Investigadora Titular por la Academia de Ciencias de Cuba y Doctora en Ciencias sobre Arte. Ha sido profesora en el Instituto Superior de Arte de la Habana y ha dictado conferencias en universidades e instituciones culturales de Estados Unidos, España, Rusia, Argentina, Alemania, Venezuela, Puerto Rico y México. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores de México. Ha publicado tres libros de ensayos (entre los que se encuentra *Teatralidades y carnaval. Danzantes y color en Puebla de los Ángeles*, Gestos, 2004) y seis antologías críticas y de obras teatrales relacionadas con el teatro latinoamericano. Numerosos ensayos suyos han aparecido en revistas especializadas de Europa, Estados Unidos y América Latina. Actualmente es profesora de Tiempo Completo y dirige la Licenciatura en Teatro de la Universidad de las Américas-Puebla (México).

LOS CARNAVALES EN MÉXICO. TEATRALIDADES DE LA FIESTA POPULAR

ILEANA AZOR

RESUMEN

Desde mucho antes de la «era posmoderna», los que nos autodenominamos o dejamos que nos ubiquen como occidentales arribamos a la convicción de que las verdades absolutas y las respuestas totalizadoras no existen. Las manifestaciones artísticas, por su parte, han sido siempre un buen antídoto para la mirada única y definitiva. Por lo tanto, fiel a esta historia, propongo un acercamiento metodológico a las fiestas populares mexicanas y específicamente a los carnavales desde perspectivas provenientes de la antropología, la etnoescenología y la teatralidad.

Partiremos de un vasto y rico corpus que se estimaba hace cerca de 10 años en más de 5000 fiestas. Por ello haré una caracterización central del problema teórico-metodológico y esto me permitirá aplicarlo a algunos carnavales de varios estados de la república, entre los que se encuentran los rurales y urbanos de Puebla de los Ángeles. Santiago Xalitxintla, Huejotzingo y San Nicolás de los Ranchos son las comunidades rurales en las que se centrará el análisis y los barrios antiguos de la ciudad de Puebla serán las otras fuentes. En ellos veremos los rasgos generales, así como las similitudes y las divergencias en la concepción misma de una teatralidad que se define desde su origen histórico y se ha ido modificando a partir de su función social y religiosa, las condiciones topográficas y las de incorporación comunitaria a la festividad.

CARNIVALS IN MEXICO: POPULAR CELEBRATION DRAMA

ABSTRACT

Much before the 'postmodern era', those of us who call ourselves or let ourselves be called western came to the conclusion that absolute truths and totalising responses do not exist. For their part, artistic performances have always been a good antidote to the unique and defining gaze. Thus, so as to be truthful to this history a methodological approach to popular Mexican celebrations is proposed with specific emphasis on carnivals via anthropological, ethnoscenological and dramatic perspectives.

The vast and rich corpus estimated at over 5,000 celebrations some 10 years ago shall be used as a basis. A central characterisation of the theoretical-methodological problem will be carried out so as to be applied to carnivals from various states around the country including both rural and urban ones in Puebla de los Ángeles. Santiago Xalitxintla, Huejotzingo and San Nicolas de los Ranchos are the rural communities upon which the analysis is focused, with the old quarters of the city of Puebla also serving as source material. The general features will be observed as well as the similarities and differences in the very conception of drama, as considered from its historical origins and having undergone changes based on social and religious function, topographic conditions, and circumstances concerning community involvement in the celebration.

La comunicación ritual es la que tienen los participantes con ellos mismos a través de un texto que da forma y fijeza, sí, a las acciones rituales, pero que es plural y ambiguo, situacional y abierto al cambio, a diversas interpretaciones en competencia y a la crítica¹.

Por lo menos en México, las danzas religiosas siguen vivas porque persisten las condiciones que justifican su existencia, esto es, la función de significar y explicar por medio de los códigos que le son propios la relación entre el hombre y la realidad que necesita ser comprendida².

La «ambigüedad fronteriza»³ que subyace en la esencia de muchas de las celebraciones populares mexicanas es un reto epistemológico para cualquier investigador interesado en lograr un acercamiento no ortodoxo al tema. Objeto casi siempre de estudios antropológicos, la presencia representacional y sus nexos con la vida cotidiana, que involucran un sinnúmero de fenómenos —rituales, lúdicos, teatrales—, se han convertido, al menos en los últimos veinte años, en el centro de atención de especialistas de diversos campos de la teoría o de la ensayística artística y teatral⁴.

Desde fines de los noventa, comenzamos a explorar algunas manifestaciones de la fiesta popular mexicana —la Semana Santa en San Miguel de Allende y San Pedro Cholula, el Día de Muertos en Huaquechula—, como continuidad de una inquietud anterior por estudiar la vinculación entre rito y teatro en expresiones de la escena cubana contemporánea.

El recorrido nos llevó a visitar distintas comunidades del estado de Puebla, donde la realización de unos asombrosos carnavales tenían lugar cada año entre los meses de febrero y abril. Observar una y otra vez estos fascinantes fenómenos, buscar información sobre componentes, formas organizativas y maneras de participación en conversaciones con sus protagonistas e intercambiar con colegas de otras especialidades como un antropólogo⁵, dos investigadores⁶ y un fotógrafo⁷ especializado en expresiones de la cultura popular mexicana, fue parte de un intenso proceso de búsqueda que conllevó, al mismo tiempo, la exploración teórico-metodológica más apropiada para tal corpus.

En este camino, dos definiciones se nos hicieron imprescindibles: los conceptos *fiesta* y *teatralidad*.

Más allá de las interferencias con otros como juego y rito, la *fiesta*, presente sobre todo en la bibliografía antropológica, nos resultaba más cercana a la naturaleza de estas celebra-

ciones, que involucran factores religiosos, políticos, sociales, étnicos, económicos, espectaculares y antropológicos. Verificamos que para todos ellos lo festivo formaba parte de la riqueza cultural de la comunidad, evidenciando su capacidad para propiciar espacios de comunicación, consumo no productivo y de ruptura con la obligación, donde el despliegue de la energía grupal estaba encaminado a buscar un tiempo de libertad, celebración y autorreconocimiento.

Las posturas más extendidas han sido las que relacionaban las fiestas con actos de transgresión (Freud, Bajtin, Girard, Bataille, Paz), ruptura de la vida común, trastorno y desborde de la cotidianeidad (Bajtin, Duvignaud, Callois, Durkheim), exceso y derroche (Bajtin, Mauss) o indiferenciación e indeterminación (Duvignaud, Michelet, Durkheim, Callois). Mijail Bajtin, por ejemplo, afirma en su estudio sobre la cultura en la Edad Media: «...las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a periodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, la sociedad y del hombre»⁸; y de esta forma confluye en una gran línea de estudios que tienden a ver en la fiesta una ruptura total con el mundo cotidiano. La inversión signíca es fuente de liberación de las fuerzas reprimidas, las reglas, los estatutos y las normas. Así, observamos la fiesta como una suerte de marcaje que nos permite sentir que se concluye algo, y se comienza de nuevo; porque de igual manera ésta es una cadena que volverá a repetirse una y otra vez.

En este sentido, coincidimos con Velázquez Mejía cuando nos presenta la fiesta como una forma metafórica de vivir la cotidianeidad, la cual ve tensionados y dirigidos hacia un nuevo sentido sus mismos elementos. Por eso, es congruente cuando plantea que la fiesta es una celebración que nos habla de una historia con una fuerte división socio-cultural, lo cual se observa en la morfología de los distintos momentos festivos, que muchas veces muestran la diferenciación de oficios y labores dentro de una zona⁹.

Nacida con el siglo XX, la *teatralidad*, como concepto, para varios teóricos resume una relación específica con la realidad: a la vez

Danzantes del Carnaval en la región de Puebla.

1 Rodrigo Díaz Cruz, *Archipiélago de rituales. Teorías antropológicas del ritual*, Barcelona, Anthropos, 1998, págs. 293-294.

2 Carlo Bonfiglioli, *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara: entre la Pasión de Cristo, la transgresión cómico-sexual y las danzas de Conquista*, México, INI, 1995, pág. 31.

3 Ileana Azor, *Teatralidades y carnaval. Danzantes y color en Puebla de los Ángeles*, California, Gestos, 2004, pág. 19.

4 Algunos son representantes del posestructuralismo como Jacques Derrida, del poscolonialismo como Homi Bhabha, de la estética como Nicolas Bourriaud o más cercanos al teatro como Patrice Pavis, Josette Féral, Juan Villegas, Erika Fischer-Lichte, Helga Finter y Jorge Dubatti, entre otros.

5 El Dr. Timothy Knab.

6 La Dra. Alma Yolanda Castillo y el Dr. Joel Dávila.

7 El Maestro Rolf Seul.

8 Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, pág. 14.

9 Arturo Velázquez Mejía, *La fiesta: espacio, manifestación y comunicación de cotidianeidad histórica*, Estado de México, UAEM, 1984.

«Judío» negro en el Carnaval de San Nicolás de los Ranchos.

diferente y similar. «Thus, for theatricality to exist, the world cannot become mere theater, just as the theater can never become mere reality. But as long as we have both spaces -the 'real' space and the fictional space- theatricality may occur»¹⁰. Marvin Carlson enfoca su opinión de esta manera:

Theatricality, viewed from this perspective, can admit to all those qualities that have historically been cited against it -that it is artificial, removed from everyday life, exaggerated, extreme, flamboyant, distracting. Yet despite-indeed because of- these qualities, it can still be recognized as an essential element in the continued vitality and enjoyment of both theater and performance and beyond that, as a positive, indeed celebrative expression of human potential¹¹.

La definición más cercana, sin embargo, es aquella en la que Josete Féral, considera:

Par le regard qu'il porte, le spectateur crée alors face à ce qu'il voit un espace autre dont les lois et les règles ne son plus celles du quotidien et ou il inscrit ce qu'il regarde, le percevant alors d'un oeil différent, avec distance, comme relevant d'une alterité où il n'a de place que comme regard extérieur¹².

Las teatralidades asociadas a las fiestas populares mexicanas podrían rastrearse en estudios como los de Gaignebet y Florentin, Roma Riu y Van Gennep, cuando observan «la dramatización» como un fenómeno inherente a todo rito¹³, porque tiene tres partes que lo conforman: una introducción o presentación, un desarrollo que tiene puntos climáticos y una solución o parte final¹⁴; y cuando ven en específico al carnaval como un escenario que personifica «la lucha del invierno y la primavera, del bien y el mal, en definitiva de la muerte y la vida»¹⁵.

De tal manera pensamos que el concepto teatralidad aplicable, por ejemplo, a las fiestas mexicanas, más que conformar un módulo único y universal, es un instrumento flexible, incluso, que podemos conceptualizar como la concreción de estrategias compartidas por productores y receptores, en la elaboración de proyectos de carácter discursivo en constante cambio. Estas construcciones son simbólicas y están históricamente determinadas por grupos culturales, en un espacio dinámico, donde la acción que tiene lugar en ellas, integra esa difuminada y mágica frontera entre lo real y lo soñado que se pone en práctica de manera consciente.

La propuesta del concepto teatralidad, o quizás el de teatralidades, consigna una voluntad teórica abierta frente a las numerosas circunstancias a las cuales debe responder, y pretende lograr una interpretación que, sin desdeñar la importante fase descriptiva del hecho festivo, le aporte una base modular incluyente común que permita crear un marco referencial teórico de características adaptables a su vez a cada variante.

Por teatralidades entendemos, pues, no simplemente actividades humanas expresivas que descubren su parentesco con lo espectacular, aunque una y otra vez los participantes en la mayoría de las fiestas expresan que en ellas «ensayan o ensayaban escenas del teatro», es decir, las relacionan con una representación. En particular, queremos designar con ellas 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 conscientes de que forman parte de *un cosmos 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 trascendente envolviera esta metarrealidad.

Pero, además, muchas de las fiestas populares mexicanas están asociadas a la danza, expresión abstracta, actividad simbólica de nuestro cerebro que permite la exteriorización de la memoria individual, pero al mismo tiempo la comunicación colectiva con el cosmos, la naturaleza, los seres míticos y actuales¹⁶.

El carnaval mexicano es un mosaico danzario, de manera que, si intentáramos catalogarlo, podríamos constatar no menos de veinte expresiones en las veintiocho entidades de la república donde sabemos que se celebra. Así, se ejecutan desde los clásicos y poco codificados bailes de disfraces, en los que pueden incorporarse danzas europeas de salón, o los desfiles de comparsas, hasta algunos bailes más acotados como el de Los huehuen-

10 Ragnhild Tronstad, «Theatricality and Metaphorical Structures», *Substance*, 2002, vol. 31, núm. 2&3, pág. 223.

11 Marvin Carlson, «The Resistance of Theatricality», *Substance*, 2002, vol. 31, núm. 2&3, pág. 249.

12 Citado por Janelle Reinelt, «Performativity meets Theatricality», *Substance*, 2002, vol. 31, núm. 2&3, pág. 358.

13 Claude Gaignebet y Marie-Claude Florentin, *El Carnaval. Ensayos de mitología popular*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1984, pág. 106.

14 Arnold Van Gennep, *Le folklore français*, Paris, Robert Laffont, 1999.

15 Josefina Roma Riu, *Aragón y el carnaval*, Zaragoza, Guara Editorial, 1980, pág. 90.

16 Bonfiglioli, *op. cit.*, pág. 25.

ches, Los Casquetes, El Torito, Los Catrines, Las Cihuames, La Culebra, El Tlaxcalteco, Las Cintas, Las Chirrioneras, El Jarabe, Los Chinelos (o Danza de los Aztecas), El Salto, Los Tejorones, el Baile de la Harina, El Tutuguri-Yúmarí, la Danza de los Arcos, el de la Jarana o Vaquería, Las Ahkot (danza entre mujeres jóvenes de Bachajón), el del Tigre y el Mono, el del Corte de Gallo, El Pochó y Los Blanquitos. Aunque muchas de ellas se ejecutan en varios estados del país, coincido con Bonfiglioli en que

...no hay danza que se repita dos veces de la misma manera...Todas son portadoras de una pequeñísima innovación estética, un paso o un gesto determinado, una prenda del vestuario que, voluntaria o accidentalmente, aparece y desaparece del escenario dancístico¹⁷.

Por ello, no es sorprendente que aparezcan, por ejemplo, variantes de las Danzas de Conquista en muchas de las localidades y a lo largo del calendario ritual, y no pocas estén asociadas al carnaval, donde en varias poblaciones se producen bailes en los que dos bandos se enfrentan, provocando una alteración del «orden» para después recuperarlo.

En las bases del carnaval europeo ya estaban estos trazos de cambio, inversión y batalla a nivel cosmogónico. Josefina Roma Riu enumera cuatro características fundamentales que se ponen de manifiesto en el carnaval:

- 1º) La celebración del final del invierno y recomienzo del ciclo productor de la naturaleza y del hombre. Lo cual requiere un conocimiento cósmico y del entorno que consiga interpretar los menores signos de cambio como inicio de la nueva estación.
- 2º) Una interacción entre el mundo tangible y el mundo del Más Allá. Los muertos y antepasados tienen también su intervención en la marcha del mundo de los vivos.
- 3º) Este paso importante requiere una purificación individual y colectiva.
- 4º) La fiesta es en sí misma la inversión del tiempo cotidiano. Su materialización se dará en el disfraz, en el cambio de papeles, en la crítica no castigada del poder, en una liberación de la represión sexual. En una comida abundante y en un ensalzamiento reversible de los sectores menos favorecidos de la sociedad, la mujer, los niños, los pobres...»¹⁸.

En definitiva es un conjunto de ceremonias cuyo simbolismo se conjugará para obtener su fin primordial, esto es, asegurarse la continuidad de la vida en una época cósmica peligrosa, la más peligrosa del año. El carnaval trata así

...de ritualizar el momento más importante del año (...). Su importancia está en la batalla entre la muerte y la vida. La necesidad de asegurar la fertilidad del mundo y el tránsito de los difuntos sobre la tierra que deben ser enviados al mundo superior, desde donde se asociarán a la tarea fertilizante de campos, animales y personas. Lograr este tránsito de seres malévolos a seres fertilizantes, lograr que la muerte se convierta en resurrección, requiere la totalidad de fuerzas humanas y sobrehumanas y la concentración de los rituales mayores de todo el año¹⁹.

Ritos de fertilidad en la vida griega y romana antigua están en el sustrato originario del carnaval, que siguió su curso a través de la Edad Media, ya contaminado con la religiosidad cristiana. Bien conocidos son los estudios de Mijail Bajtín y Julio Caro Baroja sobre el tema²⁰ y poco precisas las informaciones de la llegada de estas celebraciones a México, aunque se estima que se produjo a partir del siglo XVI. La fusión, intercambio y diálogo con las festividades prehispánicas de aztecas, toltecas y mayas ha sido fuente de estudios desde principios del siglo XX²¹.

ROSTROS DEL CARNAVAL EN PUEBLA DE LOS ÁNGELES

Ubicada en el centro de la república mexicana, Puebla de los Ángeles está escoltada por cuatro volcanes, once cerros, tiene quince distintos tipos de clima y está dividida en once regiones etnográficas. Con más de cinco millones de habitantes en doscientos diecisiete municipios, en ella se hablan cincuenta y siete lenguas, incluyendo el español²².

De una riqueza festiva ritual notable²³, en nuestra opinión, tiene en sus carnavales una de las celebraciones de mayor relevancia. Por sus características, los hemos dividido en rurales y urbanos, no tanto por tener lugar en poblaciones de menor o mayor grado de desarrollo industrial, sino por la manera de enfrentar la fiesta.

Cuadrilla de «judíos» en el Carnaval de San Nicolás de los Ranchos.

17
Ibidem, pág. 26.

18
Roma Riu, *op. cit.*, pág. 75.

19
Ibidem, pág. 91.

20
Bajtín, *op. cit.* Julio Caro Baroja, *El carnaval (Análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus, 1965.

21
Higinio Vázquez Santana e Ignacio Santana Garibi, *El carnaval, México, Talleres gráficos de la Nación*, 1931.

22
Centro Estatal de Información y Documentación de los Pueblos Indígenas del Estado de Puebla, Puebla, Kaltamatiloyan, 2000.

23
Trece danzadramas recoge Ricardo Pérez Quiñ en «Teatro prehispánico en Puebla (Cuetzalan y Atlixco)», *Máscara*, 1993, Año 3, núm. 13-14, pág. 126. También se ejecutan más de nueve danzas en la Sierra Norte y ritos a los volcanes, el Santo Patrono de cada localidad y las del ciclo católico, entre otras.

«Huehues» que evocan el 5 de mayo de 1862.

Huejotzingo, San Nicolás de los Ranchos y Santiago Xalitzingo son las poblaciones donde la fiesta va a tener connotaciones más complejas, mientras que en los barrios antiguos de la ciudad como Xonaca, El Alto, Lomas 5 de Mayo, San Felipe Hueyotlipán y San Baltasar Campeche se representan con un enfoque más profano.

Desde la concepción misma de la fiesta y su desarrollo en torno a un espacio central que se convierte en círculo de convocatoria comunitaria, hasta el hecho de estar vinculado en muchos casos con una celebración de tipo agrícola, el diseño de la fiesta carnalesca rural en Puebla va a descansar sobre soportes rituales mucho más precisos e intensos que los urbanos que priorizan el despliegue de colores y formas en el vestuario y la precisión de las coreografías danzarias.

El Carnaval de Huejotzingo es uno de los más conocidos o al menos mencionados dentro de las festividades que, previas a la Cuaresma y la Semana Santa, México celebra. Si bien Puebla no se puede decir que es un estado carnalero, como si lo es, por ejemplo, Tlaxcala —el investigador Joel Dávila en el 2001 ya tenía registrados *setenta*— el peso específico de esta festividad dentro de la geografía local y nacional es de mucho prestigio y al mismo tiempo generadora en el visitante de cierta inquietud por lo ruidoso y guerrero de la celebración. Junto a los muy diferentes de Mérida y Veracruz, o los más cercanos de distintos pueblos de Tlaxcala y algunos más en Morelos y Oaxaca, el de Huejotzingo se ha ganado la admiración de cada vez más seguidores que no por ser extraños al lugar —pues está demás decir que en él participan de una u otra forma todos los habitantes del pueblo—, entorpecen el delirio jocoso, travieso y ennoblecedor de la entrega de energía y pasión que los «huejos» derrochan unos días antes del Miércoles de Ceniza.

En el caso del citado carnaval se reúne un pasado guerrero prehispánico que involucraba la tradición de las guerras floridas (propiciatorias de sacrificios), y rituales que celebraban festividades, como las del año agrícola de Tláloc, coincidentes en fechas con las del carnaval europeo. Por otra parte, existían otras expresiones de teatralidad como las celebraciones religiosas cristianas durante la Colonia, relacionadas con uno de los primeros establecimientos franciscanos en la Nueva España: el monasterio de San Mi-

guel de Huejotzingo, conjunto monumental formado por el atrio, las capillas posas, el templo y el convento, cuya fundación data de 1524-1525²⁴. Entre las manifestaciones de teatralidad, relacionadas con éste último centro religioso, aparecen los casamientos y otras actividades de la liturgia católica, entre las que se encuentran las tempranas procesiones de penitentes en Semana Santa, organizadas por las confraternidades de la Vera Cruz desde el siglo XVI y San Diego en el siglo XVII y las representaciones de la Pasión —*Lavatorio* o *Mandato*, *Descendimiento* y *Encuentro*—²⁵.

Otro hecho que se involucra en el carnaval es una leyenda que cuenta la historia del rapto de la hija de un alto jefe indígena de Huejotzingo por parte de un bandido de la zona. También a veces el mito se ubica en la etapa de la colonia, con lo cual pasa a ser la hija del corregidor la que es raptada. Esta leyenda se une a la de un héroe que al parecer vivió a mediados del siglo XIX —Agustín Lorenzo— y es recordado en corridos, danzas, leyendas y obras teatrales de los estados de Guerrero, Puebla y Morelos. Amigo de los pobres y enemigo de los ricos ha sido canonizado en pueblos como Xalitla, donde se le conoce como San Agustín Lorenzo²⁶.

También se hace referencia de manera muy central a los sucesos históricos de la Guerra de Intervención francesa, especialmente a la batalla del Cinco de Mayo de 1862 y del sitio de Puebla un año después:

Actividades consideradas como típicamente militares se carnavalizaron, apareciendo así las retretas, las tomas de cuartel, los robos de bandera, las honras fúnebres y, sobre todo, los simulacros: juegos de guerra en donde se disparan grandes cantidades de pólvora²⁷.

Estas son referencias fundamentales para entender la construcción de una teatralidad que se añade a la tradición propia del carnaval europeo, de por sí complicada por su doble propuesta de celebrar el fin de un ciclo agrario y el principio de otro (la vida y la muerte juntas de nuevo) y dar inicio a los preparativos para la Semana Santa, dando aquella rienda suelta a los excesos de la carne —palabra que está en el origen del término *carnaval* que designa la fiesta misma— y a todo lo permisivo que se produce durante estos días.

La forma en que los pobladores van diseñando su carnaval van creando una especie de ritual repetitivo que comienza los domingos de enero, en los cuales se producen los

24
Ignacio Cabral, *San Miguel de Huejotzingo*, Puebla, Universidad de las Américas, Puebla, 1990, pág. 4.

25
Susan Verdi Webster, «Art, Ritual, and Confraternities in Sixteenth-Century New Spain», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1997, núm. 70, págs. 12-25.

26
Haydée Quiroz Malca, *El carnaval en México abanico de culturas*, México, CONACULTA, 2002, págs. 51-52.

27
Joel Dávila Gutiérrez, Francisco Serrano y Alma Yolanda Castillo Rojas, *Guerra al pie de los volcanes. El carnaval de Huejotzingo*, Puebla, BUAP, 1996, pág. 18.

primeros bailes callejeros y otras actividades en los barrios, según ellos para ir avisando que el Carnaval está cerca y que hay que ir preparándose. Así, se van produciendo variables de sucesos expansivos que abarcan toda la ciudad y ocupan un tiempo aleatorio, disperso y breve. Otro momento tiene lugar cuando poco a poco comienzan a estrechar el cerco hasta reducir la espacialidad a muy pocas calles, que forman un cuadrángulo con una ligera extensión a dos lugares significativos: la Villita y Cerro Gordo, y se concentran en una densificación del tiempo festivo que dramatiza el tiempo real y lo convierte en trascendente.

En San Nicolás de los Ranchos, más cercano al volcán Popocatepetl, organizadores y participantes activos del carnaval nos informan de sus raíces prehispánicas, relacionadas con los sacrificios humanos. Se pintaban el cuerpo como penitencia para favorecer la buena siembra del maíz y el frijol y bailaban para darse gusto. El color negro, que se aplicaban en el cuerpo casi desnudo, provenía del tizne del comal y el rojo, del jugo del nopal; ambas sustancias se adherían a la piel con grasa animal.

En la época de la colonia estas festividades se sincretizaron con las celebraciones del carnaval europeo. Más tarde, con los sucesos del 5 de mayo de 1862 se incorporan las cuadrillas de huehues. Algunos son guerreros como los zacapoaxtlas y franceses, pero también hay charros. Los «judíos» herederos de aquellos danzantes prehispánicos, llevan, como aquellos, el cuerpo casi desnudo y pueden ir pintados de cinco diferentes colores: negro, amarillo, rojo, blanco y plateado, ahora de pintura industrial de aceite. Cada uno simboliza el cultivo que desea proteger. El negro, el frijol ayocote; el amarillo, el frijol de ese color y el maíz; el blanco y el plateado, el maíz blanco y el rojo, el maíz rojo. Llevan armas como atributo de su poder que van desde cadenas y palos, hasta la combinación de ambos y chicotes.

Ambos grupos —las cuadrillas de huehues y los «judíos», llamados así por la acepción que este término tenía, significando «diablo» en el siglo XVI— desfilan el lunes y el martes de carnaval, alrededor de la plaza, intercambiándose y sin observar una organización por secciones. Otra línea que atraviesa la fiesta es la existencia de un rey, una princesa y dos pretendientes: el rico, que ella desprecia, y el pobre, Agustín Lorenzo, de quién está enamorada.

En Santiago Xalitzi también hay una tradición que se remonta a la etapa prehispánica y a los ritos vinculados con la «autorización» de la siembra por los enviados del inframundo náhuatl. Recuerde-se que estos dieron lugar en el centro de México a las conocidas «guerras floridas», cuyo fin era el de obtener cautivos para sacrificar y alimentar a esos espíritus que representaban y siguen representando la fertilidad. Esas fuerzas del inframundo simbolizadas por guerreros prehispánicos de Atlixco, Tlaxcala, Cholula y Huejotzingo, hoy se traducen en los carnavales de la región en personajes que «molestan» a la población al tratar de mancharles la piel o la ropa con la pintura industrial de aceite que cubre su cuerpo y que les permite difuminar su identidad cotidiana junto a las máscaras que conforman parte del vestuario y maquillaje de la representación. Hasta que estos enviados del inframundo encarnados en los pobladores de la comunidad, no bailan hasta el cansancio en las fiestas carnavalesas la siembra no se puede efectuar a riesgo de que se malogre.

En San Pedro Cholula, especie de territorio carnavalero intermedio entre lo rural y lo urbano, el despliegue guerrero es el protagonista de la fiesta, pero también incluye como componentes algunas figuras que sobre todo están vivas en los carnavales de los antiguos barrios de Puebla: el diablo y la calavera, hoy casi en extinción en Cholula.

En San Pedro Cholula, especie de territorio carnavalero intermedio entre lo rural y lo urbano, el despliegue guerrero es el protagonista de la fiesta, pero también incluye como componentes algunas figuras que sobre todo están vivas en los carnavales de los antiguos barrios de Puebla: el diablo y la calavera, hoy casi en extinción en Cholula.

LA CIUDAD Y SUS HECHIZOS

Como el espacio del carnaval urbano de Puebla radica y tiene lugar en los barrios más antiguos, es necesario caracterizarlos. La vida compartida en comunidad, soporte de varias prácticas culturales, hace del barrio un territorio con una cierta organización temporal y de ocupaciones y es, al mismo tiempo, un lugar donde el grupo se plantea existir con algún sentido humano. El barrio va a desempeñar un factor primordial en la gestación de la fiesta y es por él que aún se mantiene.

El carnaval urbano en Puebla tiene características comunes a los que se celebran en el resto del mundo, especialmente en cuanto a fechas y funciones. Se dice que estos festejos tuvieron su origen en la época colonial. Nació en el barrio de El Alto, gracias a un grupo

Desarrollo del Carnaval de San Nicolás de los Ranchos

«Huehue» de Carnaval

de tlaxcaltecas vendedores de carbón que lo trajeron de su tierra. Se afirma que al principio sólo bailaban los inmigrantes y después se integraron el resto de los vecinos. Por lo tanto, sus vestimentas, música y bailes vienen del fronterizo Estado de Tlaxcala.

Tienen lugar desde el domingo anterior al Miércoles de Ceniza y se prolongan durante lunes y martes. Culminan el domingo siguiente en lo que se conoce como el «remate» o la «octava», rutina similar a la que se cumple en los otros analizados, pero acá también recibe el nombre de «ahorcada del diablo», pues éste es uno de los rituales que tiene lugar el martes de carnaval y que se repite como cierre el último día en estas festividades urbanas.

Cada comparsa ha sido conformada por los «encabezados», cinco o seis responsables máximos de organizarla con un mes o más tiempo de antelación, así como de establecer los ensayos, velar porque se cumpla el recorrido acordado semanas antes, cuidar que se desarrollen los pasos y bailes establecidos y guiarles durante el carnaval. Entre los integrantes están los huehues. Éstas son las figuras más prominentes y representan a los hacendados de la etapa colonial, que encarnan el poder, la fama y la riqueza y hacia quienes se proyecta entre respeto y mofa. Las Maringuillas o Marías que recuerdan a la Malinche, son admiradas por su belleza e inteligencia y hacia ellas se profesan sentimientos encontrados de desprecio y reverencia, pero al mismo tiempo son el corazón de los bailables, convirtiéndose muchas veces en el personaje que juega el papel central de los mismos. Los diablos, representantes del mal, convertidos hoy más en personajes divertidos que hacen travesuras a grandes y a chicos, aparecen entre uno y cuatro en cada comparsa, son a veces interpretados por niños y tienen el último día el papel protagónico, al constituir unos de los eventos principales de los ritos de clausura, cuando se les «castiga» de diferentes formas, que pueden ir desde amarrarlos y golpearlos o hacer parecer que se les golpea y ataca, hasta quemar figuras que los representan. Otros personajes que se han añadido son: la china poblana que lleva antifaz y sombrero y la mujer urbana, que siempre es un hombre transvestido portando una minifalda, con piernas, espalda y brazos velludos al descubierto. También aparece el charro, una variante del huehue, y una serie de figuras que van desapareciendo entre los que están las calaveras, los brujos y los monstruos.

Los recorridos van diseñando un desplazamiento por el entorno urbano que no busca, sin embargo, la concentración espacial observada en los rurales. El centro es la cuadrilla misma que quiere que la vayan siguiendo los observadores y el trazado propone una dinámica de danzas diferentes que buscan la separación y la unión de los danzantes a través de giros, listones y enlaces humanos. Es un carnaval mucho más itinerante que los vistos anteriormente, que «arrastra» a observadores y participantes activos o que van a su encuentro, siempre cambiante, pues en cada sitio barrial la coreografía no será la misma, aunque la programación consecutiva se repita cada día, como en todo auténtico ritual, así sea éste básicamente profano como es el caso.

Se inicia el baile con la marcha o entrada, a la que le sigue el jarabe inglés o tlaxcalteca, donde se verifica, según el informante, la «dominación» del huehue a la Maringuilla con el chicote, o la «dominación» de un huehue a otro. Le sigue el puente o baile de los listones, que plantea una serie de evoluciones en las que los danzantes juegan, unidos por cintas, dejando pasar por debajo a las parejas que componen la cuadrilla. Esto simbolizaría, según algunos testimonios, el movimiento de las aguas, el anuncio de la primavera, el nacimiento de la vida. Los danzantes de San Jerónimo Caleras lo relacionan con un rito de fertilidad, donde a través de la coreografía se forma una especie de «serpiente humana» que simboliza la fecundación.

La estrella es una de las danzas más complicadas, pues los ejecutantes logran formar esta figura con el tejido de los listones con cascabeles amarrados a la cintura de los danzantes y no todos los barrios lo tienen en su repertorio. La garrocha consiste en un tejido de cintas alrededor de ese elemento central, danza que se puede encontrar en muchos otros sitios donde se celebra la llegada de la primavera. Otra danza que no todas las cuadrillas incluyen, aunque es una de las más antiguas, es la de la muñeca que tiene tres evoluciones principales: primero, los danzantes se toman de la mano y forman un círculo, bailando hacia la derecha y después hacia la izquierda, mientras la Maringuilla, situada al centro, tiene en sus brazos a una muñeca envuelta en cobijas y baila con un huehue. En un segundo tiempo del círculo salen otros cuatro huehues y toman una capa, formando una especie de sostén, donde la pareja anterior mantiene a la muñeca protegiéndola de un diablo que se pondrá a bailar debajo de la

capa, tratando de alcanzarla, pero no lo logra. Para finalizar, el diablo se retira frustrado por su fracaso y la Maringuilla levanta en alto a la muñeca, como hemos dicho, es la presencia divina en el carnaval, y es bastante solemne su desarrollo, pues apenas se mueven los danzantes. Lo más destacado es la canción —originariamente en náhuatl— que consiste en alabanzas de la anunciación, nacimiento, vida, pasión, muerte y resurrección de Cristo.

También bailan la «jota aragonesa» que representa el juego amoroso entre la Malinche (o Maringuilla) y Hernán Cortés, y por eso sólo interviene una pareja; y el «vals inglés» que simboliza la guerra entre ingleses y españoles, bailado esta vez por cuatro danzantes unidos por pares, uno frente al otro en el que se teatraliza una pelea.

Otra variante de los carnavales urbanos de Puebla se produce en San Baltazar Campeche y especialmente en una de sus unidades habitacionales —Granjas de San Isidro—, barrio que tiene una dimensión bastante grande al incluir 21 localidades y 27 colonias. Más que un repertorio de coreografías fijas o desplazamientos establecidos, se trata de bailar y disparar desde la mañana a la noche, haciendo gala de un vestuario peculiar y distinto cada año, para hacer quedar bien a su sección barrial.

Si observamos mediante un recorrido global estos carnavales, podemos percibir en primer lugar que algo que los une es una celebración en fechas establecidas por el calendario previo a la Semana Santa, donde lo importante es el cambio de identidad de los danzantes y su relación con el barrio. Lejos de producirse en torno a líneas «argumentales» específicas, lo más importante residirá, en la mayoría de ellas, en el desfile mismo y el conocimiento de las coreografías fijas que no deben ser transformadas o adulteradas, constituyendo una pauta, repetida con maestría a lo largo de los días y núcleo del orgullo de muchas de las comunidades involucradas.

Una vez más se pone de manifiesto la creación de un espacio imaginario, donde el proceso de transformación ha sido la base para construir un lapso de libertad, juego, comunicación y disfrute, compartiendo nuevas identidades en espacios expansivos de ficción.

¿EXISTE UNA PROPUESTA METODOLÓGICA?

Es difícil definir cómo construir un método cuando las características de estas festivi-

dades es precisamente la de ser muy diversas. Nos planteamos un prisma cruzado por varias disciplinas. Al analizar estos carnavales partimos del modelo etnoescenológico propuesto por Patrice Pavis²⁸, donde se plantea una perspectiva que va a buscar en estas prácticas una serie de reequilibrios: *Series paralelas en lugar de unidades mínimas. Energía más que significación. Concreto más que abstracto. Autonomía más que jerarquía de los elementos. Perspectivas parciales más que centralización. Densidad diferencial más que homogeneidad. Sincretismo más que pureza.*

Al mismo tiempo, verificamos si se cumplía una estructuración por etapas propuesta por Alexis Juárez Cao Romero²⁹, a partir de los «rituales de paso» de Van Gennep.

Aplicar entonces los parámetros metodológicos que se propusieron requirió de una dosis de flexibilidad, en dependencia del material analizado. Pudimos comprobar cómo «los ritos de paso» casi se cumplieron en cada uno de los carnavales, pero en muchos casos estos se vieron fundidos en uno o dos momentos y en otros, por ejemplo, no era posible a veces distinguir cuándo terminaba la «despedida» y comenzaba la «clausura» sobre todo en aquellos como los de los barrios antiguos de Puebla, donde la etapa final de la fiesta se extiende casi por veinticuatro horas, alcanzando hasta la madrugada del lunes posterior a la octava. En aquellos donde el ritual se ajusta más a observaciones de tipo calendárico agrario es posible distinguir el paralelismo entre aquellos y sus distintas fases.

Las propuestas etnoescenológicas, relacionadas con las prácticas espectaculares, se aplicaron con total libertad, ya que su punto de gestación se relaciona, en su diseño original, sobre todo con expresiones sincréticas y ritualizadas, pero con vocación deliberadamente escénica, mientras nuestro objeto de estudio se produce a partir de otros parámetros conceptuales y vivenciales, gestados en comunidades de una gran tradición mestiza «espectacular», donde la construcción de una teatralidad deliberadamente desjerarquizada, paralela, fuertemente energizada, parcial, concreta, sincrética y densamente heterogénea está dada en las bases de su origen mismo. Es un hallazgo, pues, haberlas relacionado con una metodología que se plantea ya perspectivas tan amplias y que sin forzarla pudiera dialogar con los carnavales estudiados.

La categoría que con mayor sistematicidad se pudo apreciar fue la de *teatralidad*, que definitivamente acompaña a cada una de

28

Patrice Pavis, *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago de Chile, LOM Ediciones/Universidad ARCIS, 1998, págs. 208-218.

29

Alexis Juárez Cao Romero, *Catolicismo popular y fiesta. Sistema festivo y vida religiosa de un pueblo indígena del estado de Puebla*, Puebla, BUAP, 1999, págs. 56-70.

estas celebraciones año con año. Elaborada en forma diferente en las distintas localidades analizadas, en los espacios rurales de por sí diseñados con una proyección central, la teatralidad se produce a partir de *concentrar y condensar la ejecución* (tanto temporal como espacial) y la *mirada* que descubren en la alteridad ficcional una liberación de fuentes para retroalimentar el curso de la vida misma, aunque cuando estas fiestas (en Xalitzintla y San Nicolás) se hacen cada vez más alejadas —en tiempo, por su desfase con respecto a los demás carnavales, y en distancia de los centros de poblaciones más concurridas—, estas festividades podríamos pensar se resistirían un tanto a su posible aplicación. Si embargo, no es así, pues nunca se produce la ausencia de «público» que viene en viaje de estudio, para «echar porra» a algún amigo o como visitante de comunidades cercanas.

En las zonas urbanas se construye, en cambio, una teatralidad itinerante y expansiva que se comparte entre los desplazamientos virtuosos y la construcción de una nueva identidad que se disfruta y exhibe. El ánimo de fraternidad y lazo comunal se alterna con la competencia de la premiación por el mejor vestuario y el orgullo de dejar la mejor impresión de su barrio, dentro y fuera de él. Más que la inversión del mundo —aunque ése es el concepto que se ha designado por la gran mayoría de los investigadores para acentuar el disloque o alejamiento de la cotidianidad—, es la vida la que tiene lugar ante nosotros, pero desarrollada con otra mirada y transformada por eventos que nos recuerdan la fusión de contrarios, la conversión de un espacio y un tiempo rutinario en un hecho excepcional, que se repite por voluntad de los participantes y de los observadores, en una práctica espectacular que se perpetúa y nos sirve de reflexión mimética vital.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfaro, Alfonso, *Moros y cristianos. Una batalla cósmica*, México, Artes de México, 2001.
- Azor, Ileana, *Teatralidades y carnaval. Danzantes y color en Puebla de los Ángeles*, California, Gestos, 2004.
- , «Entrevista a Elvia Morales», UDLA-P, 10 de marzo 2002.
- , «Entrevista a Filemón Casas y Liboria Solano», Los Capotes, San Nicolás de los Ranchos, 16 de marzo 2003.
- , «Entrevista a Genaro Medina Ramos», UDLA-P, 25 de junio 2001.

- , «Entrevista a Rodolfo Guzmán», San Pedro Cholula, 9 de marzo 2003.
- , «Entrevista a Tim Knab», UDLA-P, 28 de septiembre 2001.
- Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- Barbosa Cano, Manlio, *Atlas lingüístico del Estado de Puebla*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1980.
- Bonfiglioli, Carlo, *Fariseos y matachines en la Sierra Tarahumara: entre la Pasión de Cristo, la transgresión cómico-sexual y las danzas de Conquista*, México, INI, 1995.
- Cabral, Ignacio, *San Miguel de Huejotzingo*, Puebla, Universidad de las Américas, Puebla, 1990.
- Caro Baroja, Julio, *El carnaval (Análisis histórico cultural)*, Madrid, Taurus, 1965.
- Castillo Rojas, Alma Yolanda y Luna Reyes, Ambrosio Javier, *El carnaval en los barrios de Puebla. «El carnaval de Xonaca»*, Puebla, Secretaría de Cultura, 1991.
- Centro Estatal de Información y Documentación de los Pueblos Indígenas del Estado de Puebla, Puebla, Kaltamatiloyan, 2000.
- Dávila Gutiérrez, Joel; Serrano, Francisco; Castillo Rojas, Alma Yolanda; *Guerra al pie de los volcanes. El carnaval de Huejotzingo*, Puebla, BUAP, 1996.
- Díaz Cruz, Rodrigo, *Archipiélago de rituales. Teorías antropológicas del ritual*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- Féral, Jossette, *Acerca de la teatralidad*, Buenos Aires, Editorial Nueva Generación/Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2003.
- Fernández Ledesma, Gabriel, *Carnaval en Huejotzingo*, México, Eosa, 1986.
- Florezano, Enrique, *Memoria indígena*, México, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. de C.V., 1999.
- Gaignebet, Claude y Florentin, Marie-Claude, *El Carnaval. Ensayos de mitología popular*, Barcelona, Editorial Alta Fulla, 1984.
- García Palacios, Emma, *Los barrios antiguos de Puebla*, México, Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1973.
- Giménez, Gilberto, *Cultura popular y religión en el Anáhuac*, México, Centro de Estudios Eumémicos, 1979.
- Gobierno del Estado de Puebla. Secretaría De Turismo, *Catálogo de Ferias y Fiestas*, Puebla, SECTUREP, 1998.
- Juárez Cao Romero, Alexis, *Catolicismo popular y fiesta. Sistema festivo y vida religiosa de un pueblo indígena del estado de Puebla*, Puebla, BUAP, 1999.

- Los Municipios de Puebla*. Secretaría de Gobernación, México, 1988.
- Luna Reyes, Ambrosio Javier, *Juego y presencia. Un modelo de análisis e interpretación de una manifestación de cultura popular: el carnaval de los barrios de Puebla*, Tesis, 1996.
- Marín Tamayo, Fausto, *Puebla de los Ángeles; orígenes, gobierno y división social*, México, UAP, 1989.
- Nolasco Armas, Margarita, *Cuatro ciudades. El proceso de urbanización dependiente*, México, INAH, Puebla, 1981.
- Pavis, Patrice, *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago de Chile, LOM Ediciones/Universidad ARCIS, 1998.
- Pérez Quitt, Ricardo, «La raigambre de un teatro prehispánico», *Tierra Adentro*, 1993, núm. 67, pág. 65.
- , «Teatro prehispánico en Puebla (Cuetzalan y Atlixco)», *Máscara*, 1993, Año 3, núm. 13-14, pág. 126.
- Quiroz Malca, Haydée, *El carnaval en México abanico de culturas*, México, CONACULTA, 2002.
- Remedi, Gustavo, «Del carnaval como ‘metáfora’ al teatro del carnaval.» *Latin American Theater Review*, 2001, núm. 34, págs. 127-152.
- Rodríguez Shadow, María y Robert D. Shadow, *Los pueblos del Señor. Las fiestas y peregrinaciones de Chalma*, Toluca, UAEM, 2000.
- Roma Riu, Josefina, *Aragón y el carnaval*, Zaragoza, Guara Editorial, 1980.
- Substance*, 2002, vol. 31, núm. 2&3.
- Van Gennep, Arnold, *Le folklore français*, Paris, Robert Laffont, 1999.
- Vázquez Santana, Higinio y Santana Garibi, Ignacio, *El carnaval*, México, Talleres gráficos de la Nación, 1931.
- Velázquez Mejía, Arturo, *La fiesta: espacio, manifestación y comunicación de cotidianeidad histórica*, Estado de México, UAEM, 1984.
- Verdi Webster, Susan, «Art, Ritual, and Confraternities in Sixteenth-Century New Spain», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1997, núm. 70, págs. 12-25.