva a cabo el encuentro de todas las marimbas de los capitanes en la plaza central y las notas de la canción “Viva Pinola”, escrita por el Señor Rubén Díaz Gordillo, da arranque al baile. Después continúan con otras piezas musicales como “el Pinoltequin” y “Tacuatzin” y se observa una exaltación notable en los danzantes. En este día, se percibe una comunión entre los distintos barrios y todas las marimbas suenan al mismo tiempo. Los Tancoyes pueden elegir bailar con las marimbas de su propio barrio o moverse alrededor del parque para aprovechar todas ellas. La población del municipio acude al lugar para presenciar el baile, algunas de las interacciones entre los Tancoyes y la gente es a través de compartir su bebida, otros más tiran confeti a las mujeres en señal de conquista. En el parque también se vislumbran los puestos de comida. A partir de las seis de la tarde en este espacio se realizan los últimos bailes del carnaval, la gente se despide con tristeza.

En lo que se refiere al vestuario del Tancoy, aunque mucha población conserva el traje tradicional, otros han sustituido el traje sastre negro por atuendos con jorongos con diferentes estampados, charros, pantalón de mezclilla, adornados con escarcha de colores. Las máscaras se diversificaron y sobresale la de mujer maravilla. Se vislumbran de personajes de películas, caricaturas, series de televisión, políticos nacionales e internacionales, luchadores, entre muchos otros. Los trajes conjuntan motivos locales, nacionales y del mundo, así como otros símbolos de la modernidad. El disfraz tiene amplio margen de representación. En algunas entrevistas hacen alusión que estas nuevas formas de vestir representan a los “modernos” como contrapartes a lo tradicional. Figuran también los hombres vestidos de mujeres; utilizan faldas cortas, vestidos, antifaz, zapatillas y pelucas y por lo general van acompañados o custodiados por otro Tancoy moderno (véase Figura 4).

Figura 4. Martes de carnaval, 2016, Coré Damián Ramírez Escobar, Acervo Carnaval Las Rosas perteneciente a la autora.



El relato del carnaval y su relación con la historia local, estatal y nacional

Con el trabajo de campo realizado y las entrevistas en el municipio de Las Rosas, se lograron, entonces, identificar tres momentos en la forma de realizar el carnaval. Se efectuó una primera contrastación de lo que la gente recuerda del carnaval con los contextos más amplios local, estatal y nacional que se conoce desde la historia oficial y documentado formalmente; es decir, se exploró la relación entre la memoria y la historia para tener una comprensión balanceada y con mayor profundidad. Fue necesario revisar textos sobre el municipio y la historia de Chiapas lo cual permitió comprender y analizar el porqué de cada personaje representado y su forma de realización. Se narra ahora la misma secuencia histórica del carnaval, pero con los contextos más amplios referenciados como contexto invaluable y a veces contrastante o afirmante.

A principios del siglo XX, el municipio de Las Rosas se encontraba conformado en su mayoría por población indígena tseltal. Un 23,1% de la población hablaba solo español y un 76.9% únicamente hablaba tseltal (Hill 1964). Los tseltales de aquel entonces eran agricultores en pequeña escala dedicados al cultivo de maíz, café, frijol y

calabaza. La alimentación de las familias estaba supeditada a dichos productos, mientras que la población ladina del municipio se dedicaba a actividades comerciales como transporte, cultivo, manufactura de productos locales. Los ladinos también fungían como caporales y eran dueños de las haciendas en la región como El limón, Buenavista, San José, Candelaria, Yaxna, El Refugio, Ixtapilla, Barreño, San Luis y Canjob. Entre los dueños de estas tierras se encontraban las familias Villatoro, Ruíz y Molina.

A principios del siglo XX, se da la Revolución Mexicana y años más tarde en 1914 en Chiapas se habla de un periodo de contrarrevolución. Entre 1914-1915 dirigentes carrancistas en Chiapas promulgan leyes importantes: una es la ley de obreros que pretendía la abolición de las deudas de los sirvientes. Se determinaron horas de trabajo y se abolieron las tiendas de raya (Reyes Ramos 1992). Estas leyes sirvieron para unificar los distintos grupos de terratenientes en Chiapas y las facciones de los Valles Centrales. Lo que buscaban era seguir conservando los privilegios que habían gozado por varios años. La lucha armada de los terratenientes presentó una táctica guerrillera, se desplazaban durante la noche. A este grupo se le conoció como “los mapaches” y eran quienes atacaban a los carrancistas en diferentes lugares.

Fue en 1918 cuando las tropas mapaches se apoderan de Pinola (García de León 1991), de acuerdo a la historia oral de algunos entrevistados; “Me platico mi mamá que le toco en una ocasión con su mamá que avisaron que venían las tropas para enfrentarse con los de aquí que eran los mapaches, había tropas particulares contra el gobierno” (Santiago Vázquez, entrevista Nancy Karel Jiménez Gordillo, 23 de abril de 2017, Las Rosas). Durante este periodo los grupos mapaches saquearon algunos pueblos y cometieron daños contra la población. En Las Rosas, los mapaches aventaban los chamaquitos, les quitaban sus caballos. Venían a robar, los que tenían su maíz se los quitaban, robaban dinero, los dejaban sin nada (Belisario, 21 de octubre 2017, Las Rosas). Estos actos de transgresión realizados durante el periodo de contrarrevolución en Chiapas y Las Rosas se observan claramente expuestos en el carnaval de K’ a’ Me’ eletik, que de alguna manera ridiculizaban a este grupo de mapaches.

Después de 1940 el municipio se ubica en un contexto de grandes cambios económicos y de infraestructura. Rus (2002) menciona que

de 1951 a 1968 se dieron una serie de factores externos que cambiaron el panorama de recesión económica en Chiapas, entre ellos la instalación del primer programa de desarrollo regional del Instituto Nacional Indigenista (INI) en San Cristóbal de las Casas y la implementación del sistema carretero. En el municipio destacan mejoras en las avenidas, se instalaron drenajes, escuelas, mercado y al sistema carretero que generó una mayor accesibilidad y contacto comercial con municipios vecinos como Venustiano Carranza, San Cristóbal y Comitán (Hill 1964). Los cambios demográficos fueron notables y se experimentó un aumento de personas ladinas.

En 1950 existían alrededor de 6,000 habitantes en Villa Las Rosas, de los cuales 2,000 eran ladinos y 4,000 indígenas. Se comienza un periodo de ladinización (Day 1970; Hermitte Álvarez 1970) y la conducta y valores del indígena recibe una gran influencia de los valores y conductas de los ladinos. Este proceso se manifiesta en el lenguaje, vestimenta, riqueza y espacios habitados y se comienza a perder el habla tseltal. Se comienza abandonar la vestimenta tradicional, principalmente entre los jóvenes, y muchas personas dejan el control sobrenatural, que era utilizado como sistema de control interno por la población indígena (Hermitte Álvarez 1970).

La población ladina mantenía el control de los principales recursos productivos, como la tierra para la producción de caña de azúcar y controlaban el camión que conectaba con Teopisca y Venustiano Carranza, el comercio local y la administración municipal. Por su parte la población indígena poseía tierras pequeñas que eran utilizadas principalmente para la satisfacción de las necesidades básicas.

A pesar de las mejoras en las condiciones de infraestructura que vivió el municipio, las de la población indígena no cambiaron mucho. De acuerdo a la historia oral, muchos de los indígenas trabajaban en la producción de caña de azúcar con condiciones de trabajo desfavorables y eran contratados durante las jornadas de zafra, con largas horas de trabajo y bajo condiciones de mucho calor. Algunas otras personas se empleaban en las tiendas o como ayudantes de limpieza en casa de los ladinos. Estos acontecimientos generaron algunos cambios en la forma de realizar el carnaval, así como el significado asignado a su personaje principal: el Tancoy.

A partir de finales del siglo XX hasta la actualidad, el municipio se desenvuelve en un contexto diferente, la globalización. Este contexto

tiene sus implicaciones políticas, económicas, culturales y sociales. Uno de los principales soportes de la globalización es lo económico, la transformación del mundo en un mercado donde todo se puede comprar y vender. El municipio de Las Rosas ha presentado algunas tendencias: la disminución de los hablantes de tseltal, el paso del campo a la ciudad, los procesos migratorios, las nuevas conciencias del urbanismo y la incorporación al espacio digital.

En el 2000 de la población total únicamente el 5.92% habla todavía lengua indígena. La distinción entre clase sociales que antes era marcada ha disminuido o casi desaparecido y la mayor parte de la población del municipio es, o se considera, mestiza. Son pocas las personas que aún conservan el tseltal; en su mayoría personas de la tercera edad. La principal actividad económica del municipio se mantiene en el sector primario en la producción de caña de azúcar, aunque a partir del 2010 el sector terciario comienza a tener un porcentaje mayor, y pasa de representar 17.66% en 1990 a 32.37% en 2010, dándose un traslado del campo a la ciudad en busca de nuevos empleo o autoempleo y el trabajo informal. La gente pasa la mayor parte de su tiempo trabajando, ocasionalmente tiende aislar al individuo del contacto con las demás personas, rompiéndose algunos lazos de convivencia. El municipio es considerado como población de recién incorporación a los flujos migratorios hacia Estados Unidos, presentando un auge a partir del 2001, la presencia de las agencias de viaje indican la importancia que está adquiriendo este fenómeno (Jiménez Gordillo 2013). No solo la migración ha tenido incidencia en los cambios en la forma de percibir la vida y los espacios en el municipio, también la tecnología y los medios de comunicación tienen un papel central. La cultura se ha globalizado permitiendo el movimiento de imágenes y de contenidos.

Una primera interpretación del carnaval de Las Rosas

La contrastación entre la memoria del carnaval y la historia del municipio permite comprender a mayor profundidad los personajes y modos de realización del carnaval de Las Rosas a partir de principios del siglo XX. Por cuestiones de espacio para el capítulo, a continuación se presenta de manera breve una primera interpretación de cada uno de los momentos y personajes:

Entre 1910-1940 se puede ubicar el primer momento que la gente recuerda es el carnaval de K'a'Me'etetik, que en la traducción al

español significa “viejo mapaché”, “malosos” se asocia directamente al periodo de la posrevolución en Chiapas. El personaje de K’á-Me’etetik representa una imitación o una burla de los personajes de este periodo, de los grandes terratenientes de la región, de los grupos guerrilleros que se establecieron durante un tiempo en el municipio y generaron constantes daños a la población. Los mapaches representaban a la vez a las personas que llegaron a posicionarse de grandes hectáreas de terreno y es en las haciendas donde algunos tseltales trabajaban largas jornadas, día y noche. Los entrevistados recuerdan lo que sus abuelos les contaban, mencionan que muchos de los trabajadores fueron llevados a la fuerza a la guerra con el pretexto de quitarles su trabajo y las viviendas de las familias. Posterior a este momento de guerra mucha de la población quedó sin tierras y empleo, acentuando la situación de pobreza en el municipio. Los tseltales de Pinola tuvieron motivos para realizar sátiras de estos personajes, como sucede en otros carnavales de México. Los personajes presentes en la celebración son reflejo de la historia de las mismas comunidades.

De 1950-1980 se ubica el segundo momento del carnaval y es el del Tancoy que puede ser ubicado a mediados del siglo XX y celebrado en la comunidad bicultural de Villa Las Rosas (Hill 1964; Hermitte Álvarez 1970; Calnek 1970). Los cambios demográficos así como de infraestructura permitieron otra forma de realizar el carnaval. Como vimos anteriormente, durante este periodo se dio un incremento de la población ladina. De acuerdo a los entrevistados, el principal personaje de este tiempo es el Tancoy. Este personaje ya no busca ridiculizar a los mapaches como sucedió en el periodo posrevolucionario sino a los hombres y mujeres ladinos que vivían en el lugar. El trabajo de peones en las haciendas se transformó en trabajos con remuneración baja, pero en condiciones igual de desfavorables.

Durante este periodo el municipio se incorpora al Instituto Nacional Indigenista, con sede en San Cristóbal y posteriormente a Venustiano Carranza y este organismo buscaba la incorporación del indígena a la nación. Se reconoció la aportación cultural de estos grupos y se empezó a fomentar el orgullo por el pasado prehispánico (Navarrete Linares 2008). Este hecho trajo cambios importantes para las comunidades indígenas, rompiendo un poco con el periodo de desencuentro en tiempos anteriores. Se empieza a abogar por una apertura cultural de las poblaciones indígenas. Los carnavales co-

mienzan a tener presencia pública. Esto podría haber permitido el paso de una celebración prohibida a una autorizada, ampliando los días y espacios de celebración, se pasó del espacio privado al espacio público central.

A pesar de los cambios existentes, sin embargo, se sigue conservando la base de la fiesta, lo cual es parodiar y ridiculizar a los personajes que seguían manteniendo el control económico y político del municipio. Esto puede llevar a cuestionar un elemento más profundo ¿qué dinámicas sociales-étnicas expresa el carnaval del Tancoy?

Como un tercer momento, el carnaval actual, de 1990 en adelante, se ubica en el proceso de globalización. Además, las tradiciones, expresiones orales, los rituales y actos festivos, como el carnaval mismo, se empiezan a resignificar. Se reconoce el papel que tienen en el patrimonio cultural inmaterial de los pueblos (UNESCO). En Chiapas es el Consejo Estatal para las Culturas y las Artes en su artículo 3° de su ley orgánica que establece “preservar, promover, difundir y desarrollar el patrimonio cultural material e inmaterial del estado de Chiapas” (CONECULTA 2018). Son las casas de la cultura y los centros culturales los espacios e instituciones a través de los cuales se busca promover y difundir la cultura comunitaria municipal. En 1991, se funda la Casa de la Cultura en el municipio de Las Rosas: organismo que generó cambios en la forma de celebrar el carnaval de Las Rosas. Entre estos se propone el día de la inauguración, la coronación de reina y la solicitud de apoyo económico por parte del Ayuntamiento Municipal para los gastos que implicaba la celebración. Esto propició el paso de una celebración costeadada por la población a una subvencionada.

Una de las diferencias notables en la celebración son los personajes. Antes del Siglo XX existía un personaje claro, K'a'Me'etetik, como se ha mencionado arriba, a mediados del Siglo XX el Tancoy con su traje negro, máscara, animales disecados y polainas. Actualmente, en el Siglo XXI encontramos una multiplicidad de vestuarios resultado de las actuales condiciones de la globalización, la tecnología, la migración. Es decir, se observa la relación entre lo local-global que se entrelazan, teniendo injerencia en las actividades culturales de la población de Las Rosas.

La diversidad de personajes genera una multiplicidad de emociones y significados. Para los jóvenes, el carnaval representa tres

días para la diversión y liberación individual. Para otros tiene una importancia mayor, ya que representa la tradición heredada de sus antepasados y la preservación de las creencias. A pesar de las diferencias, los pobladores otorgan al carnaval la importancia de fortalecer la identidad colectiva de los Pinoltecos y lo consideran el tiempo de fortalecimiento de los lazos sociales entre la comunidad. Como bien se menciona en una entrevista “también lo que nos gusta es que nos busquemos la plebe, que no siempre estamos así reunidos, se da el momento, se junta uno, se busca, es el momento en que la familia apoya” (Familia Montoya, entrevista Nancy Karel Jiménez Gordillo, 2016, Las Rosas).

Se observa que para la población de Las Rosas es un momento en donde el rescate de esta tradición, de alguna forma intenta recuperar tejidos comunitarios existentes en tiempos anteriores y de establecer espacios para la sociabilidad festiva. Se fortalecen sentidos de pertenencia y se rompe por un tiempo con la individualización y los acelerados ritmos de vida.

Reflexiones de cierre

En el capítulo se persiguió conocer cómo se celebra el carnaval del Tancoy de Las Rosas, Chiapas, y cuales han sido sus transformaciones y continuidades. Ante la poca documentación escrita sobre el carnaval se planteó la idea de recurrir a la memoria de los pobladores del municipio que permitieran conocer posibles periodos en los que se ha desarrollado el carnaval a partir del siglo XX. La memoria trazó tres posibles momentos de celebración, que no podrían ser analizados y comprendidos sin la identificación de pautas históricas que permiten recrear un contexto, pautas que necesitan ser desarrolladas y profundizadas. Esta contrastación lleva a reflexionar la necesidad de un análisis de las relaciones interétnicas que se encuentran expresadas en el carnaval. Resulta necesario reconocer los procesos complejos de rebeliones, luchas, dominio en los que se desarrollan los carnavales en Chiapas, lo que permitiría reflexionar cómo estos acontecimientos permiten generar una variedad de carnavales, todos con particularidades importantes.

Es importante reconocer al carnaval como una fuente de información histórica, “Las tradiciones orales son fuente históricas cuyo carácter propio está determinado por la forma que revisten: son orales

o no escritas y tienen la particularidad de que se cimientan de generación en generación” (Vasina 1966, 13). De esta manera el carnaval transmite narrativas históricas y es un elemento que permite mostrar las tensiones sociales de una comunidad en un determinado tiempo. Se convierte en otra forma de leer la historia de las comunidades permitiendo decolonizar la visión universal de la historia del carnaval. Se necesita explorar otros caminos a la explicación tradicional de la historia de los carnavales y ver las historias no escritas y de las voces de los propios actores.

Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin la ayuda de las personas que amablemente abrieron las puertas de su casa y brindaron información valiosa sobre la celebración: danzantes, capitanes, espectadores, músicos y artesanos, cada uno fue pieza clave para adentrarnos en la historia de un carnaval poco estudiado en Chiapas, el “carnaval del Tancoy”.

Referencias

- Barrera Aguilera, Oscar. 2019. *Las Terrazas de Los Altos: lengua, tierra y población en la Depresión Central de Chiapas, 1775-1930*. México: CIMSUR-UNAM.
- Bajtín, Mijail. 1987. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. México: Alianza Editorial.
- Becquelin Monod, Aurore y Alain Breton. 1979. “El carnaval de Bachajon cultura y naturaleza: dinámica de un ritual tzeltal”. *Estudios de Cultura Maya* 12: 191-239. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.1979.12.528>
- Benjamin, Thomas. 1995. *Chiapas: tierra rica, pueblo pobre. Historia política y social*. México: Grijalbo.
- Calnek, Edward. 1970. “Los pueblos indígenas de las tierras altas. En *Ensayos de Antropología en la zona Central de Chiapas*”, compilado por Norman McQuown y Julian Pitt-Rivers, 105-134. México: INI.
- Campos Castro, Ricardo. 2018. “De los acordes del violín a la cadencia tropical de los teclados: cambios y transformación en el carnaval de los barrios de la ciudad de Puebla”. En *El carnaval en la región Puebla-Tlaxcala*, coordinado por Ernesto Licon Valencia y Martha Ivett Pérez Pérez, 283-310. México: 3Norte.

- Caro Baroja, Julio. 2006. *El carnaval: análisis histórico estructural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Castro, Carlo Antonio. 1962. "Una relación tzeltal del carnaval de Oxchuc". *Estudios de Cultura Maya* 2: 37-44. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.1962.2.212>
- Day, C. 1970. "Variación en el habla y diferencias sociales en un pueblo tzeltal". En *Ensayos de Antropología en la zona Central de Chiapas*, compilado por Norman McQuown y Julian Pitt-Rivers, 215-236. México: INI
- Del Carpio Penagos, Carlos Uriel. 1990. "Notas sobre los ch'oles y el carnaval de Tila". En *Memoria del encuentro de intelectuales Chiapas y Guatemala*, 43-53. Chiapas, México: Gobierno del estado de Chiapas.
- _____. 1991. "Exploración etnográfica en el área zoque de Chiapas". *Anuario 1990*: 84-118. <http://repositorio.cesmecha.mx/handle/11595/291>
- _____. 1993. "La fiesta de carnaval entre dos grupos indígenas de México". *Anuario 1992* 17: 104-116. <http://repositorio.cesmecha.mx/handle/11595/445>
- Esponda Jimeno, Víctor Manuel. 1994. *La organización social de los tzeltales*. Chiapas, México: Gobierno del estado de Chiapas, Consejo Estatal de Fomento a la Investigación de la Cultura.
- Figuerola Pujol, Helios. 2014. "Los dioses, los hombres y las palabras en la comunidad de San Juan Evangelista Cancuc". En *Rituales y fiestas en Chiapas*, coordinado por Sophia Pincemin Deliberos y Jorge Magaña Ochoa, 77-140. Chiapas, México: Universidad Autónoma de Chiapas.
- Flores Martos, Juan Antonio. 2001. "Un continente de carnaval: etnografía crítica de carnavales americanos". *Anales del Museo de América* 9: 29-58. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1456043>
- Gámez Espinosa, Alejandra e Ithzel Cruz Hernández. 2018. "La familia y el barrio: dos formas de organización social en el carnaval de San Pedro Cholula". En *El carnaval en la región Puebla y Tlaxcala*, coordinado por Ernesto Licon Valencia y Martha Ivett Pérez Pérez, 168-187. Puebla, México: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic

- Books Inc. / *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona, 1983; traducción de Alberto L. Bixio; revisión técnica de Carlos Julio Reynoso.
- Gómez Muñoz, Maritza. 2004. *Tzeltales. Pueblos indígenas del México contemporáneo*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Gossen, Gary. 1989. “El tiempo cíclico en San Juan Chamula ¿misticación o mitología viva?”. *Mesoamérica* 18: 441-459, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3735207>
- Halbwachs, Maurice. 1968. *La mémoire collective*. París: PUF
- _____. 2004. “Memoria colectiva y memoria histórica”. *Reis* 69: 209-219. https://reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf
- Heers, Jaques. 1988. *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona: Península.
- Hermitte Álvarez, Esther. 1970. *Poder sobrenatural y control social en un pueblo maya contemporáneo*. México: Instituto Indigenista Interamericano.
- _____. 2007. *Chiapas en las notas de campo de Esther Hermitte*. México: Universidad Intercultural de Chiapas.
- Hernández Chávez, Alicia. 1979. “La defensa de los Finqueros en Chiapas: 1914-1920”. *Historia Mexicana* 28 3: 335-369. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2700>
- Hernández Guzmán, Petul. 2001. “Carnaval en Tenejapa”. *TLALOCAN, Revista de Fuentes para el Conocimiento de las Culturas Indígenas de México* 13: 241-266. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/7351>.
- Hill, David. 1964. *The changing landscape of a mexican municipio Villa las Rosas, Chiapas*. U.S.A.: The University of Chicago.
- Licona Valencia, Ernesto y Martha Ivett Pérez Pérez. 2018. “El carnaval: practica colectiva territorializada (a manera de introducción)”. En *El carnaval en la región Puebla y Tlaxcala. Acercamientos etnográficos y multidisciplinarios*, coordinado por Ernesto Licona Valencia y Martha Ivett Pérez Pérez, 13-28. *Puebla, México*: 3Norte
- Loi, Manuela. 2008. *El ciclo del carnaval en Ocozocoautla de Espinosa, Chiapas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____. 2009a. “Los rituales dancísticos del carnaval. Pastores, reyes, chores, monos y danzas de conquista en Ocozocauatla”. *Anua-*

- rio 2009 27: 309-337. <http://repositorio.cesmeca.mx/handle/11595/564>
- _____. 2009b. “Un acercamiento semiótico al subciclo de carnaval en Ocozocuautila de Espinosa, Chiapas”. En *Medio ambiente, antropología, historia y poder regional en el occidente de Chiapas y el Istmo de Tehuantepec*, coordinado por Thomas Lee Whiting, Davide Domenici, Víctor Manuel Esponda Jimeno, y Carlos Uriel Del Carpio Penagos, 397-410. México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- _____. 2009c. “El ciclo de carnaval en Ocozocuautila de Espinosa, Chiapas: pastores, reyes, bufones y cohuinás”. Tesis de Maestría. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Massao, Yamaguchi y Ochiai Kasuyasu. 1994. “Mundo al revés: cultura carnavalesca de los Altos de Chiapas, México”. *Journal and African Studies*: 46-47: 237-273. <http://repository.tufts.ac.jp/bitstream/10108/24444/1/jaas046012.pdf>
- Medina Hernández, Andrés. 1965. “El carnaval de Tenejapa”. *Anales del INAH*, 17: 323-341. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/7351>.
- Navarrete Linares, Federico. 2008. Los pueblos indígenas de México. México: PNUD-CDI.
- Newell, Gillian Elisabeth. 2018a. “Comunidad, costumbre e identidad: un ensayo visual de cuatro carnavales zoques del estado de Chiapas”. *POBACMA* 1: 66- 78. https://www.researchgate.net/publication/332933558_Comunidad_costumbre_e_identidad_un_ensayo_visual_de_cuatro_carnavales_zoques_del_estado_de_Chiapas
- _____. 2018b. *¡Jule, jule! El carnaval zoque coiteco. Te ore ejtzangi' ma Piku Kubgyuba 2014-2016*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Newell, Gillian Elisabeth y Nancy Karel Jiménez Gordillo. 2023. “Los carnavales de México. Una aproximación a su regionalidad y regionalización”. *Revista Pueblos y Fronteras digital*, volumen 18, 1-26.
- Newell, Gillian Elisabeth, Nancy Karel Jiménez Gordillo y Enrique Pérez López. 2022. “Historiar el carnaval en Chiapas: un reto de historiografía, análisis, síntesis y (re) construcción”. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos* 20 1: 1-23. doi: <https://doi.org/10.29043/liminar.v20i1.886>.

- Ochiai, Kasuyasu. 1984. "Revuelta y renacimiento: una lectura cosmológica del carnaval tzotzil". *Estudios de Cultura Maya* 15: 207-223. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.1984.15.571>
- Pérez Sánchez, Erik. 2017. "El carnaval de Oxchuc, Chiapas: un estudio Histórico". Tesis de licenciatura. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Reifler Bricker, Victoria. 1986. *Humor ritual en la Altiplanicie de Chiapas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1989. *El Cristo indígena, el rey nativo: el sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*. México: Fondo de Cultura Económica (original publicado en 1981).
- Reyes Ramos, María Eugenia. 1992. *El reparto de tierras y la política agraria en Chiapas*. México: UNAM.
- Rivera Farfán, Carolina. 1992. "Prácticas religiosas e identidad en dos pueblos zoques". *Anuario* 1992, 96-111. <http://repositorio.cesmecca.mx/handle/11595/235>
- Rus, Jan. 1995. "¿Guerra de castas según quién? Indios y ladinos en los sucesos de 1869". En *Chiapas. Los rumbos de otra historia*, coordinado por Juan Pedro Viqueira y Mario Humberto Ruz, 145-174. México: UNAM-CIESAS-CESMECA-UAG.
- Sheseña Hernández, Alejandro. 2014. "Observaciones sobre el carnaval tzeltal de Petalcingo, Chiapas". En *Rituales y fiestas en Chiapas*, coordinado por Sophia Pincemin Deliberos y Jorge Magaña Ochoa, 177-198. Chiapas, México: Universidad Autónoma de Chiapas.
- Vansina, Jan. 1966. *La tradición oral*. Barcelona: Nueva Colección Labor.
- _____. 2007. "Tradición oral, historia oral; logros y perspectivas". *Entre-vistas* 37: 151-163. <https://www.jstor.org/stable/25703100>
- Vázquez Ahumada, Cecilia. 2013. *Si Dios me ha de recoger carnavaleso volveré a ser. México, Protagonistas del carnaval de Huejotzingo*. Gobierno de Puebla: PACMYC 2013.

CARNAVAL DE OCOTEPEC, CHIAPAS. UN PATRIMONIO CULTURAL EN AGONÍA

Carlos Uriel del Carpio Penagos

Pese a que la tendencia actual de la antropología es el estudio de la complejidad del mundo contemporáneo, en países como México, donde las culturas originales siguen reproduciendo aspectos fuertemente tradicionales a pesar de su cada vez mayor y más evidente integración a la cultura nacional o transnacional, los temas antropológicos más clásicos siguen siendo vigentes. El estudio de los carnavales entre culturas indígenas u originales es uno de estos temas clásicos, ya que, aunque se haya documentado esta festividad en diversos pueblos y regiones del país, aún estamos lejos de cubrir en su totalidad el amplio repertorio existente. Aún si reducimos la escala solamente a Chiapas, encontraremos grandes vacíos en la etnografía del carnaval. Por otra parte, la mayoría de los estudios se limitan a realizar el registro etnográfico del carnaval en una sola ocasión (Villa Rojas 1943; Medina Hernández 1961; Köhler 1994; Torres Burguete y Alba Villalobos 2008), entre otros. En total se han documentado 24 carnavales en Chiapas, distribuidos en 4 regiones culturales o étnicas: zoque, tsotsil, tseltal y ch'ol (Newell, Jiménez Gordillo y Pérez López 2022).

Por eso es importante, desde mi punto de vista, el proyecto sobre Carnaval Zoque que, en la Facultad de Humanidades de la UNICACH, desarrolla la doctora Gillian E. Newell desde el año 2014, auspiciada por el CONAHCYT, documentando la organización y desarrollo de esta festividad en los pueblos de Copainalá, San Fernando, Ocozacoautla y Tuxtla Gutiérrez, en la región de los Valles Centrales y el Noroeste de Chiapas ya que el proyecto cubre no solamente dos regiones etnográficas distintas a los Altos sino que su enfoque de documentar año tras año la realización de la festividad durante

10 años, le añade una gran riqueza etnográfica y profundidad analítica. Esto permite observar las variaciones que tiene tanto la organización como la ejecución de la festividad, en función de la dinámica política de las localidades, de la fluctuante economía, de los cambios demográficos y nuevas orientaciones culturales que año tras año se introducen debido a la migración internacional, al uso de internet y redes sociales mediante los teléfonos celulares, etc., dándonos una visión mucho más real del ritual. Al insertarlo en el conjunto de los procesos sociales de los que las localidades son parte en el mundo actual, el carnaval es liberado de las ataduras con que a veces es descrito. La visión que teníamos los antropólogos de los rituales como si estos fueran estáticos y se repitieran siempre de la misma manera, de donde se desprendía también una imagen de las sociedades indígenas como si estuvieran suspendidas en el tiempo, ha quedado atrás.

El presente documento intenta sumarse a esta visión diacrónica, presentando un conjunto de comparaciones entre dos momentos del carnaval de Ocoatepec, Chiapas, separados entre sí por 30 años, que es otra manera de observar los cambios. El primer momento describe el ritual tal como se llevó a cabo en 1991; el segundo momento ocurre en 2021, año en que regresé a Ocoatepec a observar la festividad para elaborar una ponencia presentada en el Tercer Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional sobre Estudios del Carnaval, llevado a cabo los días 9, 10 y 11 de marzo de 2022 en la ciudad de Puebla, México, misma que ha servido de base para elaborar el presente documento.

Contexto geográfico, social y político de Ocoatepec

El municipio de Ocoatepec tiene una superficie de 60 kilómetros cuadrados (que equivalen a 6 mil hectáreas) y se ubica, en línea recta, aproximadamente 50 kilómetros al norte de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, la capital del estado de Chiapas, en una región fisiográfica conocida como Sierra de Pantepec (Figura 1). El área se caracteriza por la presencia de bosques de pino y bosques de niebla o nubliselva, con helechos arborescentes y humedad ambiental extrema. Actualmente el municipio cuenta con 30 localidades y una población de 14 mil habitantes. Entre las localidades más antiguas e importantes se encuentran, además de la Cabecera Municipal, San Pablo Wacanö, San Antonio Poyonö, Ocotal (San Francisco), San José Plan de Ocotal, Luis Echeverría, Esquipulas, San Marcos, San Miguel Allende, Santa

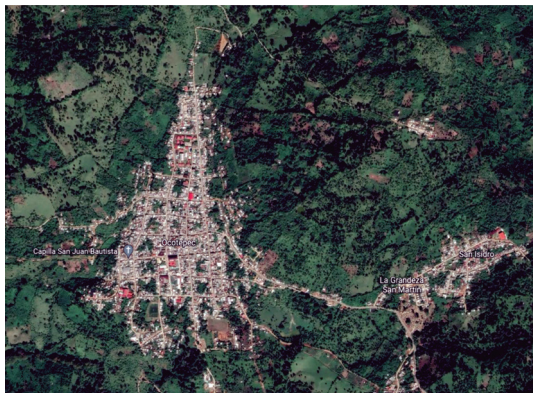
Lucía, Cerro de Jáquima, Cerro del Mono, Nazaret, Guadalupe y Santo Domingo (Del Carpio Penagos 1990).

En lengua náhuatl Ocoatepec significa “Cerro de ocotes”, pero en lengua zoque, que es hablada por el 99% de la población local, el lugar recibe el nombre de *Kübimo*, que significa “gente que habla idioma”. La Cabecera Municipal se ubica a 1500 msnm y tiene una población cercana a los 6 mil habitantes: casi el 50% del total del municipio, en un patrón de asentamiento concentrado (Figura 2).

Figura 1. Ubicación geográfica de Ocoatepec. Fuente Google Earth



Figura 2. Ocoatepec. Patrón de asentamiento de la Cabecera Municipal. Fuente Google Earth



La tierra es en su totalidad de régimen ejidal, habiendo iniciado trámites para la dotación de la misma en 1922, pero no fue sino hasta 1934 en que obtuvieron la resolución presidencial favorable y en 1954 recibieron una ampliación (Sánchez-Cortés y Lazos Chavero 2009). Al inicio, el acceso a la tierra era igualitario para las familias, que desmontaban lo necesario para sus cultivos de subsistencia, pero en la medida en que fue aumentando la población y diversificándose la producción empezaron a darse cambios en la distribución de la misma.

Para 1990 era notoria la existencia de una estratificación social en tres grupos. Un grupo estaba formado por propietarios de tiendas, cantinas y camionetas de transporte mixto, varios de los cuales, además, eran propietarios de bovinos y tierras dedicadas a la ganadería, entre ellos también había usureros que prestaban dinero cobrando intereses de hasta 30% mensual. Por debajo de este estrato se encontraban comerciantes menores, que también producían entre 300 y 500 kilogramos de café y poseían entre 5 y 10 cabezas de ganado bovino. Y en el escalón más bajo había un sector amplio de campesinos que tenían minúsculas parcelas donde cultivaban maíz y frijol para autoconsumo y además trabajaban de jornaleros o realizaban un tipo de comercio ambulante de muy baja escala recorriendo las diferentes localidades del municipio o municipios aledaños como Francisco León, Tapalapa, Chapultenango y Coapilla (Del Carpio Penagos 1991). En los años 90 también empezó a generalizarse entre los jóvenes la migración estacional a centros urbanos en crecimiento y con una oferta de empleo amplia y diversa, como Cancún y Villahermosa y comenzó la migración a Estados Unidos, que hoy día es muy común como alternativa de vida.

En cuanto a la organización política, la solicitud de tierras en 1922 generó el primer impulso para la misma, abrazando la bandera del agrarismo emanado de la Revolución de 1910 y expresado en la Ley Agraria de 1915, que permitió la creación de núcleos ejidales formados con ex trabajadores de ranchos y haciendas. Hasta 1944 tanto el presidente municipal como los representantes ejidales eran nombrados por un consejo de ancianos. En ese tiempo los ancianos constituían la principal figura de autoridad política y religiosa e integraban el sistema de cargos, que organizaba el ciclo festivo del pueblo en torno a imágenes religiosas como el Cristo de la Caja y San Marcos

Evangelista. Este sistema de autoridad tradicional empezó a ser erosionado con la llegada, en 1930, de los primeros misioneros adventistas y por la iglesia católica, que en 1935 creó Acción Católica, para la enseñanza y la práctica de la religión católica (Del Carpio Penagos 1991).

En 1946 se fundó en la localidad el Comité Municipal del Partido Revolucionario Institucional (PRI), que contribuyó aún más al debilitamiento del poder ejercido por los ancianos, ya que a partir de entonces los puestos políticos de relevancia se obtenían en función de los intereses del PRI, que invariablemente favorecieron a los individuos con mayor poder económico, consolidando así la tendencia ya señalada de estratificación social y concentración de la riqueza.

En 1970, la lucha entre los cargueros y Acción Católica culminó en la prohibición de las actividades de los cargueros en la iglesia principal, y en el establecimiento permanente en la localidad de un grupo de monjas dependientes del obispado de Tuxtla, que impedirían que las imágenes y otros objetos religiosos fueran extraídos de la iglesia por los cargueros para ser venerados en casas particulares, así como evitarían que dentro de la iglesia se tocara música de tambor y carrizo y se tomara aguardiente.

A partir de 1990 se dio otro cambio significativo en la representación política de la localidad ya que empezaron a ocupar el cargo de presidente municipal individuos que se desempeñaban como profesores de educación primaria y que pertenecían al Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (Del Carpio Penagos 1991). Al mismo tiempo, en esos años la iglesia aflojó la prohibición a los cargueros de llevar las imágenes a casas particulares e incentivó la celebración de las fiestas tradicionales en colaboración con Acción Católica. Para entonces, según Lisbona, el grupo de tradicionalistas se había reducido a 20 personas aproximadamente (Lisbona Guillén 1991), aunque en octubre de 1990 todavía llegué a observar una procesión durante la celebración de la Virgen del Rosario (5 al 7 de octubre) compuesta por alrededor de 60 personas entre hombres, mujeres y niños y la ceremonia de cambio de mayordomos que se efectuaba durante esta festividad, aún era un momento de gran sacralidad para ellos (Del Carpio Penagos 1990). Sin embargo, el grupo costumbreros, como son llamados en la literatura antropológica sobre los zoques (Córdova Olivares 1975), estaba ya en declive, afectándose definitivamente

el ciclo festivo de la localidad, en el que sobresalía la celebración del carnaval.⁹⁴

Desde entonces a la actualidad los presidentes municipales son profesionistas, de los que ya hay mayor variedad entre la población, tales como abogados, ingenieros, contadores, historiadores, entre otros, lo que refleja también el desarrollo que han tenido las universidades e instituciones de educación superior tanto públicas como privadas en Chipas durante las últimas tres décadas, periodo en que se amplió exponencialmente la oferta de carreras y la matrícula universitaria en la entidad.

Hasta 1994 Ocoatepec y otras cabeceras municipales de la denominada Sierra de Pantepec, como Tapalapa y Francisco León, permanecían muy aisladas de los principales centros urbanos ya que solamente existían deficientes carreteras de terracería para acceder o salir de ellas. Recuerdo que la primera vez que fui a Ocoatepec fue un trayecto de varias horas desde Tuxtla Gutiérrez, en el que paulatinamente iba entrando no solo a otro ambiente ecológico debido a la humedad ambiental y la vegetación predominante, tan radicalmente diferente al calor y la sequedad de Tuxtla Gutiérrez, sino principalmente a otro tiempo. Las personas vivían en otras condiciones y a otro ritmo. Los caminos rurales llenos de lodo, los traslados a pie o a caballo, la falta de electricidad, drenaje, estufas de gas, televisión, las viviendas de madera y techos de paja, lo hacían muy lejano. Pero después del levantamiento armado zapatista de 1994 se modernizaron y construyeron carreteras a todas las regiones del estado que permanecían aisladas, acortando el tiempo de traslado y proporcionando una visión de la distancia completamente diferente.

94. Para 1990 el carnaval aun contaba con unos personajes que se pintaban la cara de negro, por lo que eran llamados “negritos”, cuya función consistía en pasar por las casas de los “cargueros” o mayordomos de las imágenes religiosas, a recoger los guajolotes que estos aportaban para preparar la comida de los danzantes de kac-etze (danza del tigre).

Figura 3. Viviendas típicas de la cabecera municipal de Ocotepéc en 1991, Carlos Uriel del Carpio Penagos.



La infraestructura y el equipamiento urbano también han llegado al pueblo, generando cambios en el paisaje urbano y en las condiciones de vida de la población. Junto con ello también se aprecian cambios en los materiales de construcción, en los medios de transporte y en la imagen urbana.

Figura 4, Ocotepéc, 2021, Paisaje urbano de la cabecera municipal, Carlos Uriel del Carpio Penagos.



Si en 1990 predominaban las cantinas y las tienditas de abarrotes, hoy día hay boutiques de ropa, salones de belleza, salas de internet, tiendas de celulares, talleres de reparación de equipos de cómputo, tiendas de autoservicio, restaurantes, servicio de autobuses, mercado dominical con presencia de comerciantes foráneos, incluso academias y escuelas privadas de oficios.

También los edificios públicos han sido completamente remozados. La imagen de Ocotepéc como un lugar suspendido en el tiempo ha desaparecido completamente, de manera que hoy día una escena callejera es muy similar a la de cualquier localidad urbana del país, con la omnipresencia de los automóviles. En las tres décadas transcurridas desde mi primera visita al lugar la población municipal se ha duplicado, lo mismo la que habita la cabecera municipal.⁹⁵ Esto quiere decir que también se ha duplicado la presión sobre el territorio municipal y la demanda de suelo urbano, infraestructura, equipamiento y servicios. Se ha duplicado el consumo de agua doméstica y la generación de desechos sólidos, que no solo ha crecido sino también diversificado, todo lo cual es visible en el paisaje: mayor deforestación, cuerpos de agua convertidos en canales de aguas negras, dispersión de plásticos de todo tipo en calles, caminos y campos, etc.

Las nuevas condiciones materiales del pueblo generan nuevos contextos sociales y políticos que no siempre son favorables para la continuidad de prácticas rituales tradicionales como el carnaval. Por otro lado, es interesante observar que, pese a todos estos cambios, la gente del municipio sigue hablando idioma zoque, habiéndose generado una tendencia hacia el bilingüismo, lo cual no deja de sorprender ya que lo más probable es que hubieran olvidado su idioma original.

El carnaval de 1991

El carnaval consiste en la realización de las danzas tradicionales *kac etze* o danza del tigre durante los tres primeros días de la festividad; *sujtzu etze* o del colibrí, y la danza de *nganantzäqui* o “hechos de los antepasados”. A continuación, presentaré la descripción de las actividades del carnaval de Ocotepéc en 1991 día por día. Básicamente se

95. En 1990 la población total del municipio era de 6000 habitantes, de los cuales alrededor de 3500 vivían en la cabecera municipal (58.3%).

transcribe un texto de mi autoría junto con Miguel Lisbona Guillén, aparecido en la revista *La Danza. Folklore del sentimiento mexicano* (Del Carpio Penagos y Lisbona Guillén 2000), al cual se le hicieron algunos ajustes y se le agregaron datos para mejorar y enriquecer la redacción, y se agregan fotografías hasta hoy inéditas.⁹⁶

Domingo 10 de febrero de 1991 (antes del Miércoles de ceniza). Alrededor de las 10 de la mañana los participantes del *kac-etze* o danza del tigre empiezan a reunirse en la *cowiná* o casa del patrocinador de la fiesta. Allí se encuentra erigido un altar cuyo sitio de honor es ocupado por san Marcos, patrón del pueblo. De las vigas de la casa cuelgan las máscaras de madera que usarán los tigres durante la danza. Para comenzar, frente al altar se coloca un rezador o fiscal sosteniendo una ofrenda consistente en monedas y una vela contenidas en un plato de peltre. A la derecha del fiscal se colocan dos tamboreros y un flautista. El fiscal pide a san Marcos bendiciones y protección para todos en la fiesta que se inicia.

Terminada la petición y ofrenda aparece un anciano a quien llaman *comibiüt* (santo viejo), quien toma a san Marcos del altar y se lo entrega a la mujer del patrocinador de la fiesta y es ella quien la lleva en procesión a la ermita del barrio de La Asunción. Junto a ella caminan el mayordomo de Corpus Cristi portando una bandera que forma parte del atuendo de san Marcos, un tigre y los tres músicos. El reducido grupo camina por la calle bajo la mirada indiferente de los residentes.

En la ermita, el *comibiüt* toma de nuevo la imagen de san Marcos y la coloca en su nicho. La mujer que lo ha transportado recibe un ramo de flores de *anima-juyú* (flor de las almas) que guarda como objeto sagrado, la escena es acompañada con acordes de tambor y carrizo. Los músicos y danzantes se trasladan a la iglesia principal y en el atrio tocan de nuevo algunos acordes musicales, luego lo hacen frente al edificio de la presidencia municipal.

Una vez hecho lo anterior los músicos retornan a la *cowiná*, donde el único tigre que se anima a danzar se encuentra completamente

96. Todas las fotografías del texto son de mi autoría, excepto la 12 y 13, que fueron tomadas por María Elena Andrade Tapia. Agradezco a Juan Carlos del Carpio Cruz la edición de todas las figuras, lo que contribuyó a incrementar su resolución y proporcionar mayor nitidez.

borracho. Los demás no pueden ni pararse. El danzante lleva puesta una máscara de madera que representa la cara de un tigre o jaguar (*Panthera onca*) y de su cuerpo cuelgan varios manojos de ixtle de diversos colores, los cuales agita con las manos cuando baila. Primeramente, danza frente a la *cowiná*, posteriormente frente a la casa del mayordomo de Corpus Cristi, cuyo papel consiste en acompañar al grupo en todos sus desplazamientos llevando consigo las máscaras que sobran por falta de danzantes. Posteriormente van a la iglesia principal y luego a la ermita de Asunción, donde se unen al grupo dos danzantes más. Después de danzar frente a la ermita, empiezan un recorrido por las calles, visitando las casas de importantes miembros de la comunidad que ocupan cargos políticos y religiosos, como el presidente municipal, el presidente del consejo indígena y los miembros del sistema de cargos de la iglesia. En cada lugar se repite la danza y se toma aguardiente de caña. El encargado de danzas, que es una especie de maestro del ritual, dice bombas, al estilo de las bombas yucatecas.

La danza *kac-etze* atrae sobre todo a los niños, que siguen al grupo de danzantes por las calles del pueblo ofreciéndoles sus genitales con evidentes gestos, mientras gritan *yom-kac, yom-kac* (literalmente mujer-tigre)⁹⁷ a lo cual los danzantes reaccionan persiguiendo a los niños y estos, con gran algarabía, corren huyendo de ellos. Cuando los danzantes logran atrapar a alguno de los niños simula copular con él, causando risa entre los espectadores y furia entre los demás niños, quienes arrecian sus gritos hacia los tigres y les arrojan pequeños objetos que levantan de la calle, como piedras, palos o tierra. La jornada, que no todos logran terminar debido a la borrachera, concluye en la *cowiná*, donde se guardan las máscaras y tambores.

Lunes 11 de febrero de 1991. En la madrugada se hacen ofrendas consistentes en velas y flores en la ermita de La Asunción, acto acompañado con los estridentes sonidos de una larga corneta que llaman chirimía. Este día se llevó a cabo una asamblea ejidal con la presencia de altas autoridades del gobierno del estado, por lo que el desarrollo normal del ritual se vio alterado. Desde el medio día debió haber comenzado el *nganantzäqui*, en el que participan los jóvenes de la localidad llevando máscaras de hule, madera, plásticos, tela, cartón, pero debido a la asamblea se pospuso su inicio para el día siguiente.

97. En el contexto del carnaval esta expresión puede traducirse como “tigre puto”.

Mientras se llevaba a cabo la asamblea en la presidencia municipal, hizo su aparición el grupo de músicos tradicionales y el único danzante de *kac-etze*, el pequeño grupo pasó frente a los asambleístas demostrándose mutua indiferencia. Cuando se disponían a ejecutar la danza frente al atrio de la iglesia fueron callados por los asambleístas, por lo que se trasladaron a la ermita de Santiago, seguidos de algunos niños. Después de allí se trasladaron a la casa del carguero Sangre de Cristo, *ngomich nie* (“el más mandón de todos”) donde repitieron la danza, registrándose aquí una mayor participación de las mujeres en los diálogos y en la ingesta de aguardiente. Al caer la tarde el grupo se trasladó a la *cowiná* y allí continuaron emborrachándose.

Figura 5. Ocoatepec 1991. Tigre, Carlos Uriel del Carpio Penagos.



Martes 12 de febrero de 1991. A las 13:00 horas se visten dos danzantes con las máscaras de tigre y repiten la actuación de los días an-

teriores frente a la iglesia principal, la ermita de Asunción, la casa del síndico municipal y la casa del encargado de danzas. Para finalizar, los tigres repiten su actuación frente a la iglesia principal y posteriormente desaparecen de la escena. Simultáneamente, en el interior de la iglesia el *comibüt*, o santo viejo, saca una imagen de Jesucristo de un nicho de una de las paredes laterales de la iglesia, así como una urna. La imagen se coloca sobre una mesa en el centro de la iglesia y la urna se lleva a otra mesa colocada en la entrada. Tanto el Cristo como la urna son cuidadosamente limpiadas con algodones impregnados de agua de colonia. El *comibüt*, y un ayudante se encargan del Cristo mientras el secretario de Acción Católica y sus ayudantes se encargan de la urna. La escena es acompañada de cánticos, música de tambor y carrizo, chirimía, guitarra, violín y humo de copal. Algunos de los asistentes reciben los algodones utilizados en el aseo del Cristo y los guardan con gran devoción. Terminada la operación de limpieza los objetos vuelven a su sitio original.

El siguiente paso consiste en cambiar la ropa de Jesús Nazareno, acto que es dirigido por el secretario de Acción Católica. La ropa es trasladada a la casa de un carguero denominado Albacea. Mientras se llevan a cabo estas actividades, en la plaza cívica ubicada frente a la presidencia municipal se lleva a cabo el *nganantzäqui*. Algunas personas se refieren a este baile como *toro-etze*, (danza del toro), ya que en determinado momento aparece en escena un personaje que representa un toro, vestido con una armazón de madera y con cuernos, que embiste furiosamente a los bailarines enmascarados. Esta danza se efectúa de lunes a miércoles y comparada con las danzas del tigre y del colibrí, involucra a un mayor número de participantes y espectadores.

Un conjunto musical compuesto de marimba, guitarra eléctrica y percusiones, ameniza el baile con canciones populares de moda. Los bailarines, vestidos de manera muy estrafalaria surgen en grupos de las calles que desembocan en la plaza cívica y al sonar la música comienzan a saltar atropelladamente. Además de cubrir sus rostros con máscaras, algunos llevan maletas deportivas, en cuyo interior guardan botellas de aguardiente, tabaco, muñecas de plástico y ardillas o comadreas disecadas, objetos que agitan mientras bailan. Tras un par de piezas los danzantes abandonan la pista en grupos pequeños, abrazados y simulando estar embriagados. Se alejan hasta un cobertizo próximo para charlar, fumar y beber sin quitarse las máscaras

en ningún momento ya que es muy importante para ellos preservar el secreto de su identidad, lo cual logran mejor intercambiándose la ropa entre ellos y fingiendo la voz al hablar. Después de un par de canciones, el abigarrado conjunto se desplaza hacia la casa del síndico municipal y posteriormente a la casa de otros funcionarios civiles, donde repiten su actuación y continúan bebiendo.

Figura 6. Ocoatepec 1991, danzantes de *nganantzäqui*,
Carlos Uriel del Carpio Penagos.



Miércoles 13 de febrero de 1991. Las actividades comienzan antes del amanecer en la iglesia principal con música de chirimía, tambor y carrizo. A las 8 de la mañana los participantes rezan un rosario en la ermita de Asunción, acompañado de música de guitarra y violín. Al terminar el rosario, el grupo se traslada a la casa del carguero de Corpus Cristi y allí, el *comibüt* y sus asistentes oran frente a un altar antes de descolgar de una viga de la casa un cajón de madera que el *comibüt* transporta sobre sus hombros hasta la casa donde la tarde anterior dejaron la ropa de Jesús Nazareno. La caja se deja sobre una mesa y allí se espera que lleguen los rezadores o fiscales y un grupo de mujeres ancianas (priostas), para abrirla.

Frente a la casa, en la calle, se colocan dos mesas y una pequeña batea de madera, se acercan cubetas con agua, jabón y semillas de za-

pote colorado o mamey (*Achras zapota*). Las priostas llegan llevando consigo humeantes incensarios y flores de una especie de orquídea que llaman *jamanocai* o flor de Candelaria (*Epidendrum atropurpureum*). Depositán sus ofrendas frente a la caja y salen a la calle para lavar las mesas. Cuando llegan los fiscales, las priostas y los demás adultos que se encuentren presentes penetran a la casa para que el *comibüt* proceda a destapar el baúl.

Primeramente, coloca una estera en el suelo en una de cuyas cabecezas humea un incensario con copal. Las mujeres reciben una vela encendida cada una, todos se arrodillan, excepto los músicos, que permanecen sentados en una banca. El *comibüt* y su ayudante depositan el baúl en el centro de la estera y extrae los objetos contenidos en su interior. En ese momento, un fiscal inicia la lectura de un rosario acompañado de música de violines y guitarras. En determinado momento la lectura se detiene y el *comibüt* desata los pequeños envoltorios extraídos del baúl y reparte entre las priostas su contenido, consistente en pelucas, peinetas y ropa. Al finalizar el rosario las priostas devuelven lo que sobró de las velas y se dirigen a las mesas colocadas en la calle para lavar los objetos que han recibido. En el interior siguen los cánticos y la música, la libación de aguardiente y la ingesta de tamales, galletas, café, dependiendo de los gustos y edades. Cada objeto que las priostas terminan de lavar se las pasa al *comibüt*, y este a su vez a uno de sus ayudantes para que lo cuelgue a secar al sol.

Mientras tanto, en la *cowiná* se preparan los danzantes del *sujtzu-etze* o danza del colibrí. Son cinco danzantes, dos de los cuales van tocados con sombreros de palma de color lila y llevan polainas y camisas de color rojo; los otros tres llevan chalecos de color negro y rayas verticales celestes. Cubren sus cabezas con pañuelos rojos y sus rostros con máscaras de madera con expresión humana. Todos los danzantes llevan maracas adornadas con plumas de colores en una mano, y en la otra llevan flores de Candelaria. La música es de tambor y carrizo, los dos danzantes que representan al colibrí salen del interior de la *cowiná* imitando el vuelo de un colibrí de flor en flor colectando néctar, mientras esperan la salida de los otros danzantes.

Figura 7. Ocoatepec, 1991. Danza del colibrí (sujtzu-etze),
Carlos Uriel del Carpio Penagos.



Una vez todos afuera, danzantes, músicos y acompañantes, se dirigen a la casa donde se lava la ropa y los objetos sagrados pertenecientes a Jesús Nazareno y al llegar ejecutan la danza, la cual transcurre con varios cambios de ritmo de los tambores y el carrizo. Durante este acto hace su aparición un personaje que representa a un anciano decrepito, cubierto el rostro con una máscara de hule, con un morral terciado a la espalda y apoyado en un bastón. El anciano se une a los colibríes evolucionando entre ellos con su andar de viejo, pero también se mezcla entre el público espectador, de quien recibe burlas, golpes y objetos que colocan en su morral.

Cuando cesa la música se incrementan los juegos con el anciano. Después de un momento nuevamente se inicia la música, pero esta vez con guitarra y violines y se repite la danza. Al terminar, todos entran a la casa menos el anciano, que permanece fuera, tirado en el suelo. En el interior se reparte comida, consistente en tortillas, frijol refrito y aguardiente. Uno de los danzantes sale de la casa y acerca su manojito de flores de Candelaria a la cara del anciano, para que las huelo, lo levanta en brazos y lo lleva al interior de la casa.

En la cocina el viejo saca de su morral un espejo roto y simula acicalarse, alguien le proporciona un raído sombrero y otro morral. Después de esto el viejo comienza una especie de juego amoroso con uno de los danzantes, provocando mucha risa entre los presentes. Posteriormente, danzantes y músicos se trasladan a la plaza cívica frente a

la presidencia municipal, donde se encuentran con el *nganantzäqui*, que se limitan a observar.

Después de un momento comienzan su propia actividad sin importarles la indiferencia del público, que prefiere ver a los danzantes de *nganantzäqui*. Uno de los colibríes, quien a la vez funge de director del grupo, da indicaciones de que se corten unas ramas de *ok' iui* (*Sambucus mexicana*), las cuales siembran en el suelo del atrio de la iglesia. El director del grupo se arrodilla mientras los demás danzantes corren de un extremo a otro del atrio imitando el vuelo del colibrí mientras revolotea de flor en flor, representadas por las ramas de sauco; se acercan al director y se arrodillan frente a él, quien les toma de la nariz y les habla en zoque. Al terminar de hablarles los colibríes corren hacia las ramas de sauco y las saltan. Mientras tanto, el viejo está tirado en el suelo. Durante todo este lapso la música se calla. Al terminar las carreras de los colibríes vuelve a sonar la música y el anciano se incorpora, continuando la danza. Posteriormente el grupo abandona el atrio y nuevamente recorre las calles del pueblo visitando las casas de las autoridades civiles y de los cargueros; en cada lugar son convidados con aguardiente, de tal manera que al final del día todos bailan en la euforia de la borrachera.

Por lo que respecta al *nganantzäqui*, como hemos dicho, es amenizado por una marimba orquesta que interpreta canciones de moda, que hace que los danzantes brinquen y griten con mucho entusiasmo. Este último día aparece un personaje montado en un caballo y rodeado de un numeroso grupo de acompañantes. El jinete llega hasta el centro de los bailarines y allí se apea y continúa a pie, siempre en compañía de su séquito, hasta la ermita del barrio de Santiago, donde toma una armazón de madera que representa un toro y con esto vuelve a la plaza acompañado ya de una multitud. Al llegar el grupo a la plaza empieza a sonar la marimba y todos comienzan a dar saltos, atropellándose entre sí. El toro embiste a quien se ponga enfrente y algunos pueden resultar golpeados. Ellos dicen que prueban su valor frente al toro. El *nganantzäqui* puede finalizar violentamente ya que, al calor de los golpes, la música y el aguardiente, el baile degenera en una pelea, en la que no estarán ausentes las navajas y los cuchillos.

Figura 8. Ocoatepec, 1991. Anciano y colibrí, personajes de la danza *sujitzu.etzé*, Carlos Uriel del Carpio Penagos.



Carnaval de 2021

Treinta años después, las actividades descritas líneas arriba siguen efectuándose, pero con visibles cambios. Para comparar y hacer visibles dichos cambios voy a describir las danzas una a una por separado y mediante esta estrategia mostrar las diferencias introducidas en el lapso transcurrido entre una y otra observación.

Kac-etze (danza del tigre). Hoy día existe en el nuevo edificio de la presidencia municipal una pequeña sala que funciona como casa de la cultura y es allí donde se dan cita los tigres, los músicos y el maestro de la danza, que es un hombre de mediana edad, propietario de las máscaras y tallador de las mismas, las cuales transporta en un costal.

Una vez reunidos, a media mañana y sin mayor ceremonia, los tigres se cuelgan al cuerpo los manojos de ixtle y se ponen las máscaras que les proporciona el maestro de la danza. El grupo sale de la presidencia y se dirige a la iglesia principal del pueblo, donde los tigres entran y se hincan para decir algunas oraciones y hacer peticiones. Al terminar este acto, que es breve, salen y danzan por primera vez en la plaza cívica. Después de danzar en la plaza cívica lo hacen en el atrio

de la iglesia y posteriormente se dirigen a la presidencia municipal y danzan frente al edificio de la misma, en la calle.

Posteriormente comienzan su recorrido por las ermitas y las casas de las autoridades, como el presidente municipal, el síndico y la comisaría ejidal. Los danzantes son seguidos por los músicos y un reducido grupo de personas y algunos niños que aún se atreven a gritarles ¡yom-cac, yom-cac!. Pero la danza no parece despertar ya ningún entusiasmo entre la población, siendo muy pocos los que se acercan a mirar.

Figura 9. Ocotepc 2021. Tigres rezando en la iglesia antes de comenzar la danza, Carlos Uriel del Carpio Penagos.



Figura 10. Ocoatepec 2021, Tigres danzando en la plaza cívica después de rezar, Carlos Uriel del Carpio Penagos.



Figura 11. Ocoatepec 2021. Tigres danzando frente a la ermita del barrio Santiago, obsérvese la ausencia de público, Carlos Uriel del Carpio Penagos.



Sujtzu-etze y lavado de ropa de Jesús Nazareno. El ritual de sacar la ropa y los objetos rituales pertenecientes a la imagen de Jesús Na-

zareno del baúl donde se guardan, en la casa de un anciano, el único de los cargueros tradicionales que sobrevive, el rezo del rosario que lo acompaña y la posterior actividad de las priostas lavando la ropa, las pelucas, los peines, las faja y los pañuelos, en agua de semilla de zapote colorado, aún reúne a un numeroso grupo de personas que, además de los músicos y danzantes colibríes, probablemente son atraídas por la comida que se reparte, consistente en tamales, galletas, café y atole.

Los danzantes y los músicos llevan a cabo su presentación primeramente frente a la presidencia municipal, donde simultáneamente también se baila *nganantzäqui*. Los colibríes conservan sus casacas rojas y negras y sus polainas rojas. Tres de ellos llevan máscaras de madera que representan rostros humanos y dos llevan la cara descubierta. En la mano llevan manojos de flores de lirio o azucena de color guinda, que sustituyen a las orquídeas de Candelaria que antes se usaban, mientras que los chinchines o maracas y las plumas de colores han desaparecido por completo. Además de los colibríes, hay dos personajes en la danza desde este primer momento, uno de ellos es el viejo, que en 1991 hacía su aparición en la casa donde se lavaba la ropa de Jesús Nazareno y cuyo papel consistía en representar a un anciano decrepito y hacer bromas de índole sexual. Otro personaje, que no aparecía en ningún momento en 1991, es un joven disfrazado de mujer, con vestido tradicional zoque de color rojo, una máscara de látex representando a una mujer anciana, rebozo azul con el que se cubre la cabeza, la espalda, hombros y brazos, y peluca rubia. Ambos ancianos forman una pareja de baile que danza siguiendo los mismos pasos de los colibríes. Él, además de llevar una máscara de madera también lleva sombrero y se apoya en un largo bastón a manera de báculo. La danza ha eliminado la parte en que los colibríes se arrojan frente al director de la danza para recibir las palabras de este y posteriormente saltar sobre ramas de sauco sembradas en el suelo, que también han desaparecido.

Después de su presentación frente a la presidencia, el grupo de músicos y danzantes se trasladan, imitando el revoloteo de los colibríes, a la casa donde se efectúa el rosario y la posterior ceremonia de lavado de ropa de Jesús Nazareno. Allí ejecutan la danza nuevamente tal como lo hicieron frente a la presidencia municipal, y se les unen espontáneamente algunos jóvenes borrachos. La actitud de los ancia-

nos presentes, hombres y mujeres, es la de observar sin pronunciar palabra ni mostrar entusiasmo o desaprobación.

Figura 12. Ocoteppec 2021. Priestas llegando a la casa donde se llevará a cabo el lavado de ropa de Jesús Nazareno, María Elena Andrada Tapia.



Figura 13. Ocoteppec, 2021. Ancianos sacando objetos sagrados del baúl, María Elena Andrada Tapia.



Nganantzäqui. Contrario a lo que se hubiera esperado, esta actividad es la que más se ha empobrecido en su representación. En 1991, reunía a una multitud de personas, principalmente jóvenes. Los participantes se disfrazaban para la ocasión como describimos en su momento y representaban personajes, como el jinete que se convertía en toro en la ermita de Santiago. En 2021, los participantes son escasos y el jinete-toro y su séquito han desaparecido. También lo han hecho los pequeños mamíferos disecados como ardillas y zorras, las maletas deportivas y casi todos los sombreros y chaquetas.

Figura 14. Ocoatepec, 2021. Danza de Nganantzäqui, Carlos Uriel del Carpio Penagos.



Conclusión

En un contexto como el que estamos analizando, el carnaval es un ritual que ha tenido cambios muy significativos. En primer lugar, la desaparición casi total del sistema de cargos religiosos en que se basaba ha trasladado la carga de organizar, financiar y dar cobertura a las actividades festivas a la presidencia municipal, a través de una casa de la cultura. Esta situación ha conducido a la simplificación y el empobrecimiento de las expresiones rituales y simbólicas, conservando básicamente solo los aspectos de vestuario y música. Esto es más notorio en el caso de la danza del tigre, desligada ya por completo de la

cowiná, que ha dejado de existir. Los cargueros fueron sustituidos por las autoridades civiles y agrarias del lugar, que de ninguna manera encarnan los valores que representaban las autoridades tradicionales de antaño. No solamente no hay ya más comidas rituales ni aguardiente, sino que la danza tampoco interesa a casi nadie en la población. Una muestra de esta pérdida de sentido de la *kac-etze* es que el maestro de la misma está vendiendo su colección de máscaras, ya que cada vez son menos los interesados en participar como tigres.

Por lo que respecta a la danza del colibrí, ha tenido cambios en su coreografía, consistentes en la supresión de las ramas de sauco y el revoloteo alrededor de las mismas. Aunque el viejo sigue estando presente y a él se ha sumado una anciana, han desaparecido las bromas de tipo sexual y el regocijo que estas causaban a la concurrencia durante la ceremonia de lavado de ropa de Jesús Nazareno. El viejo ya no hace una representación, una actuación, mediante la cual enseñaba reglas de conducta, sino que ambos ancianos se limitan a seguir mecánicamente los pasos de baile enfundados en sus disfraces. En 1991 la danza del colibrí se percibía ligada al ritual del lavado de ropa y la comida que la acompañaba; hoy día parecen externos a ella. Los juegos y bromas del viejo eran el puente que unía a los danzantes con el resto de la gente. Las flores silvestres también desaparecieron, y ahora se usan flores cortadas en los patios de las casas.

Respecto al *nganantzäqui*, su representación se ha empobrecido. La reducción de participantes y la enjundia y emoción con que bailaban ha desaparecido, lo mismo que el personaje central del jinete-toro, que representaba un símbolo que cohesionaba al grupo. Hoy solamente son un reducido grupo de personas que realizan un baile de disfraces, y algunos ni eso ya que solamente usan la ocasión como pretexto para emborracharse.

Treinta años después de mi primera inmersión en el carnaval de Ocoatepec y después de ver otros carnavales, como el de San Juan Chamula en los Altos de Chiapas (área tsotsil), reafirmo mi hipótesis de que los zoques de Ocoatepec usan la integración a la cultura dominante como estrategia de permanencia cultural, en este caso folclorizando sus rituales, adaptándolos a las demandas de las instituciones oficiales.

A raíz del empoderamiento que en las tres últimas décadas han tenido los pueblos originarios muchas cosas han cambiado entre ellos en los planos político, económico, social y cultural. Muchos de es-

tos cambios han sido positivos para todos: mayores y variadas oportunidades de educación superior, mejores oportunidades laborales, mayor movilidad social, etc., y con esto mayor aculturación. En la medida en que se acentúe esta tendencia, festividades como los carnavales tradicionales tenderán a folclorizarse en el mejor de los casos, o a desaparecer completamente, sobre todo en pueblos como Ocoteppec, cuya naturaleza de sus habitantes es la integración a la cultura dominante y no su confrontación, como sería el caso de los chamulas.

Referencias

- Córdoba Olivares, Francisco. 1975. "Ciclo de vida y cambio social entre los zoques de Ocoteppec y Chapultenango, Chiapas". En *Los zoques de Chiapas*, coordinado por Alfonso Villa Rojas y José Velasco Toro, 187-216. México: SEP-INI, Colección de Antropología Social No. 39.
- Del Carpio Penagos, Carlos Uriel. 1990. "Exploración etnográfica en el área zoque". *Anuario de Investigación*, 23: 84-118. <http://repositorio.cesmeca.mx/handle/11595/291>
- _____. 1991. "La actividad política en Ocoteppec". *Anuario de Investigación* 14: 75-95. <http://repositorio.cesmeca.mx/handle/11595/234>
- _____. 1992. "La fiesta de carnaval entre dos pueblos indígenas de México". *Anuario de Investigación* 17: 104-116. <http://repositorio.cesmeca.mx/handle/11595/445>
- Del Carpio Penagos, Carlos Uriel y Miguel Lisbona Guillen. 2000. "El carnaval de Ocoteppec. Descripción y análisis". En *La Danza. Folklore del sentimiento mexicano* 1: 11-18.
- Díaz De Salas, Marcelo. 1995. *San Bartolomé de los Llanos en la escritura de un etnógrafo, 1960-1961. Diario de Campo Venustiano Carranza*. Chiapas: Gobierno del estado de Chiapas, serie Pensamiento Contemporáneo.
- Köhler, Ulrich. 1994. *Santa Catarina Pantelhó*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas,
- Lisbona Guillén, Miguel. 1991. "Religión en Ocoteppec, Chiapas". *Anuario de Investigación* 14: 37-74. <http://repositorio.cesmeca.mx/handle/11595/233>
- Medina Hernández, Andrés. 1991. *Tenejapa, familia y tradición en un pueblo tzeltal*. Chiapas, México: Gobierno del Estado de Chiapas, Serie Nuestros Pueblos.

- Newell, Gillian Elisabeth, Nancy Karel Jiménez Gordillo y Enrique Pérez López. 2022. "Historiar el carnaval en Chiapas, un reto de historiografía, análisis, síntesis y (re)construcción". *Liminar, Estudios sociales y humanísticos* 1: 1-23. doi: <https://doi.org/10.29043/liminar.v20i1.886>
- Pérez Chacón, José L. 1988. *Los choles de Tila y su mundo*. Chiapas, México: Gobierno del estado de Chiapas, Serie Nuestros Pueblos.
- Sánchez-Cortés, María Silvia y Elena Lazos Chavero. 2009. "Desde dónde y cómo se construye la identidad zoque: la visión presente en dos comunidades de Chiapas". *Península* 2: 55-79. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8672739>
- Torres Burguete, Jaime y Cecilia Alba Villalobos. 2008. "El carnaval de Chenalhó". En *Estudios del Patrimonio Cultural de Chiapas*, coordinado por Alejandro Sheseña Hernández, Sophia Pincemin Deliberos y Carlos Uriel Del Carpio Penagos, 209-224. Chiapas, México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Colección Ceiba.
- Villa Rojas, Alfonso. 1990. *Etnografía tzeltal de Chiapas, modalidades de una cosmovisión prehispánica*. México: Miguel Ángel Porrúa.

CARNAVAL EN CHIAPAS: ALGUNAS PAUTAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS APRENDIDAS DE SU ESTUDIO

Gillian E. Newell
Nancy Karel Jiménez Gordillo

“Nada hace más feliz a la gente que el carnaval”
(Gilmore 1998, p. ix)

Los estudios de Carnaval forman en México un campo apenas emergente (Báez Cubero y Garrett Ríos 2009; Licona Valencia y Pérez Pérez 2018; Medina Hernández 2003; Newell, Jiménez Gordillo y Pérez López 2022). Como praxis multidisciplinaria, carece todavía de cierta cohesión teórica y metodológica, y es posible, incluso necesario, postular preguntas reflexivas. Se puede cuestionar a nivel ontológico-teórico, por ejemplo, si es realizable generar respuestas totalmente definitivas, definitorias, claras o unidimensionales a preguntas tan básicas y pertenecientes al campo de los Estudios de Carnaval, como son: ¿Qué es un carnaval? ¿Cómo estudiar, analizar, escribir sobre, y explicar un carnaval, o el carnaval, en general?

Se ha dicho, lo cual es un avance importante, que el carnaval es, y debe de estudiarse, como un “hecho total” (Da Matta 2002; Licona Valencia y Pérez Pérez 2018). Este capítulo busca ilustrar que el estudio de carnaval debe de ser abarcado también, y más allá del hecho total, desde un enfoque de crisis planetaria (Lander 2015; Latour 2018), de complejidad (Morin 2011), como una “etnografía de encuentro” (Faier y Rofel 2014) y desde una praxis de interpretación plural, polisémica y polifónica ya que el carnaval es mucho más que solo una fiesta o celebración superficial o de inversión simple.

En este capítulo, se presentan pautas y comprensiones obtenidas desde el estudio⁹⁸ durante al menos diez años de cuatro carnavales

98. Proyecto de investigación *Carnaval zoque: la naturaleza presente en la*

zoques en la Depresión Central y las Montañas Zoques de Chiapas, México, como también desde el trabajo colaborativo y comparativo sobre todos los carnavales del estado de Chiapas realizado con la Dra. Nancy Karel Jiménez Gordillo y colegas del grupo de investigación *Historia, memoria y patrimonio de los pueblos de Chiapas* de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (algunos presentes en este volumen, véase capítulos 11, 12 y 14). Su objetivo es sustentar que el carnaval condensa diversidades, historicidades e interacciones dinámicas inter e intrarregionales que rebasan lo definido de manera reducida como patrimonial⁹⁹, y que es necesario posicionarnos como estudiosos desde marcos amplios, glocalizados (Robertson 2003) y múltiples. Se debe de reconocer y comprender mejor la interactividad y las profundidades vivenciales de cada pueblo, carnaval, región de carnavales o pueblos con ciertos carnavales, u otros elementos (étnicos, lingüísticos, históricos, socio-económicos, etc.) en común, que podrían haber tenido influencia en cómo estos carnavales o de una cierta región se desarrollaron. En breve, se argumenta que el carnaval y su estudio, claramente, dan respuestas útiles y amplias ante las complejas tramas de juego y seriedad (Huizinga 1980) en las cuales la vida y nuestros mismos actores, como seres humanos, nos mantienen (nos mantenemos) suspendidos.

Contextualización socio-geográfica y conceptual

Chiapas es un estado verdaderamente pluriétnico y significativamente biodiverso. Según el Censo del 2020 (INEGI 2020), 5,543,828 habitantes residen actualmente en Chiapas, representando 4.4 % de la población nacional; un cuarto de esta población se auto-identifica y vive como persona o pueblo originario, y pertenece a uno de los pueblos de las dos¹⁰⁰ ramas macro lingüísticas que poblaron el estado: la

tradición y modernidad en Chiapas (Cátedra de Joven Investigador/Investigador por México no. 2468 CONAHCYT – UNICACH, 2014 hasta la fecha).

99. En los ensayos del libro *El patrimonio nacional de México* por Enrique Florescano (1997) se discuten diversas problemáticas que un uso simple y unidimensional del concepto de patrimonio como la herencia de los antepasados esconde.

100. Una tercera rama macro lingüística, hoy extinguida, fueron los otomangues de la que formaban parte los chiapanecas.

zoque-mixe y la mayence. En su totalidad, el estado mide 73,289 kilómetros cuadrados o 3.7 % del territorio nacional; se subdivide en 124 municipios y 15 zonas socio-económicas. La población de Chiapas es en un 51 % rural y un 49 % urbano, y aporta apenas un 1.5 al PIB nacional. La geografía es altamente accidentada, diversa y exigente y múltiples barreras geográficas naturales contribuyen a un aislamiento socio-geográfico inter e intraregional fomentando la necesidad y la dicha, hasta cierto punto, de tener que ser autosuficientes y autárquicos.

Desde tiempos prehispánicos, los territorios que hoy forman Chiapas han visto una larga secuencia de guerras intra e interétnicas con invasiones, conquistas, reconquistas, desplazamientos, tensiones y cambios socioculturales, políticos y económicos. En tiempos coloniales, estos territorios pertenecían a la Capitanía General de Guatemala; en 1824 el territorio independiente de Chiapas se anexó por plebiscito a la nueva República de los Estados Unidos Mexicanos (De Vos 1998). Hoy, según un primer estudio sistemático comparativo del fenómeno actual de carnaval en Chiapas, se sabe que actualmente en al menos 25 pueblos se celebra el carnaval. Estos pueblos mantienen vivo, entonces, una cierta ritualidad, una práctica de identidad y una vivencia particular que no se encuentra en los demás pueblos del estado, o que al menos no han sido descritos todavía, ya que el artículo solo se enfocó en carnavales detectables¹⁰¹ desde las fuentes e investigaciones empíricas publicadas (Newell, Jiménez Gordillo y Pérez López 2022). A la pregunta ¿Qué nos enseñan estos carnavales sobre Chiapas y en general? se obtuvo la información que hacen falta muchos estudios más y que estos adopten metodologías más claras, sistemáticas, comparativas y completas (Newell, Jiménez Gordillo y Pérez López 2022,16). Aún no es posible comprender qué interacción o relación existe entre el estado, la historia o las ubicaciones de cada carnaval en Chiapas y las características o particularidades de cada pueblo del estado o la región en que se encuentra el carnaval.

101. Se contabilizaron celebraciones que por los habitantes y académicos fueron descritos como carnaval y que fueron celebrados después del Día de Candelaria y antes de Semana Santa, en la mayoría de las veces en los días antes de Miércoles de Ceniza. Cabe señalar que no todos los pueblos utilizan el nombre carnaval en sus idiomas nativos.

En este capítulo, se emprende el reto a la búsqueda de un mejor y más sólido marco teórico y metodológico, como también la mejora en la comprensión intra e interregional entre las regiones ya reconocidas o empleadas de Chiapas. A manera de introducción y propuesta, se discuten ahora los tres enfoques que pueden fortalecer la comprensión y descripciones de los carnavales en Chiapas. Posteriormente, se hará el análisis de los 26¹⁰² carnavales detectados desde la bibliografía existente sobre carnavales en Chiapas a manera de prueba de estos tres marcos teórico-metodológicos, y se cierra con una breve discusión.

Algunas propuestas y pautas teórico-metodológicas

Son tres las propuestas de marco teórico-metodológico que se propone ante lo que Newell, Jiménez Gordillo y Pérez López (2022,16) explican como las carencias¹⁰³ existentes en el cuerpo de bibliografía disponible y hallada sobre carnavales de Chiapas. Estos son:

- 1) un enfoque “planetario y de crisis civilizatoria” (Lander 2015), refiriéndose al análisis de las interacciones e impactos negativos que el ser humano ha causado a una escala global, planetaria y humana. Este posicionará el carnaval en un contexto global-planetario revelando cómo el carnaval es una manifestación con aspectos positivos y negativos, resultado de procesos históricos, sociales y culturales variados de la globalización e historia mundial. El enfoque a crisis promueve, además, una apertura o preocupación con qué elementos de carnaval pueden responder positivamente a la crisis planetaria que sin duda experimentamos como humanos y seres biológicos;
- 2) el marco de “complejidad” (Morin 2011), que se dedica al análisis sistémico, multifacético y escalar, contempla un “principio de

102. Posiblemente existen otros y más carnavales en Chiapas ya que la identificación fue según una búsqueda bibliográfica y una revisión en YouTube indicando, además, que el tema requiere de más exploración y documentación. Se especifica que mientras se detectaron 26 carnavales en la literatura, uno ya no es celebrado, por lo cual el número de carnavales celebrados actualmente es 25. En este capítulo, sin embargo, se hablarán de carnavales actuales y pasados: 26 en total.

103. Ellos indican que existen “inconsistencia entre las descripciones, la poca investigación o disponibilidad de documentos sobre memoria socio-histórica y la complejidad semiótica del tema de carnaval”.

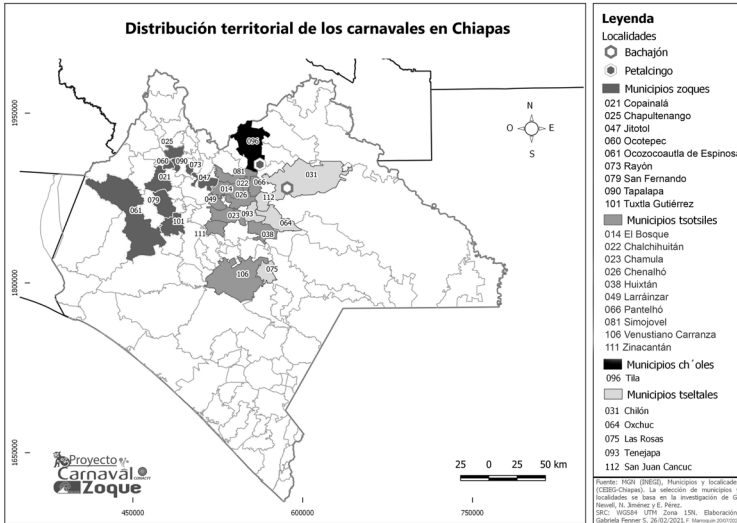
bucle recursivo” y un “principio de auto-eco-organización”, los cuales reconocerán el carnaval, o cualquier objeto de estudio que emplea este enfoque, como una manifestación con cierta autonomía y como un desarrollo en un tiempo, espacio y contexto socio-organizativo, biocultural y geo-político específico que deben de ser analizados, comprendidos y, si es posible o deseable, recontextualizados. Este enfoque toma como su punto de partida una complejidad y no busca homogenizar datos, ni persigue explicaciones. Lo polisémico y lo multifacético son permitidos e, incluso, esperados, visualizados como elementos normales de la realidad humana fluida y planetaria. No es posible, simplemente, reducir elementos diferentes y variados; se debe de reconocer la complejidad y el análisis sistémico se enfoca en todos los elementos y procesos, tantos los que detractan como los que construyen; y

3) una etnografía de “encuentro” (Faier y Rofel 2014): explicado como el estudio de las interacciones entre los diferentes grupos y procesos sociales, políticos, y etc., para comprender en una manera propositiva y equilibrada la interactividad de las dinámicas desde todas las ópticas, todos los puntos de vista y para todos los participantes. El objetivo de la etnografía de encuentro es generar plataformas de mutua comprensión y de “encuentro” superando modelos dicotómicos u homogenizantes pasados. Se reconoce una orientación hacia el proceso, la diacronicidad y el dialogismo. Estudiar el carnaval bajo esta mirada ayuda a reconocer su larga trayectoria como fenómeno, su multiplicidad histórica, su polisemicidad y su vitalidad temporal-planetaria.

El Carnaval en Chiapas: ¿un panorama de complejidad auto-eco-organizativa, de encuentro/desencuentro y de polisemicidad?

Según el estudio anterior a éste, los 26 carnavales detectados en la bibliografía para el estado de Chiapas (Newell, Jiménez Gordillo y Pérez López 2022), se pueden subdividir en cuatro zonas étnico-culturales (Figura 1). Una división que empleamos aquí también para enfatizar y examinar ciertos aspectos de regionalidad (ausente en la bibliografía existente), complejizando desde un inicio un panorama estatal que es, a veces, homogeneizado con términos como “los” carnavales “indígenas”, “autóctonos”, o “tradicionales” “de Chiapas”.

Figura 1. Distribución de carnavales en Chiapas. Actualizado y adaptado de Newell *et al.* (2022).



Zona zoque

Son nueve los carnavales registrados; cada una tiene su duración propia y se caracteriza por bailes y dinámicas distintivas y particulares congruentes a los referentes históricos y ambientales de cada pueblo aumentando la riqueza de lo que llamamos la “región zoque”. Para ejemplificar, en Tuxtla Gutiérrez, o Coyatoc en zoque, el carnaval consiste del Napapoketze (baile *-etze-* de la pluma de guacamaya, en zoque) y el Suyuetze (baile de las viejas), mientras que en Copainalá (o Pokio’ mø, 70 km al norte de la ciudad capitalina) se baila el Weya weyaetze (baile de quien grita grita [sic] o el señor del cerro, deidad importante entre los zoques como también entre otros pueblos originarios). El Napapoketze y Suyuetze son protagonizados por tres figuras principales distintivas: la Alacandú (niña o luna tierna), el Padre Sol (hombre adulto) y los Suyus (bailados por hombres jóvenes o adultos que representan las estrellas y rodean/protejan los astros mayores). Los bailes y figuras del carnaval de Tuxtla representan el ciclo de la fertilidad y la vida y se adora a los astros quienes mueven el tiempo y generan la continuidad en la tierra y la vida sobre

ella (Álvarez Vázquez 2010; Newell 2020): una idea perteneciente a una cosmovisión originaria. En Copainalá, en contraste, son el Weya weya (señor del cerro y dueño de las nubes y el viento), la Te'chuwe (mujer adulta), las palomitas (hijas) y los novios quienes bailan y ejecutan un ritual antecedente de una boda (¿indígena? como se conoce en el altiplano de México, véase Valencia Sánchez (2018)) o la prueba de fuerza para que las palomitas pueden ser casadas a los novios representando de manera diferente la lucha por la continuidad de la vida, el pueblo, la familia y el cosmos. Durante el baile, la Te'chuwe demuestra a su marido que trabajó bien en su ausencia y ella le comunica que sus hijas ya están en edad de casarse y los novios deben de ser aprobados. El Weya weya hace las pruebas de fuerza, valor y carácter a los novios, quienes pasan y se les entregan las palomitas (Newell 2021). En San Fernando, Ocozocoautla, Ocoatepec, Rayón, Jitotol, Tapalapa y Chapultenango, se celebran carnavales, también, pero con matices propios y particulares relacionados a patrones locales y regionales diferenciados: los últimos tres pocos estudiados.

En todos los pueblos zoques el carnaval pertenece a un calendario ritual anual que se encuentra vinculado a la agricultura y una organización social-comunitaria basada en la historia de un sistema colonial religioso-administrativo de cofradías, mayordomías y cargos rotativos y, más reciente, en una comunidad autonombrada “costumbrista”; existen diferencias, consideradas grandes, en cómo cada pueblo se ha estructurado y ha sobrevivido y sobrellevado la imposición colonial de un sistema socio-organizativamente colonial y precolonial¹⁰⁴ en cada tiempo y espacio. Ejemplificando, en el pueblo de Ocozocoautla de Espinosa los carnavales transcurren y son organizados por seis “cowiná”, una palabra zoque que refiere simultáneamente a la casa del jefe, el santo/ente sagrado cuidado en la casa y el jefe de esa casa sagrada (Aramoni Calderón 1998; Newell 2018; Noriega Rocha 2010; Rivera Farfán 1998). Se organiza y efectúa el carnaval cada año desde los cowiná (o cohuina, como se escribe en Ocozocoautla hoy) y en cada cowiná hay un altar con un santo o virgen y un personaje zoomorfo o antropomorfo, quien baila para y en nombre del santo y

104. Los zoques han sido desplazados espacialmente primero por los mayas, luego los chiapanecas, los mexicas en tiempos prehispánicos y, finalmente, los europeos colonialistas.

el cowiná todos los días del carnaval. El Cohuina de San Miguel Arcángel, correspondiente al Monito, se vincula y se enfrenta con el Cohuina de San Martín Obispo y Santa Marta representado por el Tigre. Ellos, el Mono y el Tigre, se enfrentan en el baile del Tigre y Mono; el Cohuina de San Miguel Arcángel y el Cohuina de San Martín Obispo y Santa Marta son, entonces, tanto opuestos como emparentados (Loi Denti 2009; Rivera Farfán 1991). Entre los otros cuatro cohuias existe la misma dinámica y se enfrentan en el baile de los Enlistonados, los dos Mahoma (Cabeza de Cochi y Goliath), el David y el Caballo creando entre los dos bailes a un nivel más macro, la oposición y relación entre lo prehispánico y lo moderno o español con el Caballo, los Mahoma y el David referenciando la Conquista y el Tigre y Mono lo autóctono y natural. Parece creíble que estos personajes son el resultado acumulado de historia y vivencia prehispánica, colonial, reformista, revolucionaria y posrevolucionaria.

En San Fernando, en contraste, el carnaval transcurre solo en y por un cowiná (Anza Jiménez 2014; Gutiérrez Gallegos y Roblero Velázquez 2014). Dedicado al Señor Jesús de la Buena Esperanza, el cowiná consiste de un grupo de Mayordomos apoyado por la Nana Pozolera y la Nana Cocinera y el cargo rotativo de prioste cada tres años; en conjunto son ellos (incluyendo el santo, según la creencia) quienes convocan el carnaval, toman la mayoría de las decisiones y subsanan los gastos. Los priostes prestan su casa siendo anfitrión del santo por los tres años del cargo. En algunos de los otros pueblos, como Copainalá y Jitotol, no se utiliza la figura y la ubicación de un cowiná: en Copainalá se tiene un promotor que rota anualmente (Newell 2021), mientras que en Jitotol son los *jaraconak*, cuidadores de la iglesia, los *shues*, quienes cubren los gastos, y los mayordomos, alférez y prestados, quienes auxilian a los *shues* para realizar el carnaval en su conjunto (Zea Coronel 2009). Mientras tanto, en Tuxtla Gutiérrez se perdió la figura y la ubicación del cowiná como entidad organizadora desde los años 80 (Álvarez Vázquez 2010) y el carnaval se organiza y baila por pequeños grupos con un Padre Sol y diferentes miembros de la comunidad zoque invitando con anticipación: los grupos “levantan baile” a los altares particulares de diferentes casas generando una ruta que varía solo un poco año tras año. Resumiendo, cada pueblo tiene sus particularidades socio-organizativas y demuestra una complejidad de matices y patrones que rebasan el

espacio disponible aquí. Poco se sabe, lamentablemente, de las razones por, y consecuencias de, estas diferencias, aunque Del Carpio Penagos (1993), Lisbona Guillén (1995) y Rivera Farfán (1993) revelan algunos primeros detalles importantes (véase también los capítulos 9, 11 y 12 de este libro).

Explican Del Carpio Penagos para Ocotepéc y Rivera Farfán para San Fernando y Ocozocoautla en los años 90 que fue notoria ya la presencia de una triple división en la población que en años anteriores ya había sido descrito por Córdoba (1975). Con la llegada de diferentes cultos evangélicos y la secularización de los cargos cívicos municipales al inicio del Siglo XX, la población de los pueblos zoques se tripartió entre costumbristas¹⁰⁵, católicos y evangélicos reduciendo significativamente el número de participantes a una ritualidad originaria y la fuerza de un compromiso y adherencia originaria al calendario religioso-agrícola local. Es necesario comprender cómo esta situación se encuentra actualmente, 30 años después, y qué cambios se pueden percibir desde los años 90 ya que los discursos del orden, progreso y cultura han cambiado notablemente, aunque es posible también que las divisiones estén aún más marcadas. Estos temas deben de ser analizados minuciosamente en, y desde, los Estudios de Carnaval como también de otros ángulos, evidentemente, con marcos amplios y contemporáneos (véase capítulos 9, 11 y 12 de este libro).

Cada pueblo también se diferencia en, y por, los tipos de objetos, acciones, acompañantes y materiales que componen la ritualidad en cada carnaval, al igual que la realización a mano —un elemento en común en todo Chiapas— de las comidas y bebidas ofrendadas en los días de carnaval, los días de preparación y los días de cierre. Rezos, palabras ceremoniales y sonos de música tradicional especiales, los cuales son dirigidos directamente a las fuerzas cósmicas, los santos y los diferentes cargueros y participantes, junto con acciones alusivas como son rameadas y las aportaciones comunitarias ofrendadas por las familias y personas principales de la comunidad o los actos reali-

105. Se refiere a aquello quien se adhiere a una vida, cosmovisión, alimentación y ritualidad “tradicional” y autóctono; es decir natural, local, preparado a mano, creyente y con la comunidad, religiosidad, identidad y los costumbres zoques (o mayenses) antiguos presentes (Córdoba 1975; Rivera Farfán 1998; Rodríguez León *et al.* 2007).

zados en los templos con la población católica, particular a algunas comunidades como Jitotol y Ocoatepec, varían también en especificidades pero resultan comunes en toda la región zoque (como en otras áreas consideradas “étnicas”). Estos detalles auto-eco-organizativos o bioculturales (Cano Contreras *et al.* 2018) son esenciales de analizar, pero pocos han incursionado todavía en estos terrenos teóricos-metodológicos más difíciles.

Es de notarse que tanto en San Fernando, Ocoatepec y Ocozocoautla existen bailes de Tigre, pero estos son ataviados y ejecutados de maneras muy distintas. En cada pueblo utilizan máscaras e ixtle pero en San Fernando el ixtle es pintado el sábado de carnaval como actividad comunitaria preparativa entre los hombres y con palo de Brasil (*Haematoxylum brasiletto*), cuando en Ocozocoautla u Ocoatepec no existen tales actos y el ixtle no es pintado de manera comunitaria o natural. En San Fernando y Ocozocoautla, el Tigre se enfrenta con el Mono, pero en Ocozocoautla son dos Tigres (hembra y macho) que luchan contra dos Monos (hembra y macho) cuando en San Fernando solo un Tigre y un Mono pelean/juegan: ambos exclusivamente machos en representación y persona quien figura. En ambos pueblos, sin embargo, el Mono monta (¿copula? según algunas fuentes) al Tigre durante el clímax del baile, aunque en San Fernando este acto es facilitado por los “shures” (perros) quienes cuidan al Tigre cuando en Ocozocoautla son los “Tatamonos” quienes apoyan a los Monos curándolos con una rameada después de que el Cazador ha disparado los Tigres provocando la caída de los Monos en el piso (Loi Denti 2009). Valdrá mucho la pena, estudiar más a fondo estas expresiones distintivas de materialidad, bioculturalidad, comercio e interactividad que se expresan y parecen haber existido en cada pueblo para distinguir bien los vínculos y contrastes regionales entre estos carnavales tanto como expresión y ámbito de manifestación de las riquezas locales e históricas como para comprender mediante un estudio evidentemente diacrónico las transformaciones en el tiempo, espacio y materialidad tanto de los carnavales y sus aspectos representativos como los Tigres y Monos y otras figuras, como de los pueblos, sus entornos, mitos y memorias involucrados y representados. Son temas de fuerte profundidad vivencial, ambiental y, por ende, deben ser conceptualizados por sus elementos, problemáticas y ventajas civilizatorias y planetarias (ej. Newell *et al.* 2021).

En términos de música —parte esencial de cualquier carnaval ya que sin música no hay baile—, en todos los pueblos zoques son dos los instrumentos que son empleados y estos son considerados típicamente zoque costumbrista (proceso similar ocurre en los pueblos mayenses, como se mencionará posteriormente). Lo que varía son las tonalidades, la cantidad y la duración de los sones tocados y sus significados particulares en cuanto a fungir como directrices del o en el baile. Los dos tipos de instrumentos clave son los tambores hechos a mano de madera local y con piel de venado (o de cerdo) y la flauta de carrizo, elaborada artesanalmente por los músicos mismos. Los músicos, quienes representan cargos de alta importancia tanto en el carnaval como en todas las otras fiestas o rituales de un calendario ritual-festivo más amplio y son considerados puentes de comunicación entre lo sagrado y lo terrenal, tocan solo los sones particulares a cada pueblo y cada baile y efectúan así desde lo terrenal la comunicación directa localizado con las esferas espirituales, religiosas y animadoras. Ningún baile o bailaror se mueve o se moverá sin el acompañamiento de la (su) música y los músicos. La música es, entonces, tanto sagrada como organizativa y, por ende, práctica y anímica. En algunos pueblos, como en Ocozocoautla, se emplea también la marimba afuera de los cowiná, pero estos nunca acompañan el baile y se considera, entonces, de menor rango en sentido de sacralidad. Estas dinámicas de reciprocidad y ofrenda, que se efectúan entre lo sagrado y lo terrenal, convierten el carnaval en un ritual o celebración compleja y multifacética que merecen exploraciones individuales, comparativas y relacionales. El ámbito de la comida y bebida, de manera paralela y parecida y en todos los pueblos zoques, tanto en su realización a mano, como en su consumo en comunidad y con reciprocidad, representa otra plataforma de significación material, terrenal, espiritual, histórica, intra e intercomunitaria que aún se encuentra poco explorada. Quizás la falta de marcos teóricos contundentes e integrales explica esta falta de información y estudios: se puede ya cambiar este escenario de escasez.

Terminamos esta sección mencionando que, sobre los carnavales de Rayón, Tapalapa y Chapultenango carecemos, lamentablemente, todavía de datos precisos publicados; al parecer a primera vista no salen radicalmente de los marcos ya indicados arriba de los carnavales zoques en un sentido un poco general. Del Carpio Penagos (1991) y

Álvarez Vázquez (2010) mencionan que en Rayón el carnaval consiste de la danza de Tigre contra Venado, el juego del Chunti y que un Caballito (enmascarado) galopa por el pueblo, mientras que en Chapultenango se bailan las danzas del Campesino, del Tigre y del Zorro, y que el martes la Niña-Etze finaliza el carnaval en la mañana del miércoles. Es interesante notar que las figuras en parte son diferentes, aunque también hay similitudes. ¿De dónde y qué significará la presencia de un venado (antecedente al caballo, quizás) o el zorro? Son necesarios, más y más extensas exploraciones para todos los pueblos y carnavales zoques mencionados y para la región zoque carnavalera en general. Las comprensiones de una intrarregionalidad histórica, biocultural y socio-organizativa y geopolítica son todavía muy reducidas y pueden ser incrementadas. Se necesitan horizontes teóricos amplios y dejar de estudiar el carnaval simplemente como un patrimonio o expresión local y alegre de un pueblo o un grupo reducido de personas.

Zona tsotsil

Se registraron diez carnavales y cada uno demuestra, al igual de la zona zoque, una amplia complejidad y variedad intrarregional. Es crucial reconocer, además, que los carnavales tsotsiles pertenecen a una ritualidad, un calendario anual agrícola y una organización social comunitaria activa y propia de cada pueblo-territorio que involucra, además y marcadamente, una cosmovisión y filosofía de vida tsotsil correspondiente a cada pueblo y en donde lo físico se vincula firmemente a lo metafísico para que las dimensiones morales y éticas se practican mediante la búsqueda conjunta del bienestar de los santos, el pueblo, la etnia y la población. La continuidad y el mantenimiento de estos ciclos y responsabilidades son labores de vida y de todo el pueblo según sistemas exactos de co-coordinación. Por ejemplo, sobre el carnaval de San Juan Chamula, Gossen explica, que este es “un diálogo elocuente” con las fuerzas “internas” y “externas” refiriéndose al hecho que la comunidad es en postura cerrada, pero con vínculos y contextualizaciones globales a la vez; es decir, es semi-cerrada (Gossen 1986, 254). Bricker, escribiendo sobre los carnavales de Zinacantán, Chenalhó y San Juan Chamula, argumenta, que los carnavales de estos pueblos representan y ejecutan tanto un drama vivencial histórico como étnico y que el carnaval es, sobre todo,

según indica su nombre en tsotsil *K'in Tajimol*, una fiesta de juegos (Bricker 1986, 1989). Ochiai considera, criticando los argumentos de Bricker acerca del carnaval como representación de, y burla ante, los conflictos étnicos históricos en la zona, que “la gente no solamente se ríe de la conducta desviada, sino que se burla marcadamente del valor normativo mismo” (1984, 208). Es decir, “en la dialéctica del mito de combate, oposición puede ser traducida en términos de cooperación” y el carnaval tsotsil corresponde al ser “esencialmente una ceremonia de renovación del tiempo” (p.219): conclusión que Gossen sustenta también. Los dominios de religiosidad, espiritualidad y organización política, social y cívica en los pueblos tsotsiles son vinculados, entonces, en un sentido étnico y se mantienen ligados al estado-nación bajo principios de autonomía y pluralidad cultural-étnica; el carnaval forma parte de una ritualidad significativa que se basa en, y se articula con, un sistema y transferencia constante de cargos y de méritos para ser principal o autoridad en el pueblo y el carnaval asuma así tintes serios, ligeros, terrenales y espirituales.

Los cargos y personajes en todos los carnavales de la “región tsotsil” son varios y, en un sentido general y generacional, siguen igual año tras año, aunque obviamente son individuos diferentes quienes lo ocupan en una dinámica rotativa que varía de pueblo en pueblo, siguiendo siempre y perteneciente a los sistemas “tradicionales” o “costumbristas” de cada pueblo. Cómo exactamente cada sistema en cada pueblo se ha desarrollado en el tiempo, espacio y memoria/realidad histórica son temas que apenas se están empezando a considerar con seriedad y visión teórica. En Chenalhó, por ejemplo, Pérez López (2017a), nativo de San Pedro Chenalhó y por ende sanpedrano, indica que el cargo de *paxon* es considerado un cargo florido y corresponde a una serie de acciones que debe de ocurrir y ser ejecutada antes del siguiente carnaval para poder ser nombrado para participar en dicho carnaval. Durante el carnaval, el *paxon* es responsable, y debe de haber previsto las preparaciones para, una densidad considerable de acciones, responsabilidades, personajes y personas durante el carnaval, e incluso de más acciones por ejecutarse durante el tiempo entre carnavales ya que el cargo se extiende en el periodo de tiempo que dura de un carnaval a otro. Las acciones para un *paxon* entrante no son las mismas que las de un *paxon* saliente, y el cargo requiere entonces de al menos dos años de actividad y atención (y recursos)

constante; nada fácil en una región identificada oficialmente como de las más pobres en el estado. Si se multiplican estas responsabilidades por el número de *paxones* que deben de participar en Chenalhó, o en San Juan Chamula, donde también se emplea la figura de *paxon*, se complejiza el escenario de una descripción sencilla de estos carnavales y se observa que ser *paxon* o mirar el carnaval no es cosa de solo un par de días.

La dinámica de ciclicidad y transferencia de conocimiento y memoria generacional que transcurre durante el carnaval y su preparación mantiene tanto la comunidad étnica como la tradición vivas y constantes. Los carnavales tsotsiles, como en la zona zoque, involucran muchos días e incluyen dinámicas variadas tanto de preparación como de ejecución y de cierre (Bricker 1989; Gossen 1986; Ochiai 1984; Pérez López 2017b). Quienes escriben sobre los carnavales tsotsiles referencian que los cinco días de carnaval corresponden a los días *Ch'ay k'in*, o días perdidos¹⁰⁶, del sistema calendárico prehispánico el *tzolkin* y el *haab* los cuales manejan una cuenta de 13 meses de 20 días, sobrando, entonces los cinco días, considerados, por ende, perdidos (Gossen 1986; Ochiai 1984). El carnaval parece ser y es para los participantes, en este sentido, tanto el final del año como el inicio de un año subsecuente. En estos cinco días todo es posible, lo cual se remedia con un ritual o fiesta de fiestas que canaliza y (re)presenta las luchas, enfrentamientos, dinámicas de ritual y negociaciones necesarias para asegurar la llegada del siguiente año. El carnaval es una (re) territorialización cósmica, cíclica y terrenal, en otras palabras, y las dinámicas expresadas por los cargueros, danzantes, espacios y figuras del carnaval son muy complejas y entrelazadas en todos los sentidos y sobre diferentes ejes y niveles que no son del todo analizados en muchas de las fuentes existentes.

En cierto contraste con los pueblos zoques, al parecer, cada carnaval en la zona tsotsil involucra tanto espacialmente como organizativamente una mayoría, si no toda, la población y los territorios de los pueblos. El carnaval involucra, o pasa de una u otra manera, a sus ojos de agua, cruces, montañas y espacios sagrados. Muchos forman parte de los escenarios de varias acciones específicas, aunque la ma-

106. Llamados *wayeb* en maya de Yucatán, un término que aparece en el *Popul Vuh*.

yoría de la acción transcurra en el centro poblacional, con su plaza principal, los templos religiosos y las casas para los banquetes ofrendadas por los cargueros del carnaval en una manera pre-organizada y siempre desde “tiempo inmemorial”.

No se presentan en los carnavales tsotsiles una serie precisa o escenificada de bailes identificables bajo un esquema de referencias bíblicas como en la zona zoque o como alguna variante de las conocidas Danzas de Conquista o Danza de Moros y Cristianos (Jáuregui y Bonfiglioli 1996; Warman 1972). Las celebraciones de los días perdidos inician más bien en todos los pueblos con visitas y ofrendas a los dioses y fuerzas de la vida y comunidad (tsotsil) en los ojos de agua, las cruces y los lugares sagrados de las montañas por los diferentes barrios y grupos de cargueros participantes. Se agradece, se hace memoria, se pide permiso y/o se obtiene ciertos ingredientes de ciertas ubicaciones como las flores (ej. bromelia), la madera, la juncia o el zacate. Concretada las dinámicas de preparación lo cual también incluyen rezos o la verbalización de ciertos textos, como por ejemplo en San Juan Chamula la Carta Española o en Chenalhó el *riox* (Pérez López 2017b), y la preparación de atole y alimentos específicos en grandes cantidades para los banquetes, se baila, camina, cruza y sahúma banderas entre los barrios antiguos de los pueblos y/o en los templos según *el costumbre*, el desarrollo histórico-biocultural de cada pueblo y el sistema de cargos y responsabilidades socio-espaciales existentes. En Chenalhó, por ejemplo, en el domingo de carnaval se llevan a cabo carreras a caballo que involucra el desplumar y degollar algunos guajolotes colgados, mientras que el lunes aparece la figura de la mujer lacandona y los *kurus patetok* (espaldas cruzadas). Todos interactúan con los *paxonetik*, pero de manera diferente. En San Juan Chamula, en contraste, el martes se ejecuta un clímax significativo y vistoso en forma de una ceremonia de fuego lo cual consiste de una caminata purificadora efectuada por todos los cargueros religiosos (*paxonetik*, *nichimetik*, *maxetik*, entre otros) sobre un camino de juncia seca ardiendo. Las figuras, escenas y materiales usados parecen ser asociados más a las localidades, historias y cosmovisiones originarias que a la religión católica, aunque hacen falta estudios precisos examinando esta temática. ¿Cómo llegaron a tener las figuras y personajes que representan ahora? ¿Por qué la mujer lacandona y no una mujer zoque, por ejemplo? ¿Qué nos transmiten estas diferencias en

términos de desarrollo local interétnico en Chiapas? ¿Cuáles actores fueron responsables por estas elecciones u ocurrencias?

En términos de vestimenta y la representación de figuras significativas o simbólicas, existen, adicional a los cargueros que ocupan papeles y representaciones de índole humana, en la zona tsotsil, varios cargos que portan pieles u otros aspectos de animales en su vestimenta (como el pene desecado del toro¹⁰⁷ que usan los Monos en San Juan Chamula para golpear o el estiércol desecado para tirar a los raptos en Chenalhó) y, también, figuras totalmente zoomorfas. Aparece, por ejemplo, el Toro en Chenalhó, San Juan Chamula y Zinacantán, como también el Jaguar en todos los pueblos, aunque estos, como en la zona zoque, ocupa diferentes papeles y son ataviados en diferentes formas dependiendo del pueblo (Bricker 1989; Gossen 1986, 1992; Torres Burguete y Alba Villalobos 2008). Esto podría, como en la zona zoque, corresponder hasta cierta medida a la idea católica del carnaval como carnestolendas (levantar la carne refiriéndose al periodo de cuaresma) aunque también es creíble que es una sobrevivencia prehispánica como algunos autores prefieren indicar. Sánchez Álvarez (2012, 178) explica sobre este aspecto y desde su pueblo nativo Huixtán, que

En nuestra fiesta de *sk'in tiox* o carnaval se representa la relación del hombre con la naturaleza, es decir, cómo nosotros los *bats'i viniketik* nos apropiamos de la naturaleza, plantas y animales; se usa las pieles de varios animales silvestres—ardilla, tigrillo, mapache, comadreja, zorra y puma—con las cuales se ejecutan danzas, imitando los movimientos y saltos de los animales para hacer reír y divertir a los espectadores de la fiesta.

Él indica, también, de manera interesante, que

En la misma representación del carnaval se ridiculiza el mestizaje entre maya tsotsil y *kaxlan* o ladino; se observa claramente el mestizaje social y cultural expresado desde la imaginación y

107. En la zona de Simojovel y Pantelhó, anteriormente, en los ranchos, se usaba un pene desecado del toro, “verga”, para golpear a “los indios rebeldes”.

recreación de nuestros abuelos y abuelas mayas tsotsil huixteco ladino o *kaxlan*.

Se observa, entonces, que en los carnavales tsotsiles se emplean tanto matices bioculturales, como también los de tensión e interactividad interétnica histórica y que estos son representados e entremezclados en un lenguaje de representación, humor, fricción, seriedad y oposición que van más allá de una representación unidimensional histórica de cierta resistencia cultural.

Para elaborar más sobre el punto de las diferencias intrarregionales en cuanto a significación simbólica-espiritual en personajes y de material cultural, en San Juan Chamula, Chenalhó y Zinacantán, Nolasco *et al.* (2015) indican que se juega u opone el mono o negro (*pukuj* o ser del inframundo) versus el *paxon* (el quien costea la fiesta y carga la máxima responsabilidad) y que entre los tres *paxonetik* en San Juan Chamula se opone el Soldado (el *paxon* mayor) a la Nana María Cocorina (el *paxon* menor), lo cual representa y genera no solo una oposición de género, sino también de identidades étnicas. En Chenalhó se visibiliza una dinámica similar, pero diferente en forma, con la oposición entre la Mujer Lacandona—la agresora y foránea— y los *kurus patetok*— el jaguar y protector autóctono del territorio sanpedrano (perteneciente a San Pedro Chenalhó). Indican Bricker, Ochiai y Gossen que estas dinámicas de oposición, jerarquización y relación interactiva transcurren tanto de manera lúdica como seria sobre los ejes de género (hombre versus mujer), edad (viejo versus joven), identidad e historia étnica (originario-indígena versus español/foráneo o ladino). Imposible, en otras palabras, crear descripciones simples o parciales de todos estos carnavales; para comprender sus profundidades son necesarios marcos teóricos vastos y multi- o transdisciplinarios.

Es un trabajo arduo y profundo de buscar, encontrar, comprender y equilibrar los trasfondos históricos, coloniales y prehispánicos en los carnavales tsotsiles y se requiere de mucha habilidad analítica e interdisciplinaria para discernir todos los aspectos de lo representado o simbolizado. Pérez López (2017b, 30) comenta, al respecto, y hablando sobre el *riox* de Chenalhó, lo cual es solo un elemento de los días y múltiples elementos o secuencias de este carnaval, que:

Resumiendo puede decirse que el *Riox* es un discurso espiritual, religioso, moral, filosófico y psicológico, destinado a seres terrenales, es decir, a los hombres y mujeres porque tiene que ver con la vida y sus energías; es religioso porque se expresa en ocasión a las festividades y ceremonias, se invoca la protección y el amparo de las divinidades, sea para el desempeño de cargos religiosos o civiles; es moral en tanto que pone ante los ojos de la comunidad el cumplimiento de obligaciones y responsabilidades, de cuidar conductas para tener el favor de la vida y cultiva los sentimientos de hermandad y apoyo mutuo entre los portadores; se dice que es filosófico porque reflexiona y expresa una visión sobre la vida, y la muerte hace comparaciones de lo efímera que es la existencia del ser humano en el universo, siendo temporales como las plantas y otros seres vivos; finalmente, es psicológico porque quien escucha con detenimiento el *Riox* le impacta en su conducta y actitud, lo prepara física y emocionalmente para el desempeño de la responsabilidad, pues anticipado esta con estas palabras sobre las responsabilidades y compromisos que contrae desde el momento que acepta durante la preparación, la realización e incluso después de haber concluido con el encargo, ya que no terminan los compromisos, se debe continuar, ahora sirviendo a nuevos portadores, ayudando a los que ayudaron, orientando la continuidad de las manifestaciones festivas y ceremoniales, de ahí que un pasado servidor sea convocado para analizar situaciones inherentes a temas de este tipo.

Carnaval en el área tsotsil es claramente mucho más que un hecho total, y no es reducible a ningún marco teórico simple o unidimensional. Se despliega una gama muy grande de procesos, dinámicas, interacciones que, además, claramente no tienen un inicio y un fin preciso o definido. Es necesario, por ende, emplear un marco teórico que permite acomodar aspectos que son cíclicos, polisémicos, complejos y multifacéticos.

No de todos los carnavales tsotsiles existen buenas documentaciones. De Zinacantán, Huixtán y Chalchihuitán se encontraron publicadas solo algunas descripciones parciales o menciones pasajeras, mientras que, de El Bosque, Venustiano Carranza, San Andrés Larráinzar, Simojovel y Pantelhó existen solo algunos videos cortos en

Youtube; es necesario estudiar mucho de estos carnavales específicos y de los carnavales tsotsiles, en general. La música y los músicos son figuras muy importantes y siempre presentes también, pero no se halló ningún estudio específico que examine la música o los músicos, que son cargos vitalicios. De igual manera, es interesante observar que en Chenalhó y Pantelhó, la fecha de carnaval no está ligado al Miércoles de Ceniza y la Semana Santa: se calcula en referencia a la fiesta de San Sebastián y el ciclo del cultivo de maíz, una dinámica quizás biocultural que merece ser explorada a mayor profundidad. Es útil y necesario comprender cómo las relaciones o trasfondos bioculturales y de materialidad entre los diferentes pueblos y en los diferentes carnavales han interactuado y existido en el tiempo y la actualidad. Claramente, el carnaval tsotsil involucra múltiples dimensiones; muchos de ellos se podrán abarcar hoy mejor a través de los marcos de complejidad, crisis planetaria y un principio de auto-eco-organización originario.

Zona tseltal

Se contabilizaron seis carnavales; tres de ellos corresponden al área de Los Altos de Chiapas que se encuentran, además, entre los primeros carnavales estudiados en el estado: Tenejapa por Medina Hernández (1965), San Juan Cancuc por Becquelin Monod y Breton (1979) y Oxchuc por Castro (1962). De Petalcingo, ubicado en el municipio ch'ol de Tila al norte del estado, Bachajón en el municipio de Chilón en la zona selvática del estado y Villa Las Rosas ubicado en la Meseta Comiteca, se sabe muchísimo menos y es necesario estudiarlos a fondo y con cierta diacronicidad (vea capítulo 11 de este libro). En su totalidad, los seis carnavales comparten ciertos matices originarios y tradicionales con los carnavales zoques y tsotsiles del estado. Representan e incorporan elementos históricos y naturales de sus entornos locales y cosmovisiones particulares étnicas/originarias, comunican mediante las categorías, vestimentas y objetos rituales de los personajes diferentes tramas, luchas y relaciones de género (hombre y mujer), edad (viejo y joven) y etnicidad (*kaxlan*/ladino versus originario) en el tiempo, y forman parte de un calendario ritual y sistema socio-organizativo tradicionalista activo, con excepción posiblemente de Villa las Rosas ya que en este pueblo no parece haber perdurado el costumbrismo y una ritualidad considerada originaria (Jiménez Gordillo 2019).

Cada carnaval tseltal goza de particularidades distintivas que hace que cada carnaval es, y representa, un mundo propio y localizado; es esencial comprender mejor estas diferencias y especificidades. El carnaval de Tenejapa se destaca, entre otras cosas, porque es muy extenso con sus trece días de duración y una secuencia de actividades compleja e intrica que incluye la creación y correteo de un toro de petate, la elaboración ritual de virutas y últimamente la captura y derrota de ese toro por los *kaptanes*. Incorpora, además, un ritual de siembra que no existe en otros carnavales del estado ubicándolo y conectándolo a un calendario agrícola anual con tramas de la simbolización mesoamericana-mayense que resalta el maíz, la dualidad, las oposiciones, la vida sagrada, los cuatro rumbos y el bienestar comunitario (Hernández Guzmán 2006).

En San Juan Cancuc se realiza el *kuch ijksil* lo cual es descrito como consistiendo de la “circulación del (mecapal con el) *chuch*, o ardilla” —una ritualidad en lo cual un mecapal con los *chuch* es posicionado sobre la frente de los cargueros masculinos—, la “circulación del pendón” —para besarlo según cuidados ritualísticos—, y la “circulación del *pox*” (aguardiente, y los diferentes platillos de comida según el día)—para cerrar la ceremonialidad del día y lograr así el equilibrio cósmico, existencial y biocultural-étnico-vivencial (Figueroa Pujol 2014).

En Bachajón, el carnaval consiste de varias secuencias de rituales nombrados “caracol” que efectúan cambios de cargo entre el *kaptan* (capitán, en español, o alférez, un cargo colonial y quienes ahora cargan las banderas, abren el camino junto con los músicos y al menos en Tenejapa son vestidos en rojo) entrante y el *kaptan* saliente y consiste de dos partes: el *xoral*, recorrido alrededor del pueblo con discursos rituales a los cuatro rumbos, y el *ts'ajal guerra*, o la guerra roja entre los *kabinales* (salvajes) y los *a'tel* (cargueros), durante lo cual pieles de animales selváticos son intercambiados (Becquelin Monod y Breton 1979).

En Oxchuc, el carnaval consiste en procesiones en los cuales tres *kaptanes* son cargados sobre tres plataformas por ocho *mulas* (cargadores), cada uno, y visitan las tres cruces del centro ceremonial del pueblo en el templo de Santo Tomás, el Ayuntamiento municipal y la Casa Tradicional, respectivamente; rinden tributo y son “crucificados” por las banderas sagradas pertenecientes a los dos barrios

originales (Pérez Sánchez 2017). *K'ojwil*, o enmascaradas (hombres vestidos de mujeres con sus maridos ataviados como *kaxlanes* con rifles para asustar a quienes quieren tocar a “sus” “mujeres”) animan las procesiones caminando jocosamente atrás de las plataformas. Posteriormente todos comen en las casas de los *kaptanes*. En el último día más cruces son visitadas y en ellas participan el presidente municipal junto con su esposa.

En Villa Las Rosas, Jiménez Gordillo (2019) explica, el carnaval es inaugurado el domingo en el parque central por el presidente municipal; el carnaval consiste de bailar y deambular por las calles del municipio por parte de una figura representativa histórica alusiva a los mapaches de la contrarrevolución en Chiapas: los Tancoyes. No existe ningún dialogo de oposiciones o de cargos tradicionales por lo avanzado que se encuentra ya el proceso de ladinización y lo aislado que se encuentra el municipio de los otros municipios tseltales.

Sobre el carnaval en Petalcingo se halló solo un artículo (Sheseña Hernández 2014) y este da muy pocos datos; al parecer hay un baile de *yantsilel* (hombre vestido de mujer) y dinámicas entre hombres vestidos de tigre y de mono y entre hombres vestidos de *kaxlan* y de *jmayja'* (hombres pintados con lodo); no es claro si existe todavía una ritualidad costumbrista en el pueblo o si el carnaval se encuentre vinculado al calendario ritual y agrícola o contiene algunas vivencias históricas, aunque el artículo sugiere paralelos con escenas representadas en una vasija maya prehispánica. Es necesario, en otras palabras, emprender marcos teóricos y miradas completas a lo que son los carnavales de esta región y estudiarlos en todas sus particularidades.

Se observan tramas y patrones que son similares a los carnavales tsotsiles y se detecta expresiones similares de opuestos, jerarquización, y una simbología basada y ejecutada sobre ejes de edad, género, etnicidad y periodos o multiplicidad histórica (conquista, colonia, independencia, reforma y posrevolución, y diferentes luchas de resistencia o rebeliones de estos periodos). La presencia de animales tanto en apariencia zoomorfa como en objetos cargados por los personajes protagonistas es otra característica compartida y este demuestra que el carnaval entre los tseltales también es una ofrenda y una acción de reciprocidad con el cosmos, la vida y los entornos sagrados como también los ámbitos terrenales y materiales. En Tenejapa, por ejemplo, se protagoniza un toro de petate, presente en Oxchuc y San Juan

Cancun también. En San Juan Cancun, se observa los mecapales de los *chuch*. Pieles de varios animales silvestres menores son usados en Bachajón como también en los demás pueblos como elementos que decoran y significan en la vestimenta la naturaleza con sus fuerzas. La presencia de banquetes en donde figuran platillos y bebidas de ingredientes locales, hechos a mano y con cosechas de huertas propias ilustra de igual manera que el carnaval es una celebración de lo originario, local y de reciprocidad entre lo terrenal y lo cósmico.

En la mayoría de los carnavales tseltales destaca la figura de los *kaptanes* quienes junto con sus esposas y en cierta oposición conjugan con personajes alusivos a lo *kaxlan* (blanco o mestizo) o a la mujer (hombres vestidos de mujer ladina como los *maruchas* en Tenejapa, o los *antsil ajk'ot* y *ajk'otal* en San Juan Cancun); así se observa que el carnaval en la zona tseltal es también una fiesta de juegos (*Tajimal k'in* en tseltal de Tenejapa) que referencia tanto momentos serios de dificultad étnica y experiencia histórica como también de fuerza anímica y resiliencia o adaptabilidad simbólica por los pueblos originarios en el tiempo y actualmente; estos elementos deben de ser contemplados de antemano en cualquier estudio y desde un posicionamiento teórico-metodológico, como no muchos estudios hacen todavía.

El carnaval, entonces, también en la “región tseltal” es y protagoniza lo distintivo de cada pueblo, de cada barrio y hasta de cada participante, cargo e individuo mientras que se valora la comunidad, lo comunitario y las fuerzas naturales y supranaturales que generan el cosmos de la vida terrenal en un sentido general paralelamente. Es imposible resumir cada uno de los carnavales tseltales en pocas palabras; se requieren múltiples ángulos, enfoques y modos de análisis y comprensión para empezar a entender algo de los elementos y capas de significados presentes. Temáticas como la música, los músicos, la bioculturalidad, la materialidad, las relaciones de intercambio y las diferencias y similitudes entre los diferentes sistemas socio-organizacionales cívicos y religiosos son pocos explorados intrarregionalmente todavía para los carnavales tseltales también. De igual manera, hacen falta miradas más diacrónicas hacia lo representado, las acciones y todos los componentes desde la gastronomía, los objetos rituales, la vestimenta tejida y bordada, y la presencia de elementos cotidianos durante el carnaval o los días perdidos y la fiesta de los juegos. Otro

elemento será emprender documentaciones desde la lengua materna y conceptos meramente originarios. ¿Saldrá una representación similar de uno de los carnavales si se elabora desde la (cosmo)visión y lengua propia? Es esencial tener estas conversaciones de “encuentro” y complejidad al nivel particular y general y contar con marcos más amplios de los que han sido empleados. Se deben de acomodar estas complejidades y los diferentes tipos de complejidad. Se dice, además, muy poco o nada sobre los retos o problemáticas enfrentados por los tradicionalistas en realizar sus carnavales en sus pueblos y regiones en donde la modernidad y la dominación *kaxlan* son y siguen siendo elementos clave y pueden llegar a visibilizar nuevas problemáticas más amplias alrededor de los carnavales, ciertas personas o personajes y ciertas materialidades, como veremos en la siguiente sección.

Zona ch'ol

En esta zona, se tiene solo un carnaval documentado: nombrado *ñoj k'in*, o fiesta de principio, según Del Carpio (1990), o *soñ wakax poj*, danza de toros de petate, según Vázquez Álvarez y Ochoa Nájera (1996). Este carnaval transcurría en Tila y, tristemente, hoy ya no se celebra desde hace varios años al parecer. Del Carpio Penagos (1990) indica que, cuando se celebraba, se preparaban en los días anteriores a los cinco días de baile, combate e interacción simbólica entre los tigres, toros, *kaptanes* y *maruchas* (hombres vestidos de mujer ladina), con acciones como los participantes pidiendo bendición, ofrendando velas en cuevas de los cuatro rumbos y realizando comidas a manera de ofrenda a cargueros y autoridades. También, se coleccionaban las varas con que se arman los toros de petate. Se transfería el cargo de *kaptan* durante el carnaval, se cruzaban banderas y se ejecutaban rezos ceremoniales en el templo del Señor de Tila indicando que el carnaval ch'ol conllevó significados sociales, espirituales y terrenales importantes para los participantes, la comunidad católica y la costumbrista que al parecer han desaparecido en su totalidad.

Asimismo, se reconocían las categorías de oposición simbólica como en los otros carnavales mayas sobre los ejes de género, identidad e historia étnica y significancia biocultural. Particular son las formas del combate entre tigre (jaguar) y toro, y el ritual del baño en el lado del río al final de cada día y jornada de baile. Visto como indispensable para mantenerse fuerte, vivo y saludable, se vincula el

carnaval con ideas de cosmovisión, filosofía y curanderismo originario, pero no se sabe cómo estos procesos se fueron dando en el tiempo. Ninguna investigación contempla los aspectos coloniales y/o prehispánicos de esta región en un sentido sistémico y profundo. Los marcos teóricos de los estudios existentes se limitan a ser descriptivos y someros en parte porque ya no sobrevive el carnaval y poco se puede saber, entonces, a profundidad o con seguridad.

Tanto Del Carpio Penagos (1990), como Vázquez Álvarez y Ochoa Nájera (1996), escribiendo en los años 90, acompañan sus descripciones con advertencias que existe una disminución significativa en las personas que participan en el carnaval y comentan que el sistema de cargos se encuentra en declive ya identificando una secuencia de causantes: “Cada vez menos personas están dispuestas a participar en la jerarquía de cargos debido a la creciente necesidad que tienen de buscar ingresos por trabajos realizados fuera de la población” (Del Carpio 1990, 46).

Es sumamente importante detenerse un tanto en este punto ya que el estudio de los carnavales debe de considerar también porque algunos o ¿muchos? carnavales ya no sobreviven o han cambiado radicalmente como parece ser el caso de la población ch'ol en Chiapas (véase también los capítulos 9, 11 y 12 de este libro). Reflexionando sobre los porqués y las problemáticas demostradas o latentes en los trasfondos de los carnavales, uno se da cuenta que no se encuentra bibliografía acerca de estas temáticas. Parece, entonces, que los carnavales en Chiapas típicamente o históricamente se han descrito solo en sentidos positivos, descriptivos y sencillos; es necesario un cambio. ¿Cómo y por qué puede ser que un carnaval no sobreviva? ¿Cuáles son sus amenazas y problemáticas asociadas? ¿Cómo se debe de estudiar un carnaval para revelar todas las facetas de estos mismos y de los pueblos o regiones en donde son efectuados? ¿Qué es el carnaval si no es simplemente una fiesta o celebración pública y lúdica?

“Encontrando” aprendizajes nuevos y existentes

Todas las disciplinas universitarias han estudiado desde siempre y de una u otra manera todas las temáticas asociadas a la vida y sobre (¿supra?) vivencia humana y biológica. En particular, las ramas de antropología, historia y sociología se han dedicado, siempre y desde los Siglos XVIII y XIX, en revelar las dinámicas integrales de vida,

sociedad, *ser y hacer* humano y nuestros tiempos en este planeta con todas sus particularidades. Persiguen el objetivo de entender, registrar y describir, y buscan reconocer o problematizar lo sencillo, lo aparentemente homogéneo y lo complejo. Procesos de cambio y continuidad como también sus características, causantes y amenazas han sido sus enfoques. Sin pasar a discutir el debate interminable de qué o quién es, o no es, “indígena u originario” y apoyado por la bibliografía creciente de una crisis planetaria y civilizatoria (Lander 2015; Latour 2018; Svampa 2019), se puede fácilmente resumir algunas de las dificultades que rodean los carnavales, en general y los discutidos de Chiapas; estos forman un cierre adecuado a un capítulo que ha presentado los carnavales de Chiapas y sus características, y sustenta la necesidad de marcos teóricos amplios, novedosos y más complejos.

Las problemáticas identificadas por los mismos actores y estudiosos en campo son, en ningún orden especial o específico:

- 1) Migración a otras áreas por razones de desempleo;
- 2) Rupturas en tejidos sociales (inter e intrafamiliar) de los pueblos por migración, abandono, escasez de recursos, muerte y/o violencia;
- 3) Pérdida de lengua, comunidad y memoria/saberes intergeneracionales;
- 4) Pérdida de un sentido de arraigo, pertenencia y participación en los sistemas socio-organizativos tradicionales;
- 5) El narcotráfico, el narco menudeo y el alcoholismo que destruyen las comunidades, los tejidos sociales, las personas y la confianza en y el respeto hacia el gobierno y sus instituciones;
- 6) Profesionalización y movilidad a las ciudades;
- 7) Llegada de otras religiones y una división subsecuente de la población;
- 8) Pérdida de una praxis, territorialidad, ritualidad y *habitus* local y/u originario;
- 9) Discriminación étnica dificultando una vinculación positiva entre pueblos, poblaciones y gobierno con sus instituciones;
- 10) Implementación de estructuras y estrategias gubernamentales paternalistas que interfieren con o contradicen estructuras propias locales;
- 11) Creciente presión de promoción turística y una patrimonialización hedonista;

12) Aumento en desuso, degradación y desconocimiento del entorno natural-originario debido a la educación formal, mayor circulación de dinero y el incremento de dispositivos electrónicos y otras tecnologías.

En las descripciones de los diferentes carnavales en este capítulo, se ha mencionado que el tema de carnaval no es superficial o exento de los procesos de cambio forzado o amenazas a ciertas continuidades en y de esta manifestación y expresión de alegría, bioculturalidad, complejidad, multifaceticidad y polisemicidad. Es necesario por eso la incorporación de marcos teóricos más amplios, integrales, glociales y abiertos que permiten la integración y el manejo de múltiples elementos, enfoques, aspectos y horizontes en un sentido de “encuentro” o comprensión auto-eco-reflexivo-recursivo del tipo que los marcos de “crisis planetaria” (Lander 2015), “complejidad” (Morín 2011) y de “encuentro” (Faier y Rofel 2014) facilitarán; el espacio aquí no permite una discusión más elaborada sobre todas las dinámicas difíciles que rodean los carnavales hoy e históricamente, pero se reconoce y enfatiza, fácilmente, que los estudios sobre cualquier carnaval, o el carnaval como fenómeno general y expresivo, se fortalecerán por un enfoque planetario y de complejidad ya que estos nos permitirá descubrir y discutir qué es lo que nos une y divide como especie: nuestras experiencias de existencia y nuestra necesidad de sobrevivencia tanto terrenalmente como planetariamente deben de ser examinados más ampliamente y con referencia al carnaval que no es solo una fiesta o una inversión.

Para cerrar, e integrando los tres marcos de estudio mencionados, hacemos referencia a una definición ya existente y propuesto para el carnaval en México por Licona Valencia y Pérez Pérez (2018). Agregando algunos elementos, ellos concluyen que el carnaval es, y debe de ser estudiado, siempre, y en todas las localidades específicas como: “una expresión [bio]cultural «territorializada» que emerge [y se celebra] social [y planetaria]mente desde dónde [, cuándo y por qué] se habita” (2018, 10; con adaptaciones nuestras); solo con una definición y mirada así de amplia y sintética teóricamente se podrá avanzar en nuestro quehacer metodológico y teórico de nuestro campo los Estudios de Carnaval.

Agradecimientos

Se agradece el tiempo y la hospitalidad de las comunidades en la zona zoque quienes han permitido a la primera autora vivir y observar sus carnavales (Coyatoc, Shahuipac, Pokiø'mø y Ocozocoautla) durante los últimos diez años. También, se agradece el tiempo y las conversaciones que hemos tenido con colegas y estudiantes en la UNICACH y la BUAP para fortalecer nuestra comprensión de carnaval en México. Adicionalmente, diferentes personas comunitarias e institucionales han aportado de manera contundente.

Referencias

- Álvarez Vázquez, Juan Ramón. 2010. "Te'Hatajamaetzé, la danza de Carnaval: patrimonio histórico-cultural de los zoques de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas". Tesis de Licenciatura. Universidad Veracruzana.
- Anza Jiménez, Gustavo. 2014. *San Fernando: Historia y actualidad una mirada transcultural*. Tuxtla Gutiérrez: Editorial Fray Bartolomé de Las Casas.
- Aramoni Calderón, Dolores. 1998. "La cowiná zoque, nuevos enfoques de análisis». En *Cultura y etnicidad zoque: nuevos enfoques en la investigación social*", editado por Dolores Aramoni Calderón, Thomas A. Lee y Miguel Lisbona Guillén, 97-103. Tuxtla Gutiérrez: UNICACH y UNACH.
- Baez Cubero, Lourdes y Maria Gabriela Garrett Ríos. 2009. *Los rostros de la alteridad. Expresiones carnavalescas en la ritualidad indígena*. Veracruz: Consejo Veracruzano de Arte Popular.
- Becquelin Monod, Aurore y Alain Breton. 1979. "El carnaval de Bachajon cultura y naturaleza: dinámica de un ritual tzeltal". *Estudios de Cultura Maya* 12: 191-239. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.1979.12.528>
- Bricker, Victoria Reifler. 1986. *Humor ritual en la Altiplanicie de Chiapas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1989. *El cristo indígena, el rey nativo. El sustrato histórico de la mitología del ritual de los mayas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cano Contreras, Eréndira J., et al. 2016. "Código de ética para la investigación, la investigación-acción y la colaboración etnociencia en América Latina". *Etnobiología* 4: 3-14. <https://revistaetno->

- biologia.mx/index.php/etno/article/view/338/332
- Castro, Carlo Antonio. 1962. "Una relación tzeltal del carnaval de Oxchuc". *Estudios de Cultura Maya*, 2: 37-44. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.1962.2.212>
- Córdoba Olivares, Franciasco. R. 1975. "Ciclo de vida y cambio social entre los zoques de Ocotepéc y Chapultenango, Chiapas". En *Los zoques de Chiapas*, editado por Alfonso Villa Rojas *et al.* 189-217. México: INI.
- Da Matta, Roberto. 2002. *Carnavales, malandros y héroes: hacia una sociología del dilema brasileño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- De Vos, Jan. 1998. *El sentimiento chiapaneco: ensayo sobre la independencia de Chiapas y su agregación*. México. Tuxtla Gutiérrez: CECyTECH.
- Del Carpio Penagos, Carlos Uriel. 1990. "Notas sobre los ch'oles y el carnaval de Tila". En *Memoria del encuentro de intelectuales Chiapas-Guatemala*, 43-52. Tuxtla Gutiérrez: Gobierno del Estado de Chiapas.
- _____. 1991. "Exploración etnográfica en el área zoque de Chiapas". En *Anuario 1990*, 84-118. <http://repositorio.cesmecha.mx/handle/11595/291>
- _____. 1993. "La fiesta de carnaval entre dos grupos indígenas de México". En *Anuario 1992*, 17: 104-116. <http://repositorio.cesmecha.mx/handle/11595/445>
- Faier, Lieba y Rofel, Lisa. 2014. "Ethnographies of encounter". *Annual Review of Anthropology* 43, 363-377. <https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev-anthro-102313-030210?journalCode=anthro>
- Figuerola Pujol, Helios. 2014. "Los dioses, los hombres y las palabras en la comunidad de San Juan Evangelista Cancuc". En *Rituales y fiestas en Chiapas*, editado por Sophia Pincemin Deliberos y Jorge Magaña Ochoa, 77-140. San Cristóbal de Las Casas: Universidad Autónoma de Chiapas.
- Florescano, Enrique. 1997. *El patrimonio nacional de México, tomos I y II*. México: CONACULTA y FCE.
- Geertz, Clifford. 1973. *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa.
- Gilmore, David D. 1998. *Carnival & culture: sex, symbol & status in Spain*. New Haven: Yale University Press.

- Gossen, Gary. 1986. *Symbol and meaning beyond the closed community*. Albany: Institute for Mesoamerican Studies.
- _____. 1992. “Las variaciones del mal en una fiesta tzotzil”. En *De palabra y obra en el Nuevo Mundo*, editado por Miguel León-Portilla et al., vol. 1, *Imágenes interétnica*, 195-235. Madrid: Siglo XXI.
- Gutiérrez Gallegos, Erik y Roblero Velázquez, Karla I. 2014. “Danzas y Símbolos: Conflictos étnicos en el carnaval de San Fernando, Chiapas”. Tesis de Licenciatura. UNACH.
- Hernández Guzmán, Petul. 2006. *Carnaval de Tenejapa. Una comunidad tzeltal de Chiapas*. México: CIESAS.
- Huizinga, Johan. 1980. *Homo Ludens: A study of the play element in culture*. London: Routledge y Kegan Paul.
- INEGI 2020, *Censo 2020*. México, INEGI.
- Jáuregui, Jesús y Bonfiglioli, Carlo. 1996. *Las danzas de conquista, vol. 1 México contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez Gordillo, Nancy Karel. 2019. “El carnaval del Tancoy en Las Rosas, Chiapas 1914-2018. Una etnografía histórica”. Tesis de Doctorado. Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica-Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Lander, Edgardo. 2015. “Crisis civilizatoria, límites del planeta, asaltos a la democracia y pueblos en resistencia”. *Estudios Latinoamericanos: Nueva Época* 36: 29-58. doi: <https://doi.org/10.22201/cela.24484946e.2015.36.52598>
- Latour, Bruno. 2018. *Down to earth: politics in the new climatic regime*. Cambridge: Polity.
- Licona Valencia, Ernesto y Martha Ivett Pérez Pérez. 2018. “El carnaval: práctica colectiva territorializada (a manera de introducción)”. En *El carnaval en la región de Puebla y Tlaxcala. Acercamientos etnográficos y multidisciplinarios*, editado por Ernesto Licona Valencia y Martha Ivette Pérez Pérez, 13-28. Puebla: Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla.
- Lisbona Guillén, Miguel. 1995. “La fiesta del carnaval de Ocotepéc. Una discusión en torno a las transformaciones rituales y la identidad étnica”. En *Anuario 1994*, 194-218. <http://repositorio.ces-meca.mx/handle/11595/734>
- Loi Denti, Manuela. 2009. “El ciclo de Carnaval en Ocozacoautla de Espinosa, Chiapas: Pastores, reyes, bufones y cohuinás”. Tesis de maestría. UNAM.

- Medina Hernández, Andrés. 1965. “El carnaval de Tenejapa». *Anales del INAH*, 17: 323-341.
- _____. 2003. “Los rituales de la memoria negada: los carnavales de la ciudad de México”. En *Ritualidades latinoamericanas: un acercamiento interdisciplinario/Uma aproximacao interdisciplinar*, editado por M. Lienhard, 153-167. Madrid: Iberoamericana.
- Morin, Edgar. 2011. *Introducción al pensamiento complejo*. México: Gedisa.
- Newell, Gillian Elisabeth. 2018. *¡Jule, jule! El carnaval coiteco. Te’ ore ejtzangi’mä Piku kubgyubä 2014-2016*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- _____. 2020. *¡Viva la tradición! El Carnaval Zoque de Coyatoc, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Una muestra fotográfica, 2015-2019. ¡Yajktzi’ nhbä’bä te’ ya’ajkpä mujsokyuy! Te’ ore ejtzanhgi’mä Koyatäjkmäbä, Chiapas najsis kyojambabä. Tumä tzäjkpuri a’ mnhguy, 2015-2019*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- _____. 2021. *Montañas, nubes y el anuncio. El Carnaval Zoque de Pokiø’mø, Copainalá, Chiapas. Una muestra fotográfica, 2015-2019. Tzama, o’na y te’ tzame: Te’ Pokiø’mø Carnaval, Chiapanasojmo Tumø wyin kenetam, mosamonekoyøt-mosamonekoyøtko maxcuy*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Newell, Gillian Elisabeth, Nancy Karel Jiménez Gordillo y Enrique Pérez López. 2022. “Historiar el carnaval en Chiapas: un reto de historiografía, análisis, síntesis y (re)construcción”. *LiminaR. Estudios Sociales y Humanísticos*, 10 1: 1-23. doi: <https://doi.org/10.29043/liminar.v20i1.886>
- Newell, Gillian Elisabeth, et al. 2021. “La bebida pozol de cacao en su presencia en el carnaval zoque de San Fernando, Chiapas. Un análisis biocultural con reflexiones para la sociedad contemporánea”. *Estudios Sociales: Revista de Alimentación Contemporánea y Desarrollo Regional* 57: 1-32. doi: <https://doi.org/10.24836/es.v31i57.1089>
- Nolasco, Margarita, et al. 2015. “El actuar del pensamiento de un pueblo: ritualidad en Chiapas indígena”. En *Develando la tradición, procesos rituales en las comunidades indígenas de México*, editado por Lourdes Baez Cubero, 131-218. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- Noriega Rocha, Jorge A. 2010. *Contribución al reconocimiento de las cofradías como parte del patrimonio cultural zoque*. Ocozocoautla de Espinosa: Artes Gráficas.
- Ochiai, Kazuyazu. 1984. "Revuelta y renacimiento: una lectura cosmológica del carnaval tzotzil". *Estudios de Cultura Maya* 15: 207-22. doi: <https://doi.org/10.19130/iifl.ecm.1984.15.571>
- Pérez López, Enrique. 2017a. *Estudio: pueblos indígenas de México en el siglo XXI. Tsotsil*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- _____. 2017b. *Riox: discurso ceremonial tsotsil de Chenalhó*. San Cristóbal de Las Casas: Centro Estatal de Lenguas, Arte y Literatura Indígenas.
- Pérez Sánchez, Erick. 2017. "El carnaval de Oxchuc, Chiapas: un estudio histórico". Tesis de Licenciatura. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Rivera Farfán, Carolina. 1991. "El carnaval de Ocozocoautla". *Revista del Consejo* no. 5: 27-32.
- _____. 1993. "La religiosidad en los zoques de Chiapas. El sistema de cargos y la organización ceremonial en San Fernando". Tesis de Licenciatura. Universidad Autónoma de Chiapas.
- _____. 1998. "La organización ceremonial en San Fernando y Ocozocoautla". En *Cultura y etnicidad zoque: nuevos enfoques en la investigación social*, editado por Dolores Aramoni Calderón, Thomas A. Lee y Miguel Lisboa Guillén, 117-128. Tuxtla Gutiérrez: UNICACH y UNACH.
- Robertson, Roland. 2003. "Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad". En *Cansancio del Leviatán: problemas políticos de la mundialización*, coordinado por Juan Carlos Monedero, 261-284. Madrid: Trotta.
- Rodríguez León, Felix., et al. 2007. *Los zoques de Tuxtla: como son muchos dichos, muchas palabras, muchas memorias*. Tuxtla Gutiérrez: CONECULTA.
- Sánchez Álvarez, Miguel. 2012. *Territorio y culturas en Huixtán, Chiapas*. San Cristóbal de Las Casas: Universidad Intercultural de Chiapas.
- Sheseña Hernández, Alejandro. 2014. "Observaciones sobre el carnaval tzeltal de Petalcingo, Chiapas". En *Rituales y fiestas en Chiapas*, editado por Sophia Pincemin Deliberos y Jorge Magaña Ochoa, 177-198.

- San Cristóbal de Las Casas: Universidad Autónoma de Chiapas.
- Svampa, Maristella. 2019. *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina. Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. Bielefeld: CALAS.
- Torres Burguete, Jaime y Cecilia Alba Villalobos. 2008. “El carnaval de Chenalhó”. En *Estudios del Patrimonio Cultural de Chiapas*, editado por Alejandro Sheseña Hernández, Sophia Pincemin Deliberos y Carlos Uriel Del Carpio Penagos, 209-224. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Vázquez Álvarez, Juan J. y José D. Ochoa Nájera. 1996. “Descripción del soñ wakax pojp - danza de toros de petate - de Tila. La fuerza del lenguaje simbólico”. Tesis de Licenciatura. Universidad Autónoma de Chiapas.
- Valencia Sánchez, Martha.G. 2008. “Esta boda de ahí viene, de los cerros, de los volcanes, de ahí es. La boda Nealtican en contextos de asimilación cultural y desplazamiento del náhuatl de la región de Puebla”. Tesis de Magister. Universidad Mayor de San Simón, Bolivia, <http://hdl.handle.net/123456789/11360>
- Warman, Arturo. 1972. *La danza de moros y cristianos*. México: Septentas.
- Zea Coronel, Jorge Alejandro. 2009. “El carnaval zoque de Jitotol”. Tesis de Licenciatura. Universidad Autónoma de Chiapas.

CARNAVAL EN EL CORPUS CHRISTI DE SUCHIAPA, CHIAPAS

Rafael de Jesús Araujo González

Figura 1. Topada, 31 de mayo de 2021, Suchiapa, Chiapas, René Arauxo, usado con permiso.



El presente es un acercamiento a la fiesta tradicional del jueves de *Corpus*, en Suchiapa, Chiapas. En este documento utilizo elementos teóricos que proporciona la historia cultural, los estudios culturales de acuerdo con los principios propuestos por Geertz (2013), junto a las técnicas de análisis generadas por Bajtin (2003). El propósito es comparar los elementos presentes del carnaval católico en la celebración del jueves de *Corpus Christi*, cuarenta días después de haber sido crucificado para encontrar cuáles de ellos son comunes y si existe o no un acento carnavalesco en la festividad.

Ubicación de Suchiapa

El Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (*Cuéntame... Información por entidad, s.f.*) menciona que Suchiapa es el municipio chiapaneco número 86 de 125. En tanto, el Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal¹⁰⁸ informa que se ubica entre Tuxtla Gutiérrez, Villaflores, Chiapa de Corzo y Ocozacoautla de Espinosa. Suchiapa y tres más conforman la región económica denominada Metropolitana¹⁰⁹ considerada como espacio donde se asentaron las culturas antiguas de los zoques y de los chiapanecas.

Sus características medioambientales de este territorio son variadas (www.ceieg.chiapas.gob.mx/perfiles/Inicio, s.f.); cuenta entre su flora: “Selva baja caducifolia (secundaria) (38.7%), Agricultura de temporal (32.66%), Pastizal cultivado (8.66%), Bosque de encino (7.62%), Pastizal inducido (7.01%), Bosque de encino (secundaria) (4.07%) y No aplicable (1.27%)”. Además, su clima es: “Cálido subhúmedo con lluvias de verano, humedad media (53.78%), Cálido subhúmedo con lluvias de verano, menos húmedo (37.77%), Semicálido subhúmedo con lluvias de verano y humedad media (8.45%)”; mientras que su hidrografía cuenta con: “Río Suchiapa y Río Suchiapa [sic]; y las corrientes intermitentes: Arroyo Limón, Arroyo Nambimbo y Arroyo Nandatualá.”

Sobre la fauna no hay estudios específicos, pero existen insectos característicos de la Región Metropolitana como mariposas de la familia *papilionidae* (*La biodiversidad de Chiapas* 2013, 216); algunos anfibios como la Salamandra, la rana y los sapos (*ibid.*, 305-306); reptiles: lagartijas -entre ellos, las helodermas y las iguanas- y serpientes (*ibid.*, 322); en cuanto a las aves, se calcula un aproximado de 305 especies para el área fisiográfica donde se ubica Suchiapa (*ibid.*), entre los mamíferos, el venado y la familia de los felinos aparecen registrados (*ibid.*, 352).

Palacios Gama (2010, 36-37) al estudiar la fiesta, describe el sitio de manera similar e indica que las características geográficas y eco-

108. www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM07chiapas/municipios/07086a.html

109. www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/anuarios_2017/702825094836.pdf

sistémicas han marcado parte del acontecer cultural de la región. Así, los pueblos asentados desde tiempos antiguos han dejado constancia del entorno natural.

Reseña histórica

López Bravo, Ovilla Pacheco y Bravo Coutiño (2017, 168) mencionan la existencia de asentamientos del preclásico mesoamericano correspondientes a la cultura chiapaneca, en los márgenes del río Suchiapa. En tanto, Navarrete Cáceres (1965, 7) señala que los chiapanecas antiguos estuvieron asentados en la Depresión Central de Chiapas, principalmente en sitios que hoy se ubican en los municipios de Chiapa de Corzo, en la Frailesca y en Suchiapa. Su origen aún no se ha aclarado. Las dos principales teorías mencionan asentamientos antiguos derivados de migraciones: una proveniente de los valles centrales de México, la otra de Nicaragua.

Como nos indica Obara (2010, 14), en el siglo XVI, los colonizadores reorganizaron los pueblos chiapanecas. Los ubicaron en seis poblados principales: Chiapa, Acala, Chiapilla, Suchiapa, Ostuta y Pochutla. Los cronistas europeos recuperaron parte de la historia oral de estos pueblos y con algunas diferencias coinciden en señalar la belicosidad de los chiapanecas (Ximénez 1929, 335); aspecto que con el tiempo desapareció hasta concretar lo que Obara señala como una “ladinización sin mestizaje” derivada de la asimilación cultural y del interés comercial de los aborígenes. La simbiosis cultural derivada del encuentro de dos cosmovisiones se construyó a lo largo de muchas décadas. Con el transcurrir del tiempo, las manifestaciones de fuerte raigambre politeísta se unieron con las judeocristianas. En materia religiosa, las cofradías jugaron un rol importante, permitieron el adoctrinamiento y la transformación del panteón prehispánico en las creencias de un mundo supraterrrenal judeocristiano. Murdo Macleod (1983, 66) comenta: “A mediados del siglo XVI se llevó a cabo, tanto en España como en Hispanoamérica, un proceso, hasta ahora poco estudiado por los investigadores modernos, por el cual las cofradías que no tenían nexos con gremios, hospitales o casas de beneficencia y cuyo objetivo principal era rendir culto a su santo patrón, se hicieron cada vez más comunes.” Más adelante menciona el surgimiento de estas agrupaciones entre los indígenas (ibid., 67) y señala (ibid., 69) la desconfianza generada entre los clérigos españoles

por las actividades de estas cofradías indígenas, clara evidencia del proceso cultural:

Aún más desagradable era el resurgimiento de la religión popular indígena, mucho de lo cual estaba vinculado a las funciones y actividades de las cofradías. Los clérigos españoles, especialmente los de alto rango, y en particular los obispos, empezaron a ver con mucha desconfianza el entusiasmo de la población indígena por las cofradías y lo que realmente sucedía durante esas ceremonias y fiestas. Se quejaban de que se efectuaban bailes desenfrenados y de que había banderas y estandartes desconocidos en las procesiones, borracheras colectivas y ritos peculiares, [...]

Otro documento histórico (Navarrete Cáceres 1974) menciona algunos ritos de finales del siglo XVI; esos actos dan cuenta de actividades consideradas como de “idolatría” por los religiosos. En este contexto, con el paso del tiempo, los descendientes de esta cultura originaria influidos por la tradición española, transformaron una celebración religiosa en una fiesta tradicional, se apropiaron de ella y la recrearon.

Elementos teóricos del estudio y análisis

Estudiar las fiestas tradicionales y/o populares implica el reconocimiento de las influencias culturales que las han nutrido, así como el contexto ambiental donde se desarrolla. En cuanto a la celebración del *Corpus Christi*, en Suchiapa, la información de referencia es limitada, tanto en la documentación histórica como en los estudios de corte antropológico. Existen trabajos sobre los chiapanecas como el realizado por Carlos Navarrete Cáceres (1965), con un enfoque histórico-arqueológico. Otros de corte histórico temáticos como los de Juan Pedro Viqueira (2017) con una visión de larga duración. O, desde la vertiente antropológica, como los textos de Yolanda Palacios Gama (2010).

Estos y otros autores reconocen la gran oportunidad que representa el estudio de la cultura chiapaneca para entender su evolución y sus manifestaciones contemporáneas. La limitada información existente permite que así sea. Por esta razón, en este documento reflexiono sobre el aspecto festivo de la fiesta de *Corpus Christi*, en Suchiapa.

La perspectiva teórica dominante es la historia cultural basada en el concepto de representación según Chartier (1992, II) quien nos dice: “[Las representaciones]...son también labradas en el transcurso de los rituales (religiosos, políticos, festivos, privados, etc.) en el respeto o la transgresión de las convenciones que reglamentan las conductas ordinarias, en la gestión, serena o violenta de las dependencias recíprocas que ligan a los individuos.”

Ejemplo de transgresión puede observarse en la figura 2: los pobladores de Suchiapa representan personajes de otras culturas, en sus rituales y fiestas populares. Cada acto está lleno de elementos simbólicos que han sido incorporados rompiendo las conductas ordinarias, creando una realidad nueva, en un tiempo y espacio determinado.

Figura 2. Representación popular de personajes fantásticos. Topada de la flor, peregrinación ritual con que inicia la festividad del Corpus Christi, René Arauxo, 2017.



Siguiendo a Chartier, cualquier manifestación humana es susceptible de contener información cultural, ya sea un texto escrito, un relato oral, una conducta o una idea. De forma parecida, Justo Serna y Anacleto Pons (2013, 143-144), parafraseando a E. P. Thompson, y siguiendo los postulados de Clifford Geertz, conciben la cultura como un marco simbólico que modela las acciones humanas. En palabras de Clifford Geertz (2013, 24- 25):

Una vez que la conducta humana es vista como acción simbólica —acción que, lo mismo que la fonación en el habla, el color en la pintura, las líneas en la escritura o el sonido en la música, significa algo— pierde sentido la cuestión de saber si la cultura es conducta estructurada, o una estructura de la mente, o hasta las dos cosas juntas mezcladas. En el caso de un guiño burlesco o de una fingida correría para apoderarse de ovejas, aquello por lo que hay que preguntar no es su condición ontológica. Eso es lo mismo que las rocas por un lado y los sueños por el otro: son cosas de este mundo. Aquello por lo que hay que preguntar es por su sentido y su valor: si es mofa o desafío, ironía o cólera, esnobismo u orgullo, lo que se expresa a través de su aparición y por su intermedio.

La interpretación de quien ejecuta el acto, y de quien lo observa, es un procedimiento semiótico, también susceptible de ser abordado desde la perspectiva de los estudios lingüísticos. El significante, el significado y el código están inmersos en la conducta social. El referente seguido en este trabajo, es la ruta trazada por Mijail Bajtin (2003), quien analizó los significados implícitos en la obra de Francois Rabelais tomando en consideración los contenidos culturales derivados del Carnaval europeo. En ella plasma un proceso de análisis semiótico sobre un producto literario, toma en consideración diversos aspectos sociales e históricos en un texto escrito. Hace visible los significados presentes y los contextualiza históricamente. El ejercicio realizado por Bajtin devela el sentido ritual y transgresor de una conducta social diferente al conjunto de ceremonias religiosas con las cuales se vincula, y muestra las relaciones de sentido y significado cultural presentes en una obra de creación literaria.

Mijail Bajtin analiza el aspecto desafiante de las manifestaciones populares en el contexto del carnaval católico a través de tres categorías: 1. Las “formas y rituales del espectáculo”, 2. Las “obras cómicas verbales” en las que incluye las “parodias” y 3. “formas y tipos de vocabulario familiar y grosero”.

Sus ideas las utilizo en el estudio de los actos relacionados con el *Corpus Christi*, en Suchiapa, Chiapas. La categoría utilizada en este trabajo es la relacionada con “formas y rituales del espectáculo” porque permitirá centrarnos en la participación popular y festiva del ritual. He recuperado información de autores que han abordado el

tema, además de hacer varios recorridos *in situ*, y he manejado el registro fotográfico realizado por el foto-periodista René Arauxo. Él ha documentado las actividades ceremoniales y festivas, en Suchiapa, por varios años. Se utilizan con permiso las imágenes como ejemplo de los argumentos.

La celebración

La conmemoración del ascenso de Cristo, en la iglesia católica, se enmarca en el calendario cívico festivo de Chiapas. Márquez Espinosa (2015, 156) menciona tres tipos de fiestas: las fiestas de carácter religioso, fiestas tradicionales y las fiestas cívicas; también reconoce actos masivos, donde incluye las celebraciones denominadas ferias y a los eventos deportivos. En el mismo escrito, este autor ubica a la “fiesta de Corpus” (Márquez Espinosa 2015, 170-172) como parte de las festividades populares con representación de “personajes y danzas” atribuyéndoles especial importancia ya que esta celebración se realiza masivamente, durante varios días y en distintos lugares. La información presentada por el escritor señalado está relacionada con las actividades organizadas en Suchiapa, Chiapas. En el calendario que él elaboró (ibid., 196) menciona que la fecha de realización es móvil y lo es porque se vincula estrechamente con celebraciones católicas. La Semana Santa es el hecho simbólico más importante de esta religión, representa la muerte y la resurrección de Cristo: el llamado Viernes Santo de Crucifixión y domingo de Resurrección. El Jueves de *Corpus* es la recordación del día en que el alma-esencia de Cristo deja definitivamente de manifestarse ante las personas, cuarenta días después de la resurrección. La celebración cambia de fecha porque su realización está sujeta a la contabilidad del tiempo basada en la luna: se vincula con el equinoccio de primavera y la aparición de la primera luna llena.

Los personajes fundamentales mencionados por Márquez Espinosa (2015, 170-172) en esta actividad popular son:

La reinita (representa a la virgen María) [figura 3], los reyecitos (representan a los reyes católicos de España), Calalá (representa la transición de la herejía al cristianismo), Gigante o Quetzalcóatl (representa a Goliat y a la herejía musulmana), tigres y chamulas en representación del Nuevo Mundo, son los nuevos herejes a convertir mediante la conquista.

Figura 3. La reinita de Suchiapa, René Arauxo, 2019.



Robledo Sánchez (2016), vecino de la cabecera municipal de Suchiapa, elabora un registro sobre la fiesta. Ahí deja plasmado el calendario (Tabla 1) de actividades que realizan las autoridades tradicionales, responsables de lograr su realización. En la programación registrada se observa el vínculo carnaval-semana santa-jueves de *Corpus*: en la Semana Santa se hace el anuncio de la celebración y se publica el programa de las actividades a realizar cuarenta días después, en el mes de junio, generalmente.

Tabla 1: Calendario de festividades en Suchiapa, según Robledo Sánchez (2016).

Fecha	Festividad	Actividades que realizan
Segundo domingo del mes de abril	Publicación del programa	Se anuncia el inicio de la fiesta, se elaboran y presentan ramilletes al Santísimo Sacramento del Altar.
Domingo previo al día de Corpus	Domingo de padre eterno	Emplumada del Gigante y la armazón del Calalá. Se prueba la consistencia del Calalá, del penacho, del gigante, el vestuario del Tigre y del Gigantillo.
Martes previo al jueves de Corpus	El anuncio	Aparición del tigre de Nambusheli en las primeras horas de día martes quien hace su recorrido por las principales calles haciéndose acompañar del colmenero (personaje que toca una chirimía), ambos realizan tres recorridos que son: La iglesia de San Esteban Mártir. Iglesia de Santa Ana Panteón Municipal
Martes previo al Corpus	La topada	Peregrinación a la colonia Emiliano Zapata, municipio de Chiapa de Corzo, en donde el Santísimo Sacramento del Altar recibe un novenario de rezos, velación, y a primeras horas de la madrugada se dirige a Suchiapa.

<p>La noche del miércoles a la madrugada del jueves</p>	<p>Jueves de Corpus (el rompimiento)</p>	<p>Suele llamarse la “Noche de los Chamulas”, El Chamula es un personaje vestido con un soctón de color negro o un zape amarrado a la cintura con un lazo hecho de ixtle, calzado de pie de gallo al hombro lleva un morral, un garrote de madera de aproximadamente 50 cm, una sonaja o chinchín de morro, a la cabeza lleva un sombrero lleno de listones, lleva cargando una iguana viva al hombro, el rostro del chamula para darle una característica propia es pintado con barro blanco al que en esta región le llaman tizate.</p>
<p>Jueves de Corpus</p>	<p>La revolcada</p>	<p>Ritual en el que participa el personaje Tigre y el Venado. Son muchos felinos, cada tigre se coloca en su suelo y van girando, avanzando a un lugar determinado, posteriormente cada Tigre pasa a recibir su promesa que consiste en recibir de 6 a 12 latigazos que se ejecuta con el látigo que maneja el Venado.</p>

Para Robledo los personajes que participan, entre otros, son: El Gigante, el Calalá, el Tigre, el Gigantillo, el Tigre de Nambusheli, el Colmenero, el Chamula, el Venado, principalmente. Él menciona la presencia de los músicos, personas formadas por largos periodos. Ellos acompañan a los personajes de las procesiones y participan en actividades rituales, ya sea en la calle, en el panteón (Figura 4), en el atrio de la iglesia o dentro de la ermita, sede de la cofradía.

Figura 4. Visita al panteón, René Arauxo, 2017.



Sobre la ermita, Palacios Gama (2010, 65) atribuye a Becerra el siguiente testimonio relacionado con la festividad del *Corpus*, en Suchiapa:

En el año que Becerra viaja a Suchiapa (1915) da testimonio de “una modesta ermita o capilla de paja, donde hai un altar, siempre adornado con velas i flores, i en éste, con otras imágenes del culto católico, una custodia en que parece exponerse una hostia, aunque no es sino un papel que la semeja. Tambores, trajes i máscaras para las representaciones i danzas que acostumbran en sus fiestas (el “tigre i el venado”, el “gigante y el gigantillo”, el “calalá”, etc.), hai allí también”

Más adelante, la misma autora describe con mayor detalle los personajes que intervienen en las actividades de la celebración:

Danza del Gigante o del Calalá

Los principales personajes que intervienen en la danza son cinco: el Gigante, el Gigantillo, el Venado [figura 5], los Tigres y los Chamulas. Dos más, el Colmenero y el Tigre Nambusheli, que anuncian el comienzo del ritual (Palacios 2010, 89).

Figura 5. El venado, René Arauxo, Julio 2018.



Esta misma autora continúa describiendo:
Danza de la Reinita

Los personajes de esta danza no representan animales. Sus elementos son más significativamente hispanos. El compromiso dentro de la fiesta recae en la Reinita [Figura 3], quien, dado el poco interés por la representación del Rey, a diferencia del Gigante, tiene que pagar a alguien para que le acompañe en la danza (Palacios 2010, 94).

Al describir las actividades que se realizan durante la semana que dura la conmemoración del jueves de *Corpus*, Palacios Gama menciona los siguientes personajes:

- El Gigante (Figura 6)
- El Venado (Figura 5)
- El Gigantillo
- La Reinita (Figura 3)
- El Rey
- La Malinche
- El Calalá (Figura 5)
- El Tigre (Figura 6)
- El Tigre de Nambusheli
- El Colmenero (Figura 7)
- El Chamula (Figuras 1, 2, 5 y 6)

Los pobladores mencionan que el “Calalá” es el venado aunque existen investigadores que insinúan la existencia de dos personajes distintos.

Figura 6. Personajes presentes en las danzas rituales. De izquierda a derecha: El Venado, el Gigante, los Tigres (al fondo) y los Chamulas, René Arauxo, 2014.



Figura 7. El Colmenero, cargo que ostenta el sr. Joaquín Toalá. Él aparece sentado con un silbato de barro en la boca al que le llama “chicharra”;
Rafael de J. Araujo González, 2022.



Cada personaje tiene un rol en la celebración del “Jueves de Corpus” Como manifestación popular, en varios casos, ellos forman parte de pequeños grupos cuya actividad es la de bailar durante el recorrido, es decir, su función es grupal, colectiva, no individual. En esta consideración están los “Chamulas” o los “Tigres”; también hay personajes cuyo papel es destacado e individual, como “el Gigantillo”. En el teatro clásico de los antiguos pueblos griegos se observa esta división, dos tipos de personajes, unos colectivos, otros individuales. A los primeros se les denominó “coros”, aunque su origen es distinto al del Calalá, la función en la representación puede compararse. En el caso de Suchiapa, los diversos personajes están constituidos por grupos pequeños de personas que viven en la localidad, principalmente en la cabecera municipal, Suchiapa, Chiapas. Cada conjunto cuenta con un “procurador”, un cargo de autoridad tradicional, generalmente una persona adulta, mayor de edad. El cargo le obliga a participar activamente en las reuniones de la Cofradía del “Santísimo Sacramento” cada domingo. Durante algunos periodos del año, además de participar en fiestas religioso-populares de la comunidad, se preparan para la más importante: el “Calalá” o celebración del “Santísimo Sacramento” en la semana del Jueves de *Corpus*. El acento religioso está presente, al grado que se decoran de manera especial los altares de corte católico en la casa de los procuradores y de quienes representan a los personajes principales (ilustraciones 8 y 9).

Figura 8. Preparación del Calalá, Rafael de J. Araujo González, 2022.



Figura 9. El altar del Calalá, Rafael de J. Araujo González, 2022.



Robledo Sánchez (2016) menciona que el domingo previo al Jueves de *Corpus* se realizan dos actividades (Tabla 1): “Emplumada del Gigante” y “armazón del Calalá”. En una visita realizada el domingo 12 de junio de 2022 pude corroborar la veracidad del calendario. Integrantes de la familia Toalá construyeron los elementos del traje que le permite a Lauro Toalá representar al venado o “Calalá” como “primera cabeza”. Se llama así dado que otras familias también elaboran el personaje y salen a las calles a bailar, pero éste, es el reconocido como más importante o “principal”, a decir de los vecinos.

El armado del venado inicia desde muy temprano y reúne a varias familias, pueden estar emparentadas o no. Sus integrantes participan activamente, cumplen con varias funciones. Una de ellas, es alimentar a la gente, tanto a quienes mantienen los diversos rituales de la tradición, como a los espectadores que se acercan a observar lo que sucede en la casa. Las mujeres juegan ese rol y ofrecen diversos

alimentos, dependiendo la hora del día. La bebida más abundante es la que se elabora tradicionalmente de maíz, agua y cacao, llamada pozol, y se ofrecen bebidas con alcohol.

También participan músicos tradicionales quienes tocan tambor, flauta de carrizo y pito (chicharra).

Elementos carnavalescos en la Fiesta del Jueves de Corpus

La celebración del Calalá es una actividad vinculada con el calendario ritual católico. También lo está con las antiguas formas rituales de los pobladores originarios, los mayas, zoques o chiapanecas, así lo demuestra la representación de animales mitificados, convertidos en instrumentos de múltiples significados (ver figuras 1 al 9). Como resultado de los cambios culturales, influidos por el contacto entre culturas, es evidente que se conservan elementos de las culturas originarias y de las influencias extranjeras. También quedan evidencias de la transición de significados, de la combinación de formas y de representaciones simbólicas que se asumen como prácticas, hábitos y/o costumbres identitarias.

Para los efectos de este documento, además de la relación estrecha, establecida entre la fiesta del “Carnaval” con la celebración del “Jueves de Corpus”, por ser ambas expresiones de la religiosidad católica, se observan algunos elementos de la cultura popular comunes. Este aspecto lo detectó Palacios Gama (2010, 115): “La interacción de estos personajes opaca el ritual principal para el Santísimo, convirtiéndolo en un festejo carnavalesco.” Sin embargo, es necesario puntualizar que las representaciones públicas carecen de “actos y ritos cómicos” (Bajtin 2003, 5), propios de la fiesta europea de carnaval. En los actos y ritos celebrados durante la celebración, los participantes se divierten de una forma festiva sin el contenido cómico referido por Bajtin.

Sin menoscabo de ello, se observa otro aspecto señalado por Bajtin. Él considera que las actividades del carnaval europeo “Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no oficial, exterior a la Iglesia y al Estado”. En Suchiapa, la celebración del *Corpus* organizada por la autoridad eclesiástica tiene una estructura rígida, encerrada por ritos de la tradición católica, enmarcada en el espacio definido por la iglesia; mientras que los rituales populares se rigen por normas es-

tablecidas por la memoria, el recuerdo de las personas encargadas de conservar la tradición. Los actos se realizan en espacios abiertos y generan la participación espontánea de la gente sea conocedora o no de las prácticas. De esta forma, con pequeños cambios, se actualiza y modifica en cada ocasión, en cada representación, aunque conserva la estructura general y sus elementos de representación, de ahí que las personas de mayor edad mencionen que los jóvenes cambian o que no respetan las formas de “la tradición”.

Al ser una manifestación popular, incorpora formas, representaciones, prácticas, entre otros actos y objetos simbólicos que la iglesia prohíbe en los espacios del culto oficial. Por esta razón y por diversos sucesos históricos, los integrantes de la cofradía, autoridades tradicionales civiles, utilizan el espacio público, las moradas particulares y calles del pueblo, al igual que sucede en la celebración del Carnaval. Algunas casas dejan de ser el espacio privado de una familia. Su función es transmutada por la del espacio común, social, donde los vecinos del pueblo conviven, por muy distantes que sean de los anfitriones (Figura 10).

Figura 10. Armado del venado, Rafael de J. Araujo González, 2022.



Las calles son parte del escenario donde se recrea un mundo distinto a la realidad cotidiana para dejar entre ver una “visión del mundo” diferente, la otredad que permite la existencia de la discon-

tinuidad del tiempo y del espacio pues las personas interpretan personajes mágicos, míticos, y contenedores de una memoria colectiva que resurge ante los ojos de los participantes del acto y de los espectadores, también de forma similar a las representaciones presentes en el carnaval.

La privacidad de la casa particular se abre para recibir a los practicantes, iniciados en el rito, al mismo tiempo que los espectadores, personas no iniciadas en los misterios de la representación. Aun cuando existe el respeto entre las personas ajenas a la vivienda y los anfitriones, el espacio particular se convierte en el lugar de la comunidad presente, sitio para hacer iguales a quienes en la cotidianidad son diferentes y excluidos del grupo, una zona de transformación pues el espectador se inicia en los secretos y misterios de la fiesta popular. En tanto, las calles se transforman para convertirse en ventanas a otras realidades, mágicas, religiosas, míticas. El espacio privado se hace público y permite la existencia de múltiples realidades. Una realidad que se incubaba en el recinto transformador, casa formativa, morada de iniciación.

Esa nueva realidad, presente en la celebración, se construye con los personajes, seres de otredad, inmersos en un constructo social que iguala a las personas que asumen la personalidad grupal e individual de los personajes. Al igual que en el carnaval, en el conjunto de personajes permea el anonimato pues el individuo se ha transmutado y ha cruzado el tiempo-espacio para celebrar la existencia de otros mundos, de otras realidades.

En la fiesta popular del “Calalá”, celebración tradicional del jueves de *Corpus Christi*, en Suchiapa, se encuentran estos elementos carnavalescos. Queda pendiente ahondar en otros y en las diferencias existentes.

Referencias

- Bajtin, Mijail. 2003. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza editorial.
- Chartier, Roger. 1992. *El mundo como representación. Estudios de historia cultural*. Barcelona: GEDISA
- COMISIÓN NACIONAL PARA EL CONOCIMIENTO Y USO DE LA BIODIVERSIDAD. 2013. *La biodiversidad de Chiapas* (Vol.

- II). Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México: Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad/Gobierno del Estado de Chiapas.
- COMITÉ ESTATAL DE INFORMACIÓN ESTADÍSTICA Y GEOGRÁFICA DE CHIAPAS. (s.f.). *Información Estadística*. Acceso el 20/11/2021, de Perfiles Municipales: <http://www.ceieg.chiapas.gob.mx/perfiles/Inicio>
- Eco, Humberto. 2000. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Geertz, Clifford. 2013. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: GEDISA.
- INSITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, GEOGRAFÍA E INFORMÁTICA. (s.f.). *Cuéntame... Información por entidad*. Acceso el 25/11/2021 http://cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/chis/territorio/div_municipal.aspx?tema=me&e=07
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, GEOGRAFÍA E INFORMÁTICA. 2017. *Instituto Nacional de Geografía, Estadística e Informática*. Acceso el 20/11/2021 https://www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/anuarios_2017/702825094836.pdf
- INSTITUTO NACIONAL PARA EL FEDERALISMO Y EL DESARROLLO MUNICIPAL. (s.f.). *Enciclopedia de los Municipios y Delegaciones de México*. Acceso el 20/11/2021 <http://www.inafed.gob.mx/work/enciclopedia/EMM07chiapas/municipios/07086a.html>
- López Bravo, Roberto, Rebeca Ovilla Pacheco y José Pablo Bravo Coutiño. 2017. "Arqueología y paisaje de la antigua Chiapan: nuevos datos del patrón de asentamiento prehispánico". En *Historia y cultural. Ensayos en homenaje a Carlos Navarrete Cáceres*, coordinado por Carlos Uriel del Carpio Penagos, Alejandro Sheeña Hernández y Marx Navarro Castillo, 167-180. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Macleod, Murdo. 1983. "Papel social y económico de las cofradías indígenas de la colonia en Chiapas". *Mesoamérica*, 4 5: 64-86. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4009440>
- Márquez Espinosa, E. 2015. "Calendario de fiestas en el estado de Chiapas". En *Tradición y modernidad en México. Contribuciones multidisciplinarias*, editado por Carlos Uriel Del Carpio Penagos,

- et. al., 153-213. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Navarrete Cáceres, Carlos. 1965. *Los chiapanecas: consideraciones histórico culturales*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia. Acceso el 20/11/2021 <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/tesis%3A946>
- _____. 1974. “La religión de los antiguos chiapanecas, México”. *Anales de antropología* 11: 19-52. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/23306>.
- Obara-Saeki, Tadashi. 2010. *Ladinización sin mestizaje: historia demográfica del área chiapaneca (1748-1813)*. Tuxtla Gutiérrez: Consejo estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas.
- Palacios Gama, Yolanda. 2010. *El Santísimo como encanto. Vivencias religiosas en torno a un ritual en Suchiapa*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas: Consejo Estatal para las Culturas y las Artes de Chiapas, Univeridad Intercultural de Chiapas y Universidad Autónoma de Chiapas.
- Robledo Sánchez, Roberto. 2016. *El Santísimo Sacramento del Altar. Suchiapa*.
- Rodríguez Pérez, Claudia. N. 2019. “Rezos, cantos y alabanzas en lengua chiapaneca y la festividad del Corpus Christi en Suchiapa, Chiapas”. Tesis de Licenciatura. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Serna, Justo y Anacleto Pons. 2013. *La historia cultural. Autores, obras, lugares*. Madrid: Akal.
- Viqueira, Juan Pedro. 2017. *Cronotopología de una región rebelde. La construcción histórica de los espacios sociales en la Alcaldía Mayor de Chiapas (1520-1720)*. Acceso el 20/11/2020, de Juan Pedro Viqueira: <https://juanpedroviqueira.colmex.mx/images/tesis/cronotopologia-de-una-region-rebelde.pdf>
- Ximénez, Francisco. 1929. *Historia de la Provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la orden de Predicadores* (Vol. 1). Guatemala: Sociedad de Geografía e Historia.

Resúmenes curriculares de los autores

Dra. Imelda Aguirre Mendoza: Doctora en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es directora del Museo Regional Potosino (INAH). Forma parte del Programa Nacional de Etnografía (PRONE-INAH). Sus principales líneas de investigación son los sistemas míticos y rituales, la organización social y la construcción del territorio entre poblaciones pame (xi'iu) y teenek de Querétaro y San Luis Potosí.

Mtro. Juan Ramón Álvarez Vázquez: Licenciado en Antropología Histórica por la Universidad Veracruzana, Maestro en Historia por la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Candidato a doctor del Doctorado en Ciencias Históricas de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Temas de investigación: religiosidad popular, danzas y música de los zoques y chiapanecas.

Dr. Rafael de Jesús Araujo González: Profesor Investigador de Tiempo Completo de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Integrante del Sistema Nacional de Investigadores. Miembro del Cuerpo Académico Patrimonio Sociocultural de Chiapas, el Grupo de Investigación "Historia, memoria y patrimonio de los pueblos de Chiapas, y miembro de la Red Nacional de Estudios sobre Carnaval (y otras fiestas tradicionales) BUAP-UNICACH. Su campo de investigación es la historia cultural y la historia del arte con enfoque regional. Ha publicado artículos, capítulos y libros.

Dr. Ricardo Campos Castro: Etnocoreólogo con especialidad en Estudios de las Tradiciones por el Colegio de Michoacán. Sus líneas de investigación se centran en las prácticas de Carnaval y el estudio de las culturas dancísticas, tradicionales y contemporáneas, de México. Actualmente se desempeña como Profesor Investigador de la Licenciatura en Danza de la UAEH; además de ser integrante de

la cuadrilla de Huehues “El Alto Garibaldi” de 2013 a la fecha. SNII: Nivel candidato.

Dr. Carlos Uriel del Carpio Penagos: Antropólogo social, Universidad de Chiapas 1989; Maestro en Ciencias Antropológicas, Colegio de Michoacán 1995; Doctor en Ecología, Colegio de la Frontera Sur 2003. Investigador Nacional Nivel 1 desde enero de 2005. Investigador de Tiempo Completo de la Facultad de Humanidades, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Miembro del Cuerpo Académico Patrimonio Sociocultural de Chiapas, el Grupo de Investigación “Historia, memoria y patrimonio de los pueblos de Chiapas, y miembro de la Red Nacional de Estudios sobre Carnaval (y otras fiestas tradicionales) BUAP-UNICACH.

Dra. Delia del Consuelo Domínguez Cuanalo: Doctora en Arquitectura con especialidad en Restauración de Sitios y Monumentos por la Universidad Autónoma “Benito Juárez de Oaxaca” (UABJO.) Profesora Investigadora, Tiempo Completo Titular B, en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Facultad de arquitectura, en el Doctorado de Procesos Territoriales, Perfil PRODEP. Perteneciente al C.A. Procesos territoriales 268, Consolidado, SNI, Nivel 1.

Saúl Ulises García Aguirre: Egresado y pasante de la licenciatura en etnología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. El estudio de la ritualidad, la fiesta y las identidades colectivas que forman parte de una investigación más amplia y en ciernes como parte del proyecto de tesis titulado: *Ritualidades festivas y formaciones identitarias: entre el carnaval y el culto católico en Ziráhuato de los Bernal, Michoacán.*

María Fernanda García Pérez: Antropóloga social y maestrante en Antropología Social por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Ponente en congresos de talla nacional e internacional enfocados en los estudios del Carnaval del estado de Puebla y la religiosidad popular. Miembro del grupo de investigación permanente “Espacios, territorios, lugares y procesos socioculturales”.

Dra. Nancy Karel Jiménez Gordillo: Licenciada en Economía por la Universidad Autónoma de Chiapas, Maestra y Doctora en Ciencias Sociales y Humanísticas por el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Participa en el Proyecto de investigación colaborativo “Carnavales de Chiapas: legados variados” con la Dra. Gillian E. Newell. Actualmente Docente en la Escuela Normal Indígena Intercultural Bilingüe “Jacinto Canek”. Sistema Estatal de Investigadores de Chiapas (SEI), SNII: Nivel candidata.

Dr. José Joel Lara González: Doctor en Antropología y Maestro en Antropología Social por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS); licenciado en Etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) (México). Sus líneas de investigación: etnohistoria y procesos de etnicidad, antropología semiótica, lenguajes corporales, formas narrativas del cuerpo, procesos culturales de humanización y procesos históricos en la Huasteca.

Lic. Ricardo López Ugalde: Antropólogo; Profesor-investigador del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH-Querétaro); integrante del Seminario *Dinámicas Culturales en el Centro Norte de México*; investigador del *Programa Nacional de Etnografía* adscrito al INAH; integrante de la *Red Temática del Patrimonio Biocultural de México* del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT).

Dra. Gillian E. Newell: Antropóloga socio-cultural por la Universidad Estatal de Nueva York en Binghamton, Maestra y Doctora en Antropología por la Universidad de Arizona, Estados Unidos. Dirige la Cátedra de Investigadora por México del CONAHCyT con el proyecto “Carnaval Zoque: la naturaleza presente en la tradición y modernidad en Chiapas” desde la Facultad de Humanidades de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. SNII: Nivel 2, Sistema Estatal de Investigadores de Chiapas: Investigadora Honorífica. Miembro del Cuerpo Académico Patrimonio Sociocultural de Chiapas, el Grupo de Investigación “Historia, memoria y patrimonio de los pueblos de Chiapas, y miembro de la Red Nacional de Estudios sobre Carnaval (y otras fiestas tradicionales) BUAP-UNICACH.

Mtro. Erick Emmanuel Pérez Sánchez: Maestro en Antropología (UNAM, 2021) y Licenciado en Historia (UNICACH, 2017). En 2018 fue premiado por el INAH con la Mención Honorífica del Premio Francisco Javier Clavijero por su tesis de licenciatura (El Carnaval de Oxchuc, Chiapas: un estudio histórico, la cual fue publicada en formato de libro en 2023). Actualmente es profesor de la Licenciatura en Historia en la Facultad de Humanidades de la UNICACH.

Dra. Leticia Villalobos Sampayo: Doctora en Antropología Social Antropología Social de Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP. Pertenece al núcleo básico de la Maestría en Antropología Social y la Maestría de en Conservación del Patrimonio Edificado de la BUAP. Miembro del padrón de investigadores de la VIEP y Prodep. Trabaja en varios proyectos en el sur del estado de Puebla en investigaciones sobre territorio, violencias sistémicas, carnaval, religión, cosmovisión. Santuarios y peregrinaciones.

