
INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE
RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL, ACUERDO S.E.P. 15018

DE FECHA 29 DE NOVIEMBRE DE 1976

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS SOCIOCULTURALES
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN DE LA CIENCIA Y LA CULTURA



***El performance de ‘Los Colorados’ del Carnaval de Tlaxcala
como forma (in)móvil de una tradición***

Tesis que para obtener el grado de
Maestra en Comunicación de la Ciencia y la Cultura

Presenta:

Carmina Nahuatlato Frías

Director de Tesis: Dr. Salvador Iván Rodríguez Preciado

Guadalajara, Jalisco. Diciembre de 2013



ITESO

Universidad Tecnológica
y de Estudios Superiores de Occidente

ITESO, Universidad Tecnológica
y de Estudios Superiores de Occidente
Periférico Sur Manuel Gómez Morán
#8585 Col. Irapuato
Tlaquepaque, Jalisco, México
C.P. 45604
Tel: +52 (33) 36 69 34 34
Fax: +52 (33) 36 69 34 35
Correo electrónico: iteso@iteso.mx
Sitio web: www.iteso.mx

Reservados todos los derechos.

ITESO, Universidad Tecnológica
y de Estudios Superiores de Occidente
Periférico Sur Manuel Gómez Morán
#8585 Col. Irapuato
Tlaquepaque, Jalisco, México
C.P. 45604
Tel: +52 (33) 36 69 34 34
Fax: +52 (33) 36 69 34 35
Correo electrónico: iteso@iteso.mx
Sitio web: www.iteso.mx

AUSJAL



Tlaquepaque, Jalisco a 17 de diciembre de 2013

A/t'n: Mtro. Eduardo Quijano Tenreiro
Coordinador de la Maestría en Comunicación de la Ciencia y la
Cultura

Estimado Eduardo:

Con mucho gusto te entrego aquí el trabajo de tesis de Carmina Nahuatlato Frías, con el que busca acreditar el requisito del programa de Maestría. Considero, después de varias revisiones y discusiones, que el trabajo se encuentra ya finalizado, de tal modo que puede ser sometido a defensa ante un tribunal.

Estoy seguro que el trabajo de Carmina representa un producto metodológico innovador y que constituye una evidencia de que Carmina ya puede moverse en el campo académico de los estudios de la comunicación, al modo de un experto y al grado de acercar su investigación a reflexiones que la ligan con disciplinas como la antropología cultural, la etnografía, la iconología o los estudios de las tradiciones culturales.

Confiamos ambos en que el modo en que se han atendido los comentarios que le fueron realizados en el último Coloquio, así como los ajustes y arreglos que el texto ha tenido hasta ésta, su conclusión, lo hacen aparecer como una versión definitiva más acabada y lista para ser defendida frente a un tribunal, de acuerdo al protocolo y reglamento establecidos para este efecto.

Agradezco tu atención a este particular y quedo atento a dar seguimiento a todo el procedimiento de su titulación.

Saludos cordiales.

Dr. Salvador Iván Rodríguez Preciado
Departamento de Salud, Psicología y Comunidad,
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente,
Teléfono: +52 (33) 36 69 34 34
Fax: +52 (33) 36 69 34 60
Periférico Sur Manuel Gómez Morán #8585,
Tlaquepaque, Jalisco, México. C.P. 45604

La apariencia nunca es desdeñable. Hasta cuando engaña da un indicio.
Ya para aceptarla o ya para rectificarla, en ella se funda el conocimiento.
Dejarse guiar por los ojos no es un mal método, a condición de andar sobre aviso.
Alfonso Reyes, 1959.

*Este trabajo no hubiera sido posible sin Salvador Iván Rodríguez Preciado,
y su generosa complicidad. De corazón, gracias.*

*A Raúl Acosta, Hugo Nahuatlato R., Martha Frías U.,
Oliva Nahuatlato R., Alejandra Díaz G. y al Hombre de Maíz,
gracias por su luz.*

*Con profundo agradecimiento para:
Don Raúl Carmona[†]
Don Alberto, Sra. Irma, Paulina, Laura, Isabel, Sergio, Josué y cada uno
de los danzantes de la Camada 'Los Colorados de Santa María Atlihuetzía'.*

*Sí, más vale danza que penacho.
Diciembre 2013.*

Abstract

La camada ‘Los Colorados’ de la comunidad de Atlihuetzía, sólo guarda similitud con otras camadas que forman parte del carnaval de Tlaxcala, en la coreografía y la música con la que participan en dicho evento festivo. Su indumentaria incorpora no sólo símbolos religiosos o mitológicos locales, sino también algunos de caricaturas, deportes u otros aspectos de la modernidad transnacional que no tienen referente directo con la vida comunitaria local o el conjunto de historias que fundan su origen. En este contexto, la siguiente investigación tiene como propósito abonar al estudio de las tradiciones desde la comunicación. Su propuesta teórico-metodológica posiciona al *performance* como su concepto fundamental para hacer referencia al acto expresivo realizado por el grupo de danzantes en cuestión, durante la celebración del carnaval estatal. En el documento se abordan temas como la danza, el conocimiento incorporado y el ciclo de la tradición. La metodología propuesta incluye análisis taxonómico y de dominios a partir de las respuestas obtenidas de entrevistas a profundidad. A decir de los resultados, podría interpretarse que la incorporación de tales elementos simbólicos en la indumentaria del colectivo antes mencionado, corresponde a la inclusión de la cultura global a una minoría cultural –el cambio como proceso natural en la continuidad de la tradición– y a una modificación en sus códigos de significación e interpretación del traje a utilizar.

Palabras clave: performance, tradiciones, carnaval, Tlaxcala, danza.

Índice

Tema	Pág.
Introducción	7
El carnaval de Atlihuetzía y su danza de símbolos	
Galería Fotográfica	12
La investigación	
Su contexto y justificación	17
Pregunta de investigación, hipótesis y objetivos	17
Supuestos teóricos	18
Estructura del documento	18
Contexto sociohistórico	
Orígenes del carnaval en México y su celebración en Tlaxcala	20
Santa María Atlihuetzía, casa de ‘Los Colorados’	33
Marco teórico	
El carnaval como oposición a lo sagrado	36
El carnaval como fiesta y tradición	43
Performance: la revelación de lo invisible	50
La danza, el conocimiento incorporado y la experiencia del ejecutante	59
Marco metodológico	
Enfoque sociocultural	68
Estrategias metodológicas	68
Notas sobre el trabajo de campo: prospectiva, profundización y complementaria.	74
Análisis y discusión de los resultados	
Informantes	80
Manifestaciones de la tradición	81
Análisis taxonómico	94
Análisis de dominios y texto etnográfico	96
La movilidad como elemento identitario de ‘Los Colorados’	106
Conclusion	
El cuerpo que danza, la tradición viva	113
Bibliografía	117
Anexo	124

Introducción

El carnaval de Atlihuetzía y su danza de símbolos

El sonar de las castañuelas, marca el vaivén con que han de moverse las plumas que adornan los penachos de los hombres y la amplitud del vuelo de la falda en las mujeres. Son aproximadamente las 10:00 de la mañana y el sol ya está por todo lo alto, los danzantes llevan largo rato bailando sobre un piso terregoso entre el polvo que levantan y que se mezcla con los remolinos de viento que trae consigo febrero.

No siguen el ritmo del teponaztle, se hacen acompañar por un músico y su teclado resguardado a la sombra en la cabina de una camioneta. Desde ahí interpreta las cuadrillas que el grupo de danzantes, bailará en parejas el resto de la mañana, hasta que haya atendido cada una de las invitaciones de los lugareños a presentar su coreografía a las puertas de su casa.

Pasan las horas. En el cielo despejado algunas nubes lejanas, casi transparentes, rayan el cielo. Alrededor, un bosque sobrevive a los estragos del invierno, sus tonalidades en verde oscuro y café cenizo, contrastan inevitablemente con el colorido y nada convencional traje de carnaval que portan los danzantes: los hombres lucen mocasines recién lustrados, calcetines blancos arriba de la rodilla, pantalón corto y un peto confeccionados en terciopelo a la usanza del traje español del siglo XVI. No es posible observar sus rostros dispuestos al sol pues están cubiertos con una máscara de tez blanca y barbada, cuya sonrisa enmarca un diente de oro y unos ojos azules de enormes pestañas, que a la orden de un mecanismo discreto entre el cuello y la barbilla, parpadean simulando un coqueteo. Las mujeres visten faldas cortas de vuelo amplio, zapatos de piso o tenis, no se maquillan, no cubren su rostro ni adornaban su cabeza con ningún atavío.

Los trajes están confeccionados combinando el amarillo, rojo y anaranjado, pero su brillo aumenta por las figuras que le han sido bordadas en lentejuela, chaquira y canutillo: un carnaval de águilas, princesas de los cuentos de Disney, calaveras piratas, mariposas, insignias de equipos de futbol, palomas, piolines, efigies egipcias, trailers multicolores, rosas, Mickey Mouse, alacranes, toros, vikingos, alas de ángeles, sirenas, cascos de futbol americano, elefantes, Scooby

Doo, Winnie Poo, la Virgen de Guadalupe y la toponimia de Atlihuetzía¹, lugar del que es oriunda esta camada de danzantes que se hacen llamar ‘Los Colorados’. En el colectivo danzan por igual niños, adolescentes y jóvenes, quienes atienden a la invitación de algunos vecinos del pueblo para bailar frente a sus viviendas cada día de carnaval, hasta que no se lleve a cabo el remate, uno de los eventos más importantes que implica la presentación de este y otros grupos dancísticos de la comunidad. Hasta ese día, las plumas de los penachos seguirán agitándose y las faldas luciendo su vuelo al ritmo de ‘Los Colorados’.

La festividad inicia con un desfile que se lleva a cabo los días previos a la Semana Santa, es ahí cuando los meses dedicados al ensayo de la coreografía rinden su fruto: decenas de camadas correspondientes a otros municipios del estado de Tlaxcala, turnan su presentación en el escenario principal que se emplaza frente al Palacio de Gobierno, en la capital del estado. El centro de la ciudad se transforma durante ese evento festivo: sus calles aledañas son cerradas a la circulación vehicular para convertirse en explanadas alternativas y permitir el libre andar de los espectadores, que aún con su numerosidad, no forman multitudes ruidosas ni desvaríos en el orden público. Las audiencias no sobrepasan la línea del espectador frente al espectáculo, permanecen silentes, casi conmovidas frente al acto expresivo que ocurre frente a sus ojos: penachos de todos los volúmenes y alturas posibles; faldas a los tobillos, a las rodillas o más arriba de ellas; máscaras caucásicas o de rasgos africanos, con lunares cerca del bigote o enmarcando la mirada, con o sin diente de oro en su sonrisa; zapatos de piso o de tacón, botas lustradas o tenis; disfraces de seres demoniacos o parodiando algún personaje público.

Durante el carnaval en Tlaxcala, los grupos de danzantes, o camadas, se distinguen entre sí –por la hechura y íconos bordados sus trajes, sus penachos, los zapatos que calzan o la agilidad con que se mueven–, pero todos ellos hacen algo similar: inician su presentación con la pareja principal al frente, que luego de caminar alrededor de la pista de baile se coloca al centro para dirigir la coreografía grupal, larga y repetitiva que ejecutan durante al menos una hora, hasta que se agoten los turnos de presentación por camada, o hasta que caiga la noche.

¹ Con el tiempo, el uso del toponímico de Atlihuetzían suprimió la ‘n’. De aquí en adelante, para hacer referencia a la localidad donde se llevó cabo esta investigación, se le referirá como los danzantes le llaman, simplemente Atlihuetzía.

Otro rasgo de esta festividad regional, es que pese a ser un carnaval, no se encuentran a simple vista vestigios de la permisividad lasciva ni el despilfarro que suele caracterizar a los carnavales alrededor del mundo.

Frente a la particularidad de la escena, surgen distintas preguntas a propósito de la festividad en general pero de ‘Los Colorados’ en particular: ¿qué hace que un grupo tan heterogéneo de personas confluya para formar la camada? Luego, la danza ha desempeñado diversas funciones sociales, entre ellas la transmisión de una generación a otra de cierto conocimiento social, pero ¿qué motiva a este grupo su consecutiva participación en el carnaval? ¿En qué medida la pertenencia a la camada ‘Los Colorados’ da cuenta de un proceso de juego de encuentros con la identidad individual a través de experiencias colectivas? y como camada, ¿qué buscan representar? El suceso en su conjunto, propicia la reflexión en torno a las tradiciones y las raíces de ese México profundo y ritual, distinto del México presente.

Una dificultad para la elaboración de este trabajo, reside en la falta de estudios sobre esta temática desde la perspectiva de la comunicación. El trabajo de Jorge González es la excepción. En su artículo “Semantizarás las ferias: identidad cultural y frentes culturales” publicado en la *Revista Cultura* (1985), hace un recorrido histórico de las ferias regionales mexicanas y de la importancia de estas en el desarrollo económico de los pueblos, al tiempo que sostiene que los eventos festivos en México, han ido perdiendo fuerza frente a las ferias y a su imposición como una institución comercial. Un segundo acercamiento, es el trabajo no publicado de Elizabeth Domínguez (2008) “Tradición y globalización, ¿consumismo en el carnaval de Chiautempan, Tlaxcala?”. En ambos trabajos, la búsqueda es la misma: la incorporación de símbolos exóticos a las expresiones culturales locales.

En este sentido, el presente trabajo pretende abonar al estudio de las tradiciones desde la comunicación a través un acercamiento teórico-metodológico distinto, así que en el primer capítulo se deslinda al Carnaval de Tlaxcala de aquellos abordajes teóricos que sitúan las festividades de este tipo como oposición a lo sagrado, pero sí enmarcándolo como una fiesta y una tradición.

En el segundo capítulo se habla sobre la elección del concepto *performance* como eje de análisis, pues permite retomar la danza de ‘Los Colorados’ no sólo como una forma artística, sino como un acto vivo y expresivo, como un medio de memoria cultural que se basa en el repertorio dancístico y de indumentarias utilizadas por los danzantes y que a su vez actúa como contenedor de saberes culturales propios de la localidad de origen, y por supuesto del estado de Tlaxcala. El concepto también permite analizar en su conjunto y por separado, cada uno de los elementos rituales, teatrales y organizacionales que conforman el acto expresivo que realiza la camada, permitiendo así develar su estructura interna y la manera en que cada uno de sus elementos contribuye a la dotación de sentido del mismo.

En seguida se habla de la danza, el conocimiento incorporado y la experiencia del ejecutante, que en línea con Ferreriro (2002: 35), depende en menor medida de la capacidad de interpretar símbolos pero se relaciona íntimamente con las habilidades personales para lograr estados corporales excepcionales. En el marco metodológico se describe el enfoque sociocultural que guía la investigación así como las estrategias metodológicas realizadas: análisis etnográfico en 3 niveles (manifestaciones de la tradición, taxonómico y de términos dominantes), los cuales permiten reconocer los elementos materiales, sígnicos y corporales que configuran una tradición así como los elementos teatrales y rituales que constituyen el *performance*. Al final del capítulo se encuentran reseñadas las etapas del trabajo de campo.

Los grupos de danzantes en la capital del estado durante el carnaval rebasan los 100. Sus trajes aunque son similares, guardan diferencias significativas de acuerdo a la región a la que pertenezcan. ‘Los Colorados’, de Santa María Atlihuetzía, son una de las tres camadas invitadas a participar en la investigación cuya indumentaria tiene la forma básica del traje español, pero que a diferencia de las otras dos, mostró más interés en participar y además la configuración de su traje incluía simbología mencionada anteriormente. Al acto expresivo que realizan se le ha denominado en esta investigación un *performance*, categoría mediante la cual se busca deconstruirlo sin dejar de lado los elementos teatrales y representativos que lo conforman y así dar cuenta de una manera profunda e integradora tanto del *performance* que realizan, del contexto en que se sitúa y de sus fines representativos.

Los resultados señalan que la danza como un acto expresivo juega un papel preponderante en los integrantes de la camada en cuestión, como experiencia colectiva y experiencia individual. Lo mismo podrá decirse de los trajes: el análisis de términos dominantes da cuenta de lo importante que es la indumentaria como referente del colectivo, y como referente personal del danzante. El tema que guía la discusión, es la objetivación de la identidad a partir de distintos escenarios, de ahí que para concluir que se afirma que ‘Los Colorados’ consolidan con su *performance* un equilibrio entre su propia representación, los motivos culturales a los que hacen referencia, el paso del que provienen y la continuidad de su tradición.

Galería Fotográfica

Las siguientes fotografías muestran detalles de algunos de los trajes utilizados por 'Los Colorados'. Fueron tomadas por Carmina Nahuatlato durante el trabajo de campo entre Febrero y Octubre de 2010 en Atlihuetzía.



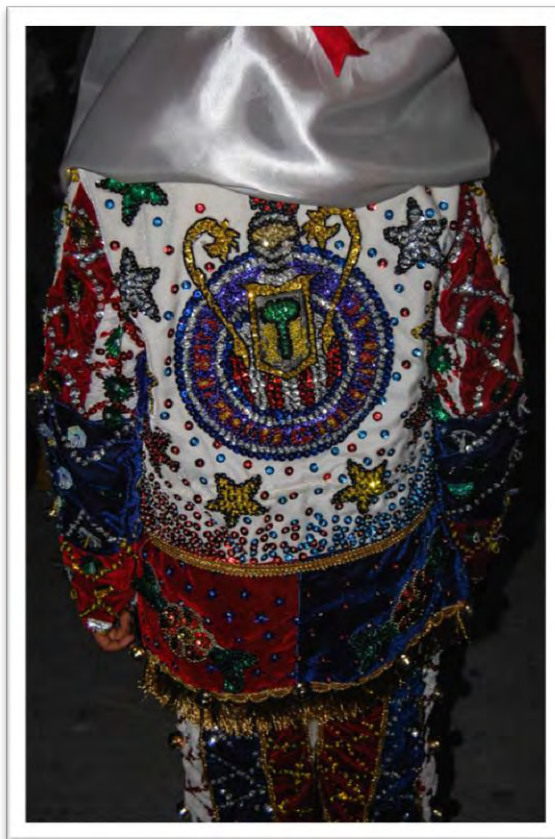
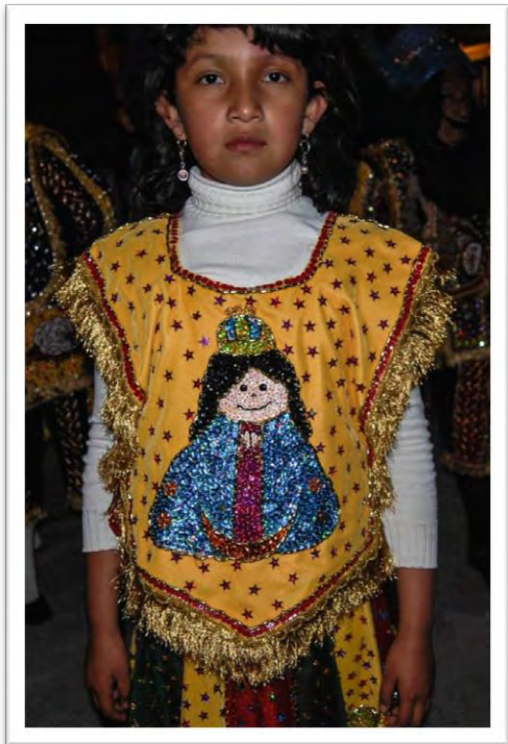
'Los Colorados' durante una presentación en Atlihuetzía. Carnaval 2010.



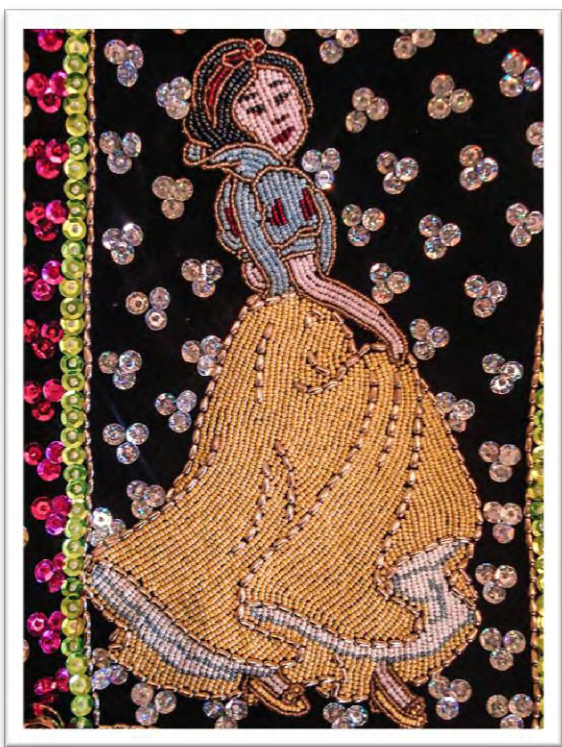
Máscaras de Carnaval, que fueron utilizadas por Raúl Carmona[†]. Propiedad de Familia Carmona.



Detalles de la parte trasera de un peto. Traje de hombre.
Estas figuras femeninas, no hacen referencia a ningún personaje en particular.



A ‘Los Colorados’ también pertenecen algunos menores, por lo general hijos de otros danzantes de la camada. Su indumentaria se confecciona bajo la misma forma básica que los trajes de los adultos. Los iconos bordados en él, se eligen de acuerdo a la edad y los intereses del portador. Son los padres de familia quienes proporcionan el traje, ya sea adquiriéndolos en algún establecimiento o elaborándolos ellos mismos.



La falda en el traje de las mujeres debe tener vuelo amplio. De preferencia bajo la rodilla. Es común encontrar personajes femeninos de historias infantiles, bordados en la indumentaria sin importar la edad de la danzante que lo porte. Las figuras son elaboradas a partir de chaquiras y canutillos.



Cada danzante confecciona su traje de acuerdo a sus posibilidades económicas y su gusto personal. Hay una forma básica para hombre y mujer, pero no hay restricción evidente con respecto a la combinación de colores y figuras permitidas para bordarse en él.

La investigación

En este primer capítulo se describe el contexto en que se inserta la investigación, se mencionan los supuestos teóricos a partir de los cuales se plantea, así como sus objetivos, categorías de análisis y estructura del documento.

Su contexto y justificación

Las culturas tradicionales en México se han estudiado desde distintas posiciones. Hay quien afirma que a éstas no les ha llegado la modernización, por lo que permanecen estáticas, enclavadas en el pasado (Quiróz y Escalante, 2006). Otro enfoque señala que el cambio, es su forma de ser y que las culturas dominantes han actualizado su manera de imponerse a otras subalternas, quienes a su vez, actualizan sus respuestas o “modos de apegarse a su tradicionalismo y recrear su propio universo significativo” (Bonfil, 1993: 230). En esta encrucijada se inserta el acto expresivo realizado por ‘Los Colorados’ del Carnaval de Tlaxcala. Las particularidades que lo constituyen dan pie a cuestionar los discursos culturales contenidos en su *performance*, y la forma en que éste se mantiene como una tradición vigente en el estado de Tlaxcala con todo y sus múltiples transformaciones.

La pregunta que origina el presente trabajo de investigación, se ubica también en este contexto:

¿Qué elementos teatrales, rituales y organizacionales conforman el *performance* de ‘Los Colorados’ y cuáles son las intenciones de su representación?

De esta pregunta principal se vierten las siguientes preguntas secundarias:

- ¿Qué elementos de dicho *performance* y bajo qué mecanismos perpetúan, modifican o intervienen en la continuidad del evento festivo como forma de una tradición?
- ¿En qué medida la pertenencia a la camada ‘Los Colorados’ da cuenta de juego de encuentros con la identidad individual a través de experiencias colectivas?

Así, la hipótesis que guía el presente trabajo, señala que el *performance* ejecutado por ‘Los Colorados’ se conforma de distintos elementos rituales, teatrales y organizacionales, que en distinta medida se perpetúan o modifican en sí mismos y con ello repercuten en la forma de la

tradición, misma que finca su arraigo a través del eje articulador que es la danza –en su dimensión ejecutiva–.

Por lo anterior, el objetivo primordial de esta investigación es analizar el *performance* de ‘Los Colorados’ a través de los elementos que lo conforman: la música, la danza, la indumentaria y las intenciones de su representación referida por los danzantes.

Supuestos teóricos y estructura del documento

Los supuestos teóricos sobre los que se fundamenta este trabajo, parten de proponer al *performance* como categoría de análisis, nombrando así al acto expresivo que realizan ‘Los Colorados’. La pertinencia del concepto se considera pertinente puesto que esta investigación tiene que ver con la posibilidad e imposibilidad del hombre y la sociedad por repetir y mantener a través del tiempo, determinadas formas de acción y de expresión, para lo cual el estudio de las artes *performativas* y la investigación antropológica de la representación o puesta en escena de multitud de actividades culturales, tiene mucho que ofrecer en este sentido. Todo antropólogo de campo dirá que ningún *performance* de un rito por muy rígidamente prescrito que esté, es exactamente el mismo que otro *performance*, porque se ve afectado por variables como las características sociales y circunstancias de los actores que están a su vez afectados por la escala de atención, interés de la audiencia, apoyo económico, etc. así como sucesos contingentes e impredecibles y por tanto están siempre abiertos a nuevos significados contextuales (Fernández, 2005: 131).

Estructura del documento

Para alcanzar el objetivo mencionado anteriormente, el marco teórico se conforma por tres grandes temas: primero, un acercamiento al Carnaval de Tlaxcala no desde la cultura de la risa, sino como una fiesta y tradición. Luego, se propone el *performance* como categoría de análisis y se habla acerca de sus semejanzas y diferencias con el ritual. El último capítulo se dedica a la danza, el conocimiento incorporado y la experiencia del ejecutante.

En el documento se exponen también las estrategias metodológicas empleadas como las observaciones etnográficas, entrevistas a profundidad, las notas sobre el trabajo de campo y los resultados que trazaron la guía de discusión y las conclusiones correspondientes a los niveles de análisis efectuados: elementos que intervienen en tres aspectos de la tradición (materiales, sígnicos y corporales), análisis taxonómico y de términos dominantes en las entrevistas realizadas (para encontrar los significados compartidos por los participantes acerca de su participación en el carnaval).

Desde luego, al final del trabajo, se realiza una discusión de los resultados obtenidos y se despliegan las conclusiones correspondientes.

A lo largo del documento se encuentran intercaladas algunas series fotográfica que ilustran la indumentaria de “Los Colorados”. Como anexos se adjuntan los guiones que guiaron las entrevistas realizadas.

Contexto Sociohistórico

En la primera parte de este capítulo se incluyen apuntes históricos sobre la celebración del carnaval de Tlaxcala; sus influencias europeas, africanas y étnicas; su relación con otros carnavales celebrados en México y su forma actual de celebración. Se habla además de las distintas variedades de indumentarias propias para la festividad y de sus primeras referencias en libros históricos y académicos. En la segunda parte, se describe el proceso histórico de conformación de ‘Los Colorados’ y la comunidad de Santa María Atlihuetzía.

Orígenes del carnaval en México y su celebración en Tlaxcala

La configuración del carnaval de Tlaxcala, que destaca por la variedad de camadas que relucen sus disfraces, danzas y bailes, puede rastrearse, cuando menos hasta hace tres siglos (Serrano, 2009: 23). Durante todo ese tiempo ha sufrido transformaciones como la pérdida e implementación de elementos de todo tipo en los trajes, la música y la coreografía propias de tal festividad, pérdidas debidas a su naturaleza como expresión viva de las comunidades (Serrano, 2009: 23; Xochitiotzin, 1997).

La versión oficial sobre el origen del carnaval de Tlaxcala, refiere una sátira que los indígenas tlaxcaltecas desarrollaron a manera de desahogo y venganza en contra de los ricos hacendados españoles para quienes trabajaban desde la época colonial, quienes prohibían la participación indígena en sus eventos festivos particulares. Esta versión es promovida por las instituciones estatales como la Secretaría de Educación y la Secretaría de Turismo de Tlaxcala, y es la que se da a conocer en los folletos turísticos, las escuelas y las páginas de internet que promueven el carnaval año con año (Serrano, 2009: 23).

José Fernando Serrano (2009: 23), documenta en su proyecto de investigación ‘La danza de la culebra. Permanencia y cambio en el imaginario de un carnaval mexicano’, otra versión sobre el origen del carnaval que promueven los ancianos de los pueblos de Acuitlapilco, Xixitotla y Papalotla, localidades tlaxcaltecas en las que Serrano realizó su investigación. Los entrevistados hacen una interpretación religiosa del origen del carnaval, argumentando que se trata de una representación de la persecución de Jesús de Nazareth, relato que se transfiere

oralmente de generación en generación entre las familias. Esta versión no es promovida por ninguna institución oficial y parece suscribirse sólo a las localidades participantes en tal proyecto.

Uno de los documentos más antiguos de los que se tiene referencia sobre el origen del carnaval de Tlaxcala y que al tiempo ilustra el veto español a esta expresión artística indígena, es un auto² promulgado por el Conde de San Román que data de 1669 (Serrano, 2009: 24), en el que se previene a ciertos danzantes de ser sancionados si se burlaban de alguna persona, puesto que su señoría había tenido noticia sobre los tres días de festividades en Tlaxcala, en los que personas de cualquier sexo o grupo social, bailaban por las calles y casas, enmascarados y vestidos en distintos trajes. Algunos de ellos lo hacían sólo para satirizar el crédito de otros participantes provocando sediciones y graves pecados.

Aunque en el manuscrito no se especifica qué grupos sociales participaban en dicha festividad, es decir, si eran indígenas, mestizos, negros, mulatos o hasta españoles, sí documenta que sólo algunos de los danzantes se burlaban de la gente, lo que deja abierta la duda sobre quién se mofaba de quién: ¿los españoles participaban en las danzas y se mofaban también de alguien? Para Serrano (2009: 24), cabe esa posibilidad puesto que al fin de cuentas, fueron los españoles quienes introdujeron la festividad del carnaval a la Nueva España.

Lo anterior no muestra elementos suficientes para corroborar la versión oficial sobre las suntuosas fiestas de los hacendados españoles. Tampoco hay evidencia de cómo llegó a la región el baile de cuadrillas que realizan ahora las camadas en Tlaxcala y cómo éstas se integraron al carnaval. Según Guillermo Prieto (en Sevilla et al, 1984: 178-179), éste tipo de baile llegó a México en el siglo XVII por los aristócratas Juan Gamboa y Salvador Batres y eran solamente ejecutados en las haciendas de clases dominantes; de ahí que se suponga que los indígenas tlaxcaltecas se inspiraron en dichas celebraciones para establecer sus propias festividades emulando la indumentaria, coreografía y música españolas.

Si bien no se puede precisar el origen del carnaval en Tlaxcala, es probable que en la Nueva España se comenzara a celebrar en la ciudad de México y que de ahí se extendiera hasta

² Documento que da fe de una circunstancia o alegato institucional.

generalizarse por todo el virreinato. El calendario más antiguo que marca las celebraciones del carnaval data de la época colonial, las festividades anteriores a la fecha del mismo se ligán a un complejo festivo que inicia con las posadas previas a Navidad, el Año Nuevo, la Epifanía, la Adoración de los Reyes y el día de la Candelaria o la Purificación. Tal anuario ceremonial tiene sus referentes directos con el calendario indígena que comenzaba en el mes de *atlcahualo* o *cuahutleoa*, un 2 de febrero del calendario europeo. Aunque en el México actual ese calendario no tiene vigencia, sigue siendo esa fecha un referente para las ceremonias al inicio de año (Serrano, 2009: 22).

Por otro lado, acerca de los carnavales en México, se tienen referencias históricas a los celebrados en San Luis Potosí en 1709. En la capital del virreinato, la ciudad de México, durante la época colonial no sólo se improvisaban mascaradas para celebrar el cumpleaños de los reyes y virreyes, la canonización de un santo, la dedicación de un templo, el arribo de virreyes y arzobispos y la celebración de algún festival religioso. Cualquier evento era pretexto para usar trajes que representaban personas de calidad histórica, bíblica o mitológica, ridiculizando a veces a la gente de alcurnia o del gobierno de esa época (Ramos, 1997: 11). Entre otras menciones a esta festividad, se encuentran las realizadas entre los años 1841 y 1842 por Brantz Mayer (1953:59), habitante capitalino en esa época, quien señala en sus memorias los días de carnaval como aquellos que contaban con los festejos más fastuosos en todo el año, comparables a las fiestas carnavalescas de Roma o Nápoles.

Madame Calderón de la Barca (1959), durante su residencia de dos años y veintiún días en la República Mexicana a partir de su desembarco en el Puerto de Veracruz el 18 de diciembre de 1839, también hace referencias epistolares a un carnaval no muy alegre con la notable excepción de los bailes de máscaras. De la Barca detalla en sus escritos la forma particular de la convivencia entre los asistentes a dicha festividad donde abundaban los jinetes, los indios con sus guirnalda de flores y sus guitarras, los carruajes fastuosos y los hombres vestidos de mujeres y viceversa. Esta mujer, es incluso quien hace las primeras referencias a los atuendos usados en el carnaval, los cuales describe como ‘imposibles’ a menos que fueran confeccionados por alguna modista parisiense.

Otro referente se encuentra en los escritos de Guillermo Prieto (citado en Hira de Gortari y Hernández, 1988: 459-460), quien hace mención al carnaval como una licencia “para la sociedad hipócrita y reprimida”, dejando atrás las restricciones tiránicas, un lugar donde el pueblo seguía las huellas de los charros, llamados así por la vestimenta de carnaval en una parodia a la utilizada por la alta sociedad de entonces.

El gran regocijo, las ofensas y los desacatos de estas festividades, encuentran su referente en el carnaval español de finales del siglo XVI y principios del siglo XVIII, que se distinguía por una serie de actos lúdicos con frecuencia violentos. Desde el punto de vista dancístico, eran movimientos arrítmicos; desde el punto de vista social, un desenfreno de hechos y palabras que se ajustaba a la subversión del orden que en la sociedad colonial se fundaba en las diferencias sociales, a los indígenas por lo tanto se les permitían ciertas libertades por su condición de inferiores que se fueron reduciendo a medida que aumentaba el poder de las clases dominantes (Quiroz y Escalante 2006: 25). En la ciudad de México, el carnaval buscaba restablecer el equilibrio entre los diversos niveles de la vida social, así que resultaba un mecanismo de defensa de los derechos de los trabajadores. En Veracruz, la fiesta del carnaval en siglo XVII funcionaba como una expresión de ‘agresiva rebeldía’ contra las imposiciones de la Iglesia Católica. Con el tiempo, la celebración fue censurada y reglamentada por las autoridades eclesiásticas y civiles (Quiroz y Escalante, 2006: 45).

Un ejemplo de ello son los carnavales del estado de Puebla, que se caracterizan por múltiples tipos de huehues o danzantes, los cuales se distinguen por las facciones de las máscaras que usan: narigón, negro, mestizo, damas, diablos y comanches. Los tres primeros bailan con las damas del huapango en casa del capitán de la camada, o grupo de danzantes, mientras que los dos últimos recorren individualmente o en grupos las calles del pueblo hasta encontrar alimento como ofrenda que se les entrega por tomar como voto, cuatro años de bailar consecutivamente en el carnaval (Ichon, 1973: 432; Quiroz y Escalante, 2006: 42).

Otra danza característica de Puebla pero casi desaparecida, es la danza de los mulatos, que se ejecuta por hombres vestidos de mujer en representación de la Malinche; además hay gatos, tigres y toros a los que Ichon (1973) les da la significación de “fuerzas peligrosas, demoniacas, del

interior de la tierra; los aires representados por los animales, son liberados una vez al año durante tres días y tres noches; después se les exorciza sacrificándolos por la mano de su propio jefe del dios del fuego *el diablo*". Tras lo cual se les remite a su reducto hasta el año que sigue.

En los carnavales de los Altos de Chiapas (Ichon, 1973: 432; Quiroz y Escalante, 2006: 42), abundan personajes como hombres disfrazados de animales, Mashés en Chamula, Chiapas; Muñequitos en Zacatengo, Hidalgo o los Negritos de Pinotepa y Tejerones en San Pedro Jicayán, Oaxaca; o los Zuavos franceses en Zacapoaxtla y Huejotzingo en Puebla (Quiroz y Escalante, 2006: 42).

Con todo y su evidente raíz europea, para Burke (2006:195), el carnaval del Nuevo Mundo, es mucho más que una importación del viejo continente, es una práctica que ha sabido traducirse a las condiciones locales en que se celebra y se rectifica en tres aspectos: el lugar de las mujeres, de la danza y de la cultura africana, que al final resulta ser un foro artístico y organizado desde donde ventilar las protestas contra los españoles y sus instituciones (Hernández, 2004: 21).

Tal es el caso de la actual celebración del carnaval de Tlaxcala, que no es muy diferente a sus primeras referencias documentadas: sigue habiendo fastuosos trajes y personajes diversos que se entremezclan con las camadas participantes. En él convergen elementos de carnavales de otras regiones de México como los desfiles de comparsas, los carros alegóricos, elección de la reina y rey feo, quiebra de cascarones de huevo rellenos con harina o confeti, los concursos y sobre todo la ejecución de danzas características de carnaval que se acompañan de música y orquestas en boga. Pero también mantiene elementos propios como el remate³ del carnaval y las ceremonias de transmisión de 'cargos' en el comité organizador o la sobriedad que limita la algarabía mostrada en otros carnavales (Sevilla et al, 1984: 76).

Aunque el carnaval se festeja en todo el estado, cada localidad al interior del mismo organiza sus propios eventos. Se mencionan sólo algunos municipios para ejemplificar su

³ El remate, es el evento que da por concluida la temporada de carnaval, es la última presentación de las camadas participantes y por lo general incluye una verbena popular.

organización (Sevilla, 1984: 77). Operacionalmente, las fechas en Tlaxcala en que se festeja el carnaval, se pueden agrupar de la siguiente manera:

- Primer caso: las localidades que lo celebran exclusivamente el domingo, lunes y martes de carnaval, por ejemplo, Panotla, Xaltocan, Tepeyanco, Guadalupe Tlachco, Santa Cruz Techachalco y San Lucas Cuahutelulpan.
- Segundo caso: las localidades que celebran el carnaval a partir del miércoles de ceniza, tales como Santa María Acuitlapilco, Zacualpan, Tenancingo, Toluca de Guadalupe y Emiliano Zapata, Totolac y Tetla.
- Tercer caso: sólo Contla celebra la víspera del carnaval, es decir, el domingo anterior.

Las fechas en que se festeja el carnaval varían año con año dependiendo del calendario litúrgico católico, pero aún así, hay localidades que celebran exclusivamente el carnaval el domingo, lunes y martes antecedentes al miércoles de ceniza, y otras que lo festejan a partir de ese miércoles. Es por lo anterior que un acercamiento al Carnaval de Tlaxcala en forma global se torna complicado, además en el magno evento en la capital del estado, en el que participan activamente sus 60 municipios y con ellos las 4 o más cuartillas por localidad, (conformadas a su vez por alrededor de 30 personas), con coreografías, indumentaria y música distintas (Sevilla, 1984: 146-158). El número de camadas varía dependiendo del número de habitantes y de barrios o del grado de relevancia social que el carnaval y la danza tengan para la población que representan.

En las localidades donde sólo hay una cuadrilla, los danzantes se integran a la danza por gusto o simpatía a ella. Cuando se cuenta con más de dos camadas, éstas se integran por individuos que pertenecen a un mismo barrio o sección en la población. La camada suele adoptar como suyo el nombre de la localidad a la que pertenece, por ejemplo, Mexicatzingo, La Garita, La Frontera, Xalpa, Metecatlán y Atotonilco. Otras camadas toman un nombre especial, tal es el caso de ‘Los Colorados’ de Santa María Atlihuetzía, que toman su nombre por el predominio del color rojo en la confección de su traje.

Existen otros tipos de camadas que en lugar de danzas, hacen representaciones dramáticas como ‘La Boda’ o ‘Los Quince Años’, generalmente con carácter de sátira, o como aquellas que no interpretan danzas propias del carnaval sino bailes populares, en estos casos no portan trajes ni uniformes tradicionales.

La participación de las camadas no se limita al desfile de carnaval que se lleva a cabo el viernes previo al martes del remate, o a las presentaciones que se programan en la calendarización oficial del festejo en la capital del estado: recorren el pueblo o el barrio visitando las casas en donde les ofrecen alguna cooperación monetaria o en especie, como alimentos o bebidas en agradecimiento por presentarse frente a su domicilio.

Dentro del marco de carnaval se festejan otros eventos como:

- Desfile: un recorrido de las camadas por la capital del estado que es precedido por la reina del carnaval. Las camadas van a pie o en carros alegóricos. Participan instituciones educativas de nivel básico y medio básico que suelen portar un disfraz a su elección.
- Disfrazados: personas que se disfrazan para divertirse y divertir a la gente. Los disfraces comunes son los de mujer en cualquiera de sus posibilidades (joven, vieja, embarazada), de anciano, jorobados, pordioseros, artistas de cine, políticos o personajes públicos. Por lo general los disfrazados ocultan su identidad y piden dinero a cambio de sus bromas. Algunos agregan en su espalda alguna frase humorística o irónica de la personalidad que representan.
- Vendimias: pequeños puestos de comida que se instalan temporalmente en la capital del estado en las poblaciones donde se festeja el carnaval. Se vende comida tradicional, dulces, pan, confeti y cascarnes de huevo rellenos de harina, juguetes, sombreros de cartón y antifaces.
- Concursos: las camadas suelen participar por dinero o trofeos. Son organizados por las instituciones gubernamentales con el fin de divertir a la gente y promover la afluencia turística.
- Pirotecnia: no es muy común su uso en la capital del estado, pero sí al interior del mismo como en los municipios de Tenancingo y Tepeyanco.

- Bailes populares: se realizan generalmente la noche del día del remate y con ellos suele concluir la fiesta. Cada día adquieren mayor notoriedad pues los organizadores procuran contratar a los protagonistas de la escena musical de moda. Se llevan a cabo en los auditorios anexos a las presidencias municipales, canchas deportivas o lugares que puedan concentrar el número masivo de personas que año con año participan en estas festividades.

Otras actividades que organizan particularmente ciertas poblaciones de Tlaxcala durante el carnaval, son los encuentros entre camadas realizados en Amaxac de Guerrero; la representación del ahorcado en San Diego Metepec, Chiahutepan y Panotla; la quema de un muñeco en San Esteban Tizatlán y Hueyotlipan; el corte de gallo realizado por los jóvenes en Santa María Acuitlapilco, Santa Cruz Techachalco y San Francisco Tetlanohca.

En lo que respecta a los trajes que portan los danzantes, su confección suele estar ligada a las distintas formas coreográficas musicales y factores histórico-sociales de las localidades. A continuación se describen algunos de los trajes de Carnaval en Tlaxcala (Sevilla, 1984; Serrano, 2009 y Ramos, 1997).

Traje de levita o Catrín

Este traje es considerado por sus portadores como el más representativo del carnaval tlaxcalteca, por ser el más apegado al origen europeo de las danzas de cuadrillas y el más reconocido entre los participantes de la festividad. Consta de camisa blanca, pantalón negro, levita de paño (un saco con cuerpo ajustado a la cintura y faldones rectos debajo de la rodilla), fajilla de satín o terciopelo a la cintura, mascada usualmente de color blanco que pende de la cabeza, sombrero de copa o bombín, una cinta alrededor del rosetón (una flor con un espejo al centro), corbata de moño, botines blancos o negros. Algunas localidades añaden paraguas. Las mujeres visten vestidos amplios y largos emulando el estilo de ropa y calzado durante la colonia. Las cuadrillas que portan estos trajes son representativas de los municipios de Contla, Panotla y Amaxac de Guerrero.

Traje de Charro⁴

Lo distingue el gran colorido de su confección, localmente quien porta el traje es llamado ‘charro’. Está confeccionado por diversos materiales y colores. Consta de camisa blanca, chaleco, pantalón de casimir negro, paño (una capa que cae hasta las rodillas, totalmente bordada con hilos de colores y lentejuelas). En la cabeza portan un ‘macetón’ o ‘plumero’, que es básicamente un sombrero de ala ancha forrado de terciopelo, coronado por plumas de avestruz ensartadas y teñidas de colores (entre setenta y cien), mascada anudada detrás de la cabeza con un rosetón, paliacate o corbata al cuello, polainas, gamuzas de cuero y chaparreras adornadas con listones de artícelas.

José Fernando Serrano Pérez (2009: 171), ha dedicado especial atención a este traje y a las localidades que lo portan: Santa María Acuitlapilco, San Francisco Papalotla y San Francisco Tepeyanco. Dado que estas poblaciones comparten ciertos rasgos simbólicos como las coreografías y la iconografía de los trajes, fue posible reconstruir las relaciones que éstas guardan con las leyendas locales, el medio geográfico y su misma historia personal. Por ejemplo, en los paños de las camadas representativas de San Francisco Tepeyanco, actualmente se observan dos guirnalda concéntricas de rosas rojas y ocasionalmente amapolas, además de animales que conforman la fauna de la región como ardillas, venados y golondrinas.

Traje de Vasario⁵

Es portado por las cuadrillas de Tenancingo, Tepeyanco y Mazatecocho, Municipio de José María Morelos. Dentro de estas comunidades, se considera a los danzantes de Tepeyanco, como portadores del traje más tradicional de este municipio que consta de pantalón y chaqueta corta de color negro, bordado con hilos y lentejuelas de colores, sombrero de palma o fieltro negro adornado con plumas y listonas. Usan además medias, zapatos y antifaz o lentes. En Papalotla, Tenancingo y Mazatecocho los danzantes usan camisa blanca, pantalón negro, listones de colores cruzados en el pecho, sombrero de palma adornado con plumas y espejos; en la mano llevan sonajas y bandas que utilizan para bailar.

⁴ No se tiene aún información al respecto de este traje y su relación con el traje de charro jalisciense.

⁵ No hay referencias suficientes para esclarecer tal nombramiento a los danzantes.

Traje de Español

Tiene dos variantes de acuerdo a la tela con la que se confecciona: satín o terciopelo. El traje de satín se utiliza al este y suroeste del estado a partir de Apizaco. Consiste en una chaqueta a la cintura y mangas hasta el antebrazo adornados con cintas en color contrastante, pantalón hasta la rodilla bordado con lentejuelas y prendido de cascabeles. En la cabeza, los hombres usan pañoleta y sombrero adornados con espejos, fotografías o flores de papel.

El traje confeccionado de terciopelo, consiste en chaqueta cerrada y pantalón corto para los hombres y falda con vuelo para las mujeres. Ambos trajes están bordados con lentejuelas y chaquiras. Los hombres llevan un penacho confeccionado de cartón con plumas de avestruz. Llevan medias y zapatos de piso. Esta variante del traje se utiliza en los municipios de Xaltocan, Yahuhquemehcan y Atlihuetzía.

Si bien los trajes suelen ser parecidos entre las localidades que conforman un municipio, hay algunos como los siguientes que son totalmente distintos entre sí.

Traje del municipio de Totolac

Hace alusión a la vestimenta de las personas adultas y ancianas del lugar: pantalón y camisa blanca adornado con una faja roja amarrada a la cintura, mascada blanca o gasnet prendido a la cabeza colgando por la espalda como si fuera capa, sombrero de palma adornado con plumas de colores, huaraches y castañuelas.

Trajes del municipio de Terrenate

Es una cuadrilla conformada únicamente por hombres de la localidad de Toluca de Guadalupe. Consiste en una camisa de uso común, una falda no muy amplia de satín rojo adornada con listones multicolores a lo ancho, cascabeles y fleco dorado en la orilla. Las medias son de color carne, zapatos y una mascada o lienzo sobre la cabeza que cuelga por la espalda. Llevan además sombrero adornado con tiras de papel de china de muchos colores y máscara.

Otro tipo de traje de este municipio es el de los llamados ‘Corraleros’, de las localidades de Toluca de Guadalupe y San Bartolomé Matlalhocan (Municipio de Tetla). Los Corraleros son

los encargados de ver que se respete la camada y de hacer actos de humor para los asistentes a las danzas. Visten camisa de color y un chaleco de tela o cuero, un pantalón de uso común, chaparreras y sombreros de alas anchas. Algunos usan chicotes, rifles, muñecos o animales disecados con los que interactúan con el público. En ocasiones llevan máscaras de vinil de formas extravagantes, caricaturescas o dramáticas.

Traje de fiscales

El fiscal es quien tiene mayor jerarquía dentro de la camada. Se encuentra principalmente en los municipios de Amaxac de Guerrero y Panotla. Viste con pantalón negro y camisa blanca, algunos suelen llevar una túnica o mantilla de satín, gasnet, sombrero y máscara distinta a la de los demás. Llevan una vara que en Amaxac de Guerrero adornan en la punta con plumas de avestruz, un guaje pequeño y una campana.

La mayoría de las camadas se acompañan de personas, que al mismo tiempo que resguardan el área donde la danza se llevará a cabo, parodian con su vestimenta a distintas personalidades de la escena política o cultural. También suelen disfrazarse con ropajes viejos y máscaras de seres ficticios que a su paso pretenden atemorizar a los espectadores.

Si bien los trajes varían según la región del estado o la imaginación de los danzantes, un elemento que permanece constante en su aspecto, es la máscara, objeto imprescindible en los trajes del carnaval de Tlaxcala —y en general del mundo—. Son talladas en madera. Tienen rasgos caucásicos, piel clara y ojos de vidrio azules o cafés, aspecto que favorece el argumento del carnaval como una mofa a los hacendados españoles.

La forma de las máscaras actuales data de 1940, anteriormente se elaboraban a base de cartón, característica que según Serrano (2009: 51), podría explicar que a los hombres danzantes les llamen *huehues*, ya que la raíz de la palabra es náhuatl y se traduce como ‘anciano’, apariencia que toman portando la máscara de material arrugado. Luego de las máscaras de cartón, se utilizaron las de cuero que ya no eran elaboradas por los danzantes sino adquiridas en Huejotzingo, Puebla.

Existen tres principales variantes de máscaras, todas ellas talladas en madera de ayahuite o cedro blanco. La primera es la sencilla, que sólo lleva bigote y un lunar al azar. La segunda es la de pelo y patilla o medio pelo incrustado en la frente y en las patillas. La tercera es la barbada, como su nombre lo indica. Ocasionalmente los danzantes usan máscaras morenas. Todas llevan un diente de oro simulado y cada modelo puede tener modificaciones dependiendo de los requerimientos del cliente. Algunas de las máscaras tienen un resorte interno que al tirar de éste, pareciera cerrar los ojos (Serrano, 2009: 53-56).

Un tercer elemento importante en la celebración del carnaval, es la danza que se ejecuta, y cuya forma coreográfica es denominada cuadrilla. Las más practicadas son las Francesas y las Danceras o Lanceras; de manera menos generalizada se practican las Taragotas, Cuatro Rosas, Españolas, Cuatro Estaciones, Virginias y Pañuelos. Todas ellas se componen de varias partes o cortes de nombres especiales como Cadena, Canasta, Molinete, etc. La interpretación de estas, varía en cada localidad.

La música que acompaña las danzas y bailes tradicionales de carnaval, puede ser interpretada por un conjunto de cuerdas, una banda o una orquesta según la música que prefieran los danzantes y/o los costos de la actuación. El ‘conjunto de cuerdas’, como suele llamarse en Tlaxcala a un grupo de música de tales características, es el más tradicional del estado y se compone por guitarras, bajo, contrabajo, guitarrón, mandolina, banjo y bajo de espiga. Además, es posible encontrar conjuntos formados por tres violines, dos guitarras y un guitarrón, o grupos formados por dos violines y una guitarra. No hay una diferencia clara entre una banda o una orquesta, ambas se conforman por trompeta, saxofón, clarinete, trombón, tuba y flauta, puede haber tambora, tarola, timbales y platillos. Se observa también la incorporación de instrumentos musicales electrónicos, como teclados o pistas musicales por cuestiones económicas y facilidad de desplazamiento (Serrano 2009: 49).

Serrano (2009: 59), describe la casi nula presencia de música tradicional tlaxcalteca en producciones discográficas institucionales y comerciales. Por ello, varios grupos musicales se han vuelto difusores del patrimonio sonoro de sus respectivas comunidades, mediante sellos discográficos independientes cuyos costos de producción son accesibles a las agrupaciones

locales. Incluso, algunas camadas danzan con sus propias grabaciones sin recurrir a ningún estudio profesional. Existen grabaciones inéditas realizadas por Amparo Sevilla, Hilda Rodríguez y Elizabeth Cámara durante la década de los setentas, que se encuentran depositados en la Dirección General de Culturas Populares de la Ciudad de México. Otras instituciones gubernamentales que han recopilado la música tradicional del carnaval en Tlaxcala es el Sistema Nacional de Desarrollo Integral de la Familia (DIF), que realizó un documento sonoro que incluía cuatro danzas: Danza de los Cuchillos, Cuadrillas de San Juan Totolac, Boda Tlaxcalteca, Danza de la Culebra y Charros de Papalotla a cargo del Ensamble Típico Tlaxcallan. Hubo una segunda reedición del material en 1998 y desde entonces no se ha realizado otra publicación de la música tradicional de carnaval.

Con excepción de las camadas de Tepeyanco y Terrenate, hasta la segunda mitad del siglo XX la mujer no participaba en la danza de cuadrillas: los hombres se disfrazaban con vestidos, pelucas, sombreros y máscaras femeninas. Ya que el fin de las danzas era el entretenimiento, la participación de las mujeres se consideraba como una falta de respeto a las comunidades, de manera que su contribución a la festividad se limitaba al préstamo de sus mejores prendas para que los hombres pudieran lucirlas. Actualmente, es posible observar durante el carnaval a varones disfrazados de mujer conocidos como ‘maringuillas’.

La incursión de las mujeres al carnaval está poco documentada, pero es posible reconocer dos eventos que según Serrano (2009:61), marcaron con el tiempo su inclusión en los festejos del carnaval. El primero de ellos, aunque fue refutado en las investigaciones de la maestra Isaura Ramos Luna —investigadora cuyos proyectos sobre las danzas de carnaval en Tlaxcala son un referente imprescindible en la temática—, es la participación del Internado de Primera Enseñanza para señoritas en los años cincuentas, éste fue el primer grupo que incluyó niñas en el baile de cuadrillas. La segunda razón se relaciona con la disminución de la población masculina en las comunidades debido a la migración. Una tercera razón menos reconocida, apunta a la falta de danzantes para completar las cuadrillas. Ya incorporadas a las danzas, las mujeres tuvieron la necesidad de confeccionar sus propios vestuarios a partir de los trajes masculinos.

De la forma que haya sido, la integración de las mujeres a las danzas tradicionales del Carnaval en Tlaxcala, es una de las innovaciones más radicales en la historia estatal. En primer lugar por la mencionada necesidad de su vestuario y en segundo porque al formar parte del grupo, se perdió la picardía que caracterizaba la presentación de las camadas por respeto a las compañeras danzantes que formaban parte de ellas, situación que posibilitó una convivencia un tanto equitativa entre los hombres y las mujeres al compartir una actividad comunitaria (Serrano, 2009: 61-63).

Los trajes utilizados tanto por hombres como por mujeres, han permanecido sin cambios notables en su confección básica, pero las texturas y los bordados que la adornan sí se han modificado en algunas regiones. Tal es el caso de Atlihuetzía cuya camada principal, ‘Los Colorados’, porta el traje tipo español⁶ con singulares características que la distinguen de las demás: los íconos bordados en sus trajes, el tamaño de los penachos y la diversidad de sus integrantes.

Santa María Atlihuetzía, Casa de ‘Los Colorados’

La camada ‘Los Colorados’ se adscribe a la localidad de Santa María Atlihuetzía, que significa en náhuatl ‘lugar donde cae el agua’. Efectivamente, en la población existe una caída de agua de aproximadamente 30m de altura por el Río Zahuapan, resguardada en las instalaciones del hotel de gran turismo ‘Misión Tlaxcala’, ubicado a unos metros del entronque de ingreso a Atlihuetzía sobre carretera Tlaxcala-México-Texcoco en el kilómetro 12. La localidad pertenece al municipio de Yauhquemehcan como cabecera municipal. A ese mismo ayuntamiento pertenecen las localidades de Ocotoxco, San Benito Xaltocan, y San Lorenzo Tlacualoya.

En el lugar se localiza un conjunto de pinturas rupestres como vestigio de los primeros habitantes del altiplano (datadas entre el 5,000 y el 8,000 A.C.), y el primer convento, ahora en ruinas, de la Nueva España construido en el siglo XVI, que muestra el sincretismo religioso incorporando a la arquitectura novo-hispana motivos indígenas, por ejemplo, la pila bautismal que bajo relieve tiene una representación de Tláloc, Dios de la lluvia. Dicho inmueble, a decir de los locatarios, pretende ser restaurado por la UNESCO para devolverle su resplandor perdido en

⁶ *vid supra*, p.7

el incendio del siglo XVII que derribó el techo y consumió los altares. Fuera de los anteriores, no se encuentran vestigios arqueológicos de gran importancia: los centros ceremoniales son modestos, puesto que las construcciones de entonces se orientaron a satisfacer las necesidades del estrato social dominante. Según Isaías Ocampo, cronista de la localidad, en la explanada del antiguo convento se encontraba un complejo piramidal que sirvió de materia prima para la construcción del edificio eclesiástico. Puede ser que esta pirámide fuera parte de los centros ceremoniales ofrecidos a Tláloc, Xochiquetzal, Camaxtli, Ehecatl y otras deidades veneradas en Yauhquemecan y Atlihuetzía.

Como se mencionó anteriormente, Atlihuetzía depende directamente del municipio de Yauhquemecan⁷, pero en el pasado no fue de esta manera: a pesar de las pocas referencias bibliográficas al poblado, es evidente su importancia para la formación del estado de Tlaxcala, ya que durante los siglos XII y XVI se estableció en Atlihuetzía un grupo nómada que luego se volvió aldea, villa y posteriormente señorío, que en conjunto con Yauhquemecan y otros 22 señoríos más, formaban lo que era entonces la República de Tlaxcala, que en el siglo XIV, se organizaba en 8 ciudades, 16 pueblos, 34 villas y 157 aldeas con una población total de aproximadamente 161, 785 habitantes.

Además, por los yacimientos arqueológicos encontrados, se considera que en conjunto con Atlihuetzía, Tepeticpac, Ocotulco, Tizatlán y Quiahuixtla, Tepeyanco, Chiautempan y Xipetzingo, fueron de mayor importancia, tanto por su concentración demográfica como por su presencia en los acontecimientos históricos ahí ocurridos, como la incursión de guerreros nativos en la toma de Tenochtitlán ocurrida el 13 de agosto de 1521 y a quienes Hernán Cortés obsequió en agradecimiento y apremio a su valor, un estandarte de Santa María depositada luego en la casa de Don Gonzálo Acxótecatl Cocomitzi, Señor de Atlihuetzía y transportada entre 1524 y 1525 a la iglesia del convento franciscano, —construido ex profeso para el proceso de evangelización— y finalmente a un templo de la ciudad de Puebla.

⁷ La comunidad carece de documentos históricos escritos. La información aquí presentada corresponde al portal oficial estatal que hace referencia a Yauhquemecan y que se encuentra referido en el apartado final de este documento dedicado a las fuentes consultadas.

Otro de los acontecimientos históricos que consolidarían la formación del estado tlaxcalteca, fue la batalla concurrida por guerreros de Yauhquemecan y Atlihuetzía contra los huejotzingas en Tepeticpac, tras la cual se definieron los límites entre la llamada República de Tlaxcala y los señoríos de Huexotzingo, Cholula y Cuauhtinchan, mismos que absorbieron el control sobre los demás señoríos.

Para la época colonial, Atlihuetzía ya formaba parte de la Provincia de Tlaxcala que mantenía su gobierno al margen del gobierno español, el cual cedió grandes extensiones de tierras a ganaderos españoles desposados con nobles indígenas, quienes levantaron pujantes haciendas que a su vez fueron vendidas a un rico español de Huamantla, Alonso Hernández, que con sus negocios y compra de propiedades casi acaparó la población de Atlihuetzía.

A pesar de que Yauhquemecan se resistía a la venta de sus tierras, no pudo evitar la penetración española que se consolidó en el siglo XVII. Para entonces ambas poblaciones ya dependían política y económicamente de Santa Ana Chiautempan. Se desconocen registros sobre la participación de ambas poblaciones para mantener su autonomía tras la reforma borbónica del gobierno español, o incluso de los movimientos de independencia y revolución.

De lo que sí hay evidencia, es de las pugnas entre centralistas y federalistas en el siglo XIX, pues Atlihuetzía aprovechó tales conflictos para el desarrollo de nuevas industrias como el molino de trigo y la fundición de hierro. Con ello, se estableció una fundidora llamada “El Esfuerzo Mexicano”, que ahora se encuentra en ruinas y se promueve como un lugar turístico de la población.

Actualmente, Yauhquemecan y Atlihuetzía se mantienen como las zonas residenciales de mayor importancia en la región y se caracterizan por su producción agrícola y el autoabasto. La mayoría de su población labora en empresas fabriles de Apizaco y Santa Ana Chiautempan.

Atlihuetzía se divide en seis barrios: Centro, El Llano, Atencingo, Tepoxtla, Chimalpa y Tepenacasco. Para todo el poblado existen tres primarias, una telesecundaria y cinco escuelas de educación inicial. La oferta para la educación media o superior más accesible se encuentra en el poblado contiguo, Apizaco, o en la capital del estado. Sus habitantes tienen acceso a servicios de

televisión por cable y satélite, estaciones de radio provenientes de estados circunvecinos y el D.F., telefonía celular y local, una biblioteca y tienda comunitaria.

En los últimos años la comunidad se ha preocupado por clasificar sus documentos históricos y por ello se tiene un registro digital de los mismos, cuya fuente más antigua de la que se tiene registro data de 1848. Con respecto a lo que podrían ser las primeras menciones de la celebración del carnaval en la localidad, se encuentran dos documentos clasificados como la Ficha #69 en la Foja 5 del Fondo XIX, fechados entre el 5 y 7 de Marzo de 1859, expedidos en San Dionicio Yahuquemecan y firmados por José Jacinto Vázquez, entonces presidente de Atliuetzía, en el que se le otorga una licencia que autoriza la *diversion de las mascaras* siempre y cuando éste se haga *responsable de cualquiera cosa que pueda suceder (...) que estamos en un tiempo muy delicado en cuanto á los malechores* (sic).

En el segundo documento, se comunica al pueblo de Atlihuetzían la licencia para la celebración de máscaras, por petición del Alcalde don Juan Carlos Lovatón. Además se hace saber que la licencia es para el día y no la noche con el fin de evitar *funestos resultados*. *Se le da aviso al Juez Merino para que sea el encargado de vigilar el cumplimiento de dicha licencia* (sic).

No obstante las referencias en los documentos, el cronista de la ciudad comparte la versión oficial⁸ sobre el origen de la celebración del carnaval en Tlaxcala, aunque también asegura que Atlihuetzía es el lugar donde se origina la festividad. Su aseveración carece de fuentes al respecto, o cuando menos, hasta el momento en que se llevó a cabo la presente investigación. De cualquier manera, la certeza con respecto al nacimiento de dicho evento festivo, no es relevante para este documento, no así su forma de celebración.

⁸ Vid supra p.20

El carnaval como oposición a lo sagrado

Se reconoce en el carnaval su carácter trasgresor y secular contrapuesto a lo sagrado y asociado a lo religioso. No es interés de esta investigación entrar en discusiones en torno a esta distinción, pero sí colocar en contexto al carnaval desde las teorías que lo abordan como un evento que antecede a la Semana Santa por un lado y por otro, como la fiesta popular que también es. En razón de lo anterior, se considera pertinente hacer una breve revisión sobre un abordaje alternativo al carnaval desde la semiótica con las propuestas de Bajtín y Eco, propuestas no centrales de este trabajo, pero cuya mención es conveniente.

Para Bajtín, referente primordial en la nueva reflexión tipológica-cultural del carnaval (Spielmann, 2006:133), éste se inscribe en la cultura de la risa, que en ella es vista como tránsito para la libertad y como un acontecimiento doblemente dinámico: es simultáneamente movimiento del intelecto y movimiento de los nervios y músculos, un arrebató rápido como un estallido –haciendo alusión a los estallidos de carcajada–, que abarca y absorbe el lado espiritual y el lado físico del ser (Bajtín, en Averintsev et al, 2000: 15). La risa, además, es un pretexto para liberarse de “la máscara social impuesta por la cultura oficial al hombre”, y es a la vez una descarga de nervios en medio de la tensión insoportable (Bajtín en Averintsev et al, 2000: 19). Esa liberación relacionada con la risa, es la liberación de los convencionalismos inscritos en la categoría de lo moralmente indiferente hacia el otro polo: la risa cínica, grosera, la risa en cuyo acto el riente se despoja de la vergüenza, de la piedad, de la conciencia. (Bajtín en Averintsev et al, 2000: 21). Así, la cultura de la risa como visión del mundo, de su nacimiento y la relatividad de la verdad en su organización de las acciones, símbolos y signos que rebasan las jerarquías institucionales del poder oficial, que el carnaval no reconoce.

Otra propuesta con respecto a la teoría del carnaval, es la de Eco, Ivanov y Rector (1984), quienes mediante el acercamiento semiótico al carnaval, develan las estructuras significativas que componen por ejemplo, al carnaval brasileño, que se muestra rodeado de significados en las letras de sus canciones, sus vestimentas, música y personajes que participan en él. Por ejemplo, Ivanov (citado en Eco et al, 1984: 21), establece ciertas características básicas de rituales cíclicos y calendáricos en el que participa toda la colectividad aceptando su degradación ritual, características a las que suscribe el carnaval en general: los inferiores suelen establecer una jerarquía que parece una parodia del orden jerárquico normal de los superiores. Existe además un culto por el cargo, que se considera la expresión de una tendencia hacia la inversión del orden

existente: la inversión de la oposición binaria hombre-mujer —esencial para los esquemas cosmogónico y escatológico de la mitología—, y el uso de máscaras.

Pero la explosión de alegría, la festividad de la danza y el uso de las máscaras como sus manifestaciones esenciales, tienen un significado muy distinto al atribuido en sus orígenes. Todos ellos proceden de creencias fundamentales para antiguas culturas que honraban a Dionisio en Grecia o los saturnales lupercales en Roma, cuyos episodios se componían de libertinaje, fiestas, banquetes y orgías (Quiroz, 2002), festejados entonces en la misma época en que se festeja el carnaval contemporáneo.

La risa y la máscara estaban destinadas en un inicio, a alejar a los espíritus malignos; por otro lado, la licencia de libertad sexual durante el carnaval deriva de los antiguos ritos de fecundidad en la tierra (Xochitiotzin, 1997: 9).

Al carnaval se le se asocia como una festividad previa a la cuaresma, pero también un periodo amplio y flexible donde no falta la alegría, la libertad, el desorden y la licencia; por ello, no debe extrañar que adopte múltiples formas y varíe considerablemente de una época a otra. Tales son los testimonios sobre los carnavales europeos de siglos pasados y la celebración del carnaval como un espectáculo callejero que incluía desfiles de personajes enmascarados, batallas, carrejas, parodias de la justas y torneos de la nobleza, uso de disfraces invirtiendo roles sociales, espectáculos teatrales, regalos en broma y actos violentos que en su conjunto se trataban de prácticas referidas al sexo, la profanación, ritos y espectáculos que eran claramente distintos de las sobrias ceremonias de la Iglesia y el Estado (Reyes, 2003: 17-18). Aquellos carnavales eran considerados una inmensa obra de teatro representada en las calles y plazas principales, que hacían de la ciudad un enorme escenario sin paredes que no distinguía a actores de espectadores y donde los espectáculos no eran profesionales sino divertimentos (Burke, 1991: 263-65).

Durante la edad media, las celebraciones romanas de carnaval albergaban combates de confeti, carros alegóricos, carretas de caballos jorobados y demás manifestaciones populares a la luz de las velas. Si acaso quedaban algunos rastros de violencia, estos se eliminaron gradualmente y el libertinaje se reemplazó por eventos lúgubres, no así en Niza, Venecia y

Munich donde predominaba la algarabía. Con el Renacimiento toman auge los bailes de disfraces promovidos por el Papa Paulo II en el siglo XVI, para entonces el carnaval había sido diseminado por toda Europa por los romanos, cuyas tropas y comerciantes celebraban sus fiestas a cada sitio donde llegaran. Ya en el siglo XIX el carnaval incluía en su celebración los bailes y desfiles de carros alegóricos (Quiroz, 2006: 24). De acuerdo con Caro Baroja (en Quiroz, 2006: 21):

“...quíerose o no, el carnaval es un ‘hijo’ (así sea pródigo) del cristianismo, y aunque la tradición haya existido desde fechas oscuras de la Edad Media Europea, cuando se fijaron sus caracteres y se incluyeron varias fiestas de raigambre pagana. Así pues con el tiempo de carnaval (o la duración de Carnaval) está lleno de intenciones tanto sociales como psicológicas. El hecho fundamental de poder usar máscaras, es decir, de trastocar los papeles, permite a hombres y mujeres cambiar su carácter durante unos días o unas horas, a veces incluso cambiar de sexo”.

En Latinoamérica, las referencias al actual carnaval de Brasil relatan los grandes desfiles, las multitudes reunidas en las calles para disfrutar la música, la danza, la alegría, el placer de independencia y libertad de un pueblo. Los asistentes cantan, bailan, se disfrazan, se emborrachan y se liberan sexualmente. Abundan las máscaras, las imitaciones, las competencias y los elementos visuales como los trajes de colores brillantes. Éste carnaval pareciera disfrutarse como un artículo de consumo (Reyes, 2003: 18). Roberto da Matta (2002: 18-19), mediante un acercamiento antropológico, urbano y sociológico partiendo de los factores ideológicos, buscó descubrir de qué manera la adopción de los espacios sociales gobernados por el principio de igualdad ante la ley, daba lugar a relaciones jerárquicas, ya fuera porque los brasileños se definieran como “personas por encima de la ley”, o porque la vida social, marcada por los nexos personales y por medio de la casa, rechazaba las imposibilidades burocráticas el anonimato que se desprenden de la aplicación de una norma universal.

En el carnaval de Trinidad, referido por John Stewart (citado en Reyes, 2003: 19), se realizan múltiples festejos en clubes culturales, deportivos y étnicos, en organizaciones cívicas y de servicios, en reuniones caseras entre amigos y familiares, en espectáculos masivos celebrados en lugares públicos, en competencias de música y baile individuales o por grupos organizadas por el Gobierno Federal. El carnaval colombiano ha sido abordado por su confluencia histórica con la tradición andina en un intento de encontrar sus raíces indígenas (Granda, 2006), tal como sucede con algunos carnavales indígenas que se realizan en algunas comunidades de México detallados anteriormente.

Los carnavales en México han sido estudiados ampliamente. Un referente que aborda exclusivamente los carnavales en nuestro país, es el trabajo realizado por Haydee Quiroz (2002), quien hace un recuento de los carnavales vistos como una fiesta popular de las más difundidas en México. En su trabajo es posible encontrar narrativas de los carnavales de Chiapas, Tenejapa, Zaachila, Veracruz, Morelos, Tehuantepec, Puebla, el Distrito Federal y Tlaxcala. En la misma línea de la narrativa de los carnavales en el país, se encuentran los trabajos de Lourdes Arizpe (2009) y Javier Jorge en Compañía de Boyzo Nolasco (2000), quienes reseñan los carnavales de Yautepec y Autlán respectivamente. El carnaval de Mérida también ha sido objeto de investigaciones como la realizada por Guadalupe Reyes (2003), quien lo señala desde sus ritos como una pauta para romper el orden cotidiano, pero que al mismo tiempo enfatiza la identidad en la ciudad.

Todos los trabajos citados anteriormente, pueden considerarse como observaciones etnográficas para conservar y describir los respectivos carnavales, como una tradición local sin otro objetivo más. Dichos trabajos incluyen fuentes orales de las personas que participan en la fiesta ya sea de forma activa o espectadores, con el objetivo de recuperar dicha fiesta popular como un evento que se mantiene en la historia de la región en donde se celebra, pero en ninguno de los casos, aunque se llega a mencionar la transformación que han tenido a lo largo del tiempo, se retoman los elementos que han cambiado en el carnaval a lo largo del tiempo ni las posibles implicaciones para la tradición misma, sino que resalta su permanencia en el tiempo como única situación de interés.

La inversión del orden que sugiere la Teoría del Carnaval con sus antecedentes europeos, no parece tener afinidad con la celebración del carnaval en Tlaxcala, que se caracteriza por su sobriedad en los trajes de los danzantes, la música, la coreografía y el público asistente, lo anterior en su conjunto pareciera más un espectáculo artístico que exige las formas de compostura en actores como audiencias, que un evento caracterizado por el desenfreno social.

Un ejemplo de ello son las danzas de carnaval, que son acompañadas por una audiencia atenta y apacible que delimita su involucramiento con la camada incluso en los remates de carnaval, con todo y que son bailes populares con afluencia masiva de gente, no podrían

clasificarse en el mismo referente de carnavales como Brasil (Reyes, 2003: 18) o aún con el origen mismo del Carnaval que remite al desenfreno social y sexual referidos por Reyes (2003), Burke (1991), Martínez (2006) y Quiroz (2006).

Las diferencias entre esta festividad con respecto a los carnavales de México y Europa, podría resumirse como se muestra a continuación.

	ACTITUD SOCIAL PROMOVIDA	INDUMENTARIA	FECHA DE SU REALIZACIÓN	PARTICIPANTES	ACTITUD DEL AUDITORIO
Europa	Desconocimiento del poder oficial. Desorden institucionalizado. Espectáculos teatrales masivos como divertimentos.	Personajes enmascarados. Trajes de gala. Disfraces invirtiendo roles sociales.	La semana previa a semana santa, dependiendo del calendario litúrgico.	Multitudes reunidas para la celebración colectiva.	Desenfreno, deleite, rompimiento de la cotidianidad. Licencia de libertad sexual. Esquemas cosmogónico y escatológico de la mitología
México	Actos lúdicos. Espectáculos masivos. Enfatizar la identidad cultural. Ejecución de danzas características.	Disfraces haciendo alusión a personajes de la actualidad social y política.			Fiesta popular. Participación colectiva. Culto por el cargo.
Tlaxcala	Contemplación ritual. Participación colectiva ya sea como danzante, espectador o patrocinador de la camada. Predominio de la danza como acto expresivo.	Trajes tipo español o de charro que varían de acuerdo a la localización geográfica del poblado en cuestión, pero que sobre todo, se distinguen por su sobriedad y colorido.			Expectación silenciosa. Aspecto ritual. Sobriedad.

Tabla 1- El carnaval de Tlaxcala con respecto a los carnavales de México y Europa

Así, podría pensarse entonces que las únicas conexiones del carnaval tlaxcalteca con ese tipo de festividades son la inversión de jerarquías (Ivanov, 1984) y el predominio de la danza como acto expresivo en esta festividad. Las fechas en que se celebra no podrían ser una conexión, pues como ya se ha visto, el carnaval de Tlaxcala tiene su propia calendarización, de ahí tal vez que el nombre de la festividad “Carnaval”, sólo provenga de las fechas en que se celebra.

Por otro lado, posiblemente el nombre de “Carnaval” se haya tomado por la temporalidad en la que se festeja (el martes previo a los días santos), pero independientemente de ello, el Carnaval se vive también como una fiesta popular, como una tradición que identifica al estado y que perdura y cambia a través del tiempo. Por ello, la Teoría del Carnaval o al menos la propuesta por Bajtín y Eco, no es imprescindible para el acercamiento propuesto en esta investigación. Una segunda perspectiva teórica con respecto al carnaval, es aquella que lo considera como una fiesta popular y una tradición, más que un evento que reta el orden establecido.

El carnaval como fiesta y tradición

El carnaval de Tlaxcala se considera una de las fiestas tradicionales más importantes del estado. Por tradición, se entiende el proceso implicado en la transmisión de una generación a otra de ciertos conocimientos culturales que distinguen de otro a un sector de la sociedad. En el siguiente capítulo, se desarrolla un abordaje teórico a la práctica social que realizan los danzantes desde ambas perspectivas.

A la palabra ‘fiesta’, se le asocia con algunos significados concretos como ‘celebración’, ‘reunión social para divertirse’ y ‘celebrar o conmemorar’. También se le adjudican dos orígenes, el primero del adjetivo latino *festus*, que significa ‘digno de celebrarse’ y también del indoeuropeo *dhes-to*, que significa ‘sagrado’ (Pérez, 1998a: 43-44). Sea cual sea su etimología, todas las festividades se ligán siempre con el universo de lo religioso, su mitología y su simbolismo, formando parte de la más elemental condición humana, como una forma de hacer paréntesis en la cotidianidad y recuperar energía para proseguir con la vida para disipar las penas y tensiones; para hacer cosas que en el tiempo ordinario no sería posible realizar (Caillois, 1942: 128).

Hacer una fiesta, forma parte de los legados ancestrales que constituyen un conjunto de costumbres indispensables que dan razón a la existencia (Torres, 2000: 20). Quienes son partícipes de la fiesta organizándola o simplemente disfrutándola, construyen lazos objetivables que sirven para establecer quiénes son; es decir, sirven para generar, reforzar o reactivar los vínculos de identidad social que se van construyendo en la interacción con otros sujetos (Reguillo, 1991: 236), mientras se refuerzan las prácticas de convivencia (De la Peña, 1992: 326), en una puesta en escena del *homo performance* y sus pasiones festivas (Gil, 1991: 9), ofreciendo así la oportunidad de observar la manera en que éste interpreta, crea y recrea su realidad (Rodríguez, 1991: 42). Así mismo, una fiesta es un ritual de exaltación colectiva en un tiempo y un espacio separados de la cotidianidad, que instauran un paréntesis de sacralidad en la continuidad de lo real, fenómeno que recrea ritualmente la vida social, fortaleciéndola frente a la anomia de lo social. La fiesta es entonces una modificación del tiempo de la comunidad, una discontinuidad que permite la instauración de nuevas continuidades marcadoras de ritmos, espacios y de constructos sociales diferentes (Martínez, 2004: 6), como un sistema de expresión que responde de una u otra manera a las cosmovisiones, expectativas, lenitivos y opios culturales con que el pueblo en su cultura, intenta curar sus frustraciones, traumas y sufrimientos o

simplemente ejercita su creatividad para encontrar en los rincones de su miseria, un espacio para la utopía, y es que en las fiestas se celebra algo real o ficticio, que es precisamente esa utopía (Pérez, 1998a: 15-19).

Es posible entonces considerar a la fiesta como una puesta en escena mediante la cual los actores sociales y la sociedad se representan, constituyen a sí mismos, y a los demás en una irrupción a la cotidianidad, en un espacio que posibilita las formas comunicativas de una comunidad que se organiza para celebrar(se), pero también es un momento clave en que esa comunidad, se expresa y representa a su antojo. En este sentido, Sergio Inestrosa (1991) abordó las prácticas festivas relacionadas a la celebración del Santo Patrono de San Andrés Totoltepec, un poblado al sur de la ciudad de México, como objeto de análisis desde la comunicación a partir de los intercambios discursivos entre los participantes y los escenarios de la festividad, así como de los significados que los primeros le atribuyen. En el proceso de llevarla a cabo, encontró que las fiestas cumplen una serie de funciones sociales que configuran su sentido ante el público que la celebra y se autorrepresenta a través de ella (Inestrosa, 1991: 85-90). La primera que describe es la función simbólica de la identidad: la fiesta funciona como un referente de pertenencia social para quienes la organizan y al mismo tiempo que los legitima, los diferencia de los otros, aunque estos otros también la gocen y participan en ella bailando, consumiendo en el comercio local o los juegos mecánicos. Desde la función simbólica de identidad, para aquellos que se involucran activamente en la organización de la fiesta, ésta se vuelve un proceso eficaz, movilizador de las emociones y de los rituales a partir de los cuales se da esa diferenciación social y ese proceso de identificación con sus propios valores: éticos, políticos y culturales.

Ligada a la función social de la identidad, se encuentra la del prestigio y reconocimiento social (Inestrosa, 1991:87), que siguen estando presentes como una mediación importante para tomar la decisión de participar en la organización de la fiesta; si bien no parece ser una función reconocida, es evidente que después de participar en ella las personas son otras, se les ve de manera distinta y son reconocidas en la comunidad como personas especiales. El esfuerzo, las horas dedicadas y la enorme inversión económica otorgada para organizar la fiesta, se ve recompensada por el prestigio de pertenecer a ese comité organizador que se reafirma públicamente cada vez que los organizadores son presentados en los distintos espacios festivos.

Aquí, a decir de Inestrosa, la fiesta representa para muchos de sus organizadores, la oportunidad de obtener ese reconocimiento que en otros espacios se les niega.

Mediante la función de Socialización, la fiesta cumple un papel importante con respecto al orden social, al transmitir los significados objetivados de una generación a otra, formando marcos de referencia que permiten a los individuos que participan de ella, una adscripción y una identificación con ese grupo social al cual pertenecen. También se aprende a conocer las jerarquías del poder, las pautas de consumo, los referentes históricos y rituales propios de la comunidad. Así, en la fiesta se revela la vida social del pueblo que la celebra, su historia y la fuerza transmisora de sus valores a la vez que se relevan sus puntos de tensión y ruptura (Inestrosa, 1991:88).

Por lo general, cualquier celebración festiva se sitúa en un espacio abierto y amplio, lo que representa un espacio de encuentro y circulación de gente, convirtiéndose así en un pretexto para realizar diversas actividades comerciales importantes que involucran tanto productos industriales, como artesanales, comidas, bebidas, juegos mecánicos y pirotécnicos, cumpliéndose así la función económica de la fiesta, que puede causar ciertas tensiones entre los organizadores con respecto a los desperfectos ocasionados por la multitud, o el cobro de cuotas para llevar a cabo la fiesta, sin embargo, es un aspecto de las festividades imposible de revocar pero que en este trabajo, no es de vital importancia.

Festivo es todo lo placentero y gozoso que tiene una representación social, y por paradójico que parezca, no se puede hacer fiesta si no se da una organización seria y concienzuda. Festiva es también la forma en que se participa en la fiesta, la actitud con la que se asiste a esa representación pública de la colectividad. Para Inestrosa (1991:89), la función de festividad de lo festivo implica el trabajo y responsabilidad de los organizadores para llevarlo a cabo, pero un trabajo distinto al ordinario, ya que se trata de una actividad cuya concreción es de tipo expresivo, que tiene como resultado el enriquecimiento de la experiencia humana. Como señala Gil (1991:26), los seres humanos hacen fiesta porque gracias a ellas son mejores hombres y mujeres, es decir, se humanizan haciéndose felices entre ellos.

Una función de la fiesta que Inestrosa (1991) no obvia, pero que tal vez podría quedar implícita entre las funciones simbólica y de socialización, es su función expresiva. Al respecto, Gil (1999: 39) reconoce a la fiesta como uno de los actos expresivos de más intensa comunicatividad, ya que todas sus manifestaciones son diseñadas para poder impresionar a la más indiferente observación imparcial y se pregunta a propósito de los rituales, los ropajes, las coreografías, los escenarios, el dramatismo y el ambiente de las fiestas: ¿qué son estos sino signos y señales, sincronizadamente articulados en mensajes de código casi indescifrable por su exceso desbordante de polisémicos significados?

Otra de las características de la fiesta, es la suspensión temporal de las reglas que rigen la cotidianidad, por ello también se le relaciona con el exceso y la suspensión del orden cósmico y como contraria al periodo de máxima ritualidad (Pérez, 1998: 28). Kurt Hübner (Pérez, 1998: 30-31), señala que una huella de lo sagrado en lo festivo, es el hecho de que la fiesta, con muy pocas excepciones, tiene un origen religioso, e igualmente tiene raíces míticas en cuanto a que se remonta a las costumbres paganas antiguas. Es decir, la estructura laboral misma de las sociedades judeocristianas es de origen religiosa: la secuencia de los días laborales ininterrumpidos por un día de descanso, se remonta al pasaje bíblico en que Dios descansa tras los seis días de creación.

La fiesta, en tanto elemento cultural, vehicula los mitos y el sistema signico que le hacen parecer fantasía solo en la medida que se trata de una utopía con nuevas reglas, nuevas distancias y nuevas realidades (Pérez, 1998: 55 y 23). Esa mitología a la que hace referencia, la sustenta y la remite a un simbolismo que de alguna manera entreteje sus propios mecanismos de significación, nutriéndole de sentido a ella misma y a quienes son partícipes de ella, al mismo tiempo que da el sentido último a los conjuntos simbólicos que la conforman (Mardones, 2000: 32-33). Con respecto a su carácter simbólico, una fiesta es todo un espacio de re-elaboración simbólica que involucra a la estructura social en su conjunto y, además, configura un texto legible, cuya articulación sigue cierto conjunto de reglas que, aunque no es reconocible en sí mismo, es una analogía o una abstracción de la estructura que ordena la vida cotidiana. Así, cada vez que se celebra una fiesta, la sociedad, reactualiza sus mitos, conmemora hechos pasados y los revive representándolos (Rodríguez, 1991: 63-64).

Sean cuales sean los signos y los mensajes que la fiesta informa, lo hace a través de un lenguaje propio y de esta manera habla de los acontecimientos externos del mundo físico que la circunda. Pero esta no habla de sí misma como una mera autorreferencia narcisista, sino como una voz de la comunidad, que se congrega festivamente para hablarse a sí misma por boca de su propia transfiguración festiva, lo que implica la transfiguración de una comunidad: una *metamorfosis*⁹ de lo más relevante y significativo de su estructura social (Gil, 1991: 39). Es decir, la fiesta como un autorreferente del grupo social que la convoca y la vive para hablar del contexto extralocal en que se lleva a cabo, y además afianzar los elementos más propios de su cultura.

La fiesta en este sentido es un evento, un *algo* complejo donde el pasado persiste en el presente, de manera que ese pasado se trasmite y sigue siendo representado, actuado y aceptado por quienes lo reciben y a su vez, al hilo de las generaciones, lo transmiten (Fernández, 2005: 123). Ese algo, es una tradición. Ahora, desde esta perspectiva, el carnaval se encuentra inmerso en la vida cotidiana de quienes participan de él como un fenómeno sincrónico y diacrónico: el carnaval como una situación concreta en un momento específico y el carnaval como un proceso dinámico “susceptible de ser considerado en su trayecto histórico y social. Este transcurrir de la tradición a través del tiempo, le imprime un sentido en principio de origen y de fundación el cual se entrega en forma de memoria a sus portadores” (Herrejón, 1994: 146). Gracias a ello, mantiene la conciencia y la identidad de quienes la practican y conservan (Izquierdo, 2006:11).

Madrazo define tradición como “un proceso de naturaleza social, determinado por la cultura que comprende distintos tipos de transmisiones —oral, ideológica y de prácticas— de una generación a otra. La herencia de estas expresiones, conductas y creencias, contribuye a caracterizar el universo cultural y la identidad de una comunidad” (1996: 421). Para Herrerón (1994: 136-138), la tradición consta de 5 elementos: 1) el sujeto que transmite o entrega, 2) la acción de transmitir o entregar, 3) el contenido de la transmisión: lo que se transmite o se entrega, 4) el sujeto que recibe y 5) la acción de recibir. Sin embargo, la tradición no se constituye por la sola entrega de un individuo a otro: implica recurrencia de la transmisión, la reiteración. Vista de esta manera, la tradición parecería un ciclo comunicativo que se inicia con la acción en virtud de la cual algo se transmite en circunstancias concretas, de ahí le sigue la recepción de lo transmitido,

⁹ Cursivas del autor.

que puede conllevar grados y condicionamientos. Con la recepción se inicia el proceso de asimilación donde el contenido parte del destinatario al mismo tiempo que él recrea en sí mismo la tradición, lo que implica todo un proceso para que pase a formar parte viva del destinatario.

Cuando la tradición ya está asimilada, se fija y entra en una fase de posesión estable, lo cual no implica inmovilidad, pues en la medida que la tradición como acción ocurre en el tiempo, es un proceso temporal. La acción misma de transmitir, aunque recurrente, se va haciendo distinta, por ello “la tradición, si permanece en el tiempo, es porque avanza a través de él (...), la tradición como proceso temporal es cambio y todo cambio es necesario para proseguir como tal cambio” (Herrejón, 1994: 136-138). Así pues, pues como afirma Madrazo (1996:487-488), el sentido último de la tradición, es la prolongación de un grupo social a través del tiempo preservando y desarrollando su identidad-diversidad, es ese algo que se transmite, se reitera y se recrea mediante sus agentes: grupos sociales o individuos.

Ese algo toma distintas formas. En el caso del presente trabajo, toma la forma del carnaval de Tlaxcala y más específicamente en un grupo de danzantes que en él participan y que realizan durante su presentación, un *performance*. Ahora, cualquier forma de tradición, no puede escaparse del proceso de cambio que conforma la tradición misma. Podría ser que existan algunas mediaciones entre los elementos de una tradición propuestos por Herrejón (1994).

En este sentido, Fernández (2005: 135) propone tres componentes estructurales de una tradición que podrían explicar su mantenimiento y de forma contradictoria, su inminente proceso de cambio: en primer lugar, un conjunto de elementos materiales y formales que constituyen un referente fundamental de su tradicionalidad y que son de naturaleza visual.

Es en dicho componente donde son más notables los cambios o las más irreverentes modificaciones, sin distinción entre las tradiciones festivas populares sobre su institucionalidad y/o arraigamiento, en todas ellas se encuentra una significativa evolución histórica. El segundo componente estructural de la tradición, es la incidencia social de los participantes y las modificaciones en el contexto sociocultural en que se desarrolla. El tercer componente abarca los significados y mensajes que transmite, pero si la materia y la forma sufren transformaciones, este

componente experimentará cambios más profundos y reveladores a través de distintas épocas. Dichas transformaciones, serían los nuevos presupuestos hermenéuticos que enmarcarían la tradición, que, en concordancia con Herrejón (1996: 135-138), hablan de una tradición viva, que sigue presente y actuante (Pieper, 1980: 45).

La propuesta de Herrejón y el proceso por el que atraviesa la tradición, es de suma importancia para los fines de esta investigación que se pregunta por los contenidos y la sobrevivencia de formas culturales en las que se manifiesta una tradición como lo es el Carnaval de Tlaxcala. En el capítulo que sigue, se hablará del *performance*, no como un acto expresivo, que lo es en primera instancia, sino como una forma que vehicula la tradición que un grupo de danzantes pretende perpetuar y en cuyo proceso, se vuelven tangibles las características de tal tradición, como elemento vivo de la cultura de los pueblos.

Performance: la revelación de lo invisible

En el siguiente capítulo se describe el sustento teórico que permite hacer del concepto *performance*, una categoría de análisis advirtiendo sus semejanzas y diferencias con la teatralidad y los actos rituales. La propuesta parte de la naturaleza del ser humano de representarse y revelarse a sí mismo.

La aportación de este trabajo, consiste en analizar una práctica cultural que realiza la camada de ‘Los Colorados’ desde la categoría conceptual del *performance*, cuyo análisis conlleva una respuesta alternativa y/o complementaria a los acercamientos convencionales al estudio de las tradiciones y de los actos representativos como lo es el carnaval.

La noción de *performance* no es ajena a la inestabilidad teórica y la polisemia, pero en sí misma plantea problemas e interrogantes desdeñados por tradiciones epistemológicas, de ahí que no sea casual que el concepto haya germinado en distintas disciplinas: la comunicación, los estudios del folklore, la lingüística, la antropología, la teoría literaria, la filosofía y la sociología (Díaz, 2008:36-37).

Una de las propuestas más sobresalientes y fructíferas para la fundamentación del *performance* como expresión sociocultural y categoría de análisis, es el planteamiento antropológico propuesto por Victor Turner, para quien el hombre es ante todo, un *homo performance*, un hombre que se representa continuamente frente a los otros, haciendo del *performance* la base de la vida social y de su cuerpo, la estrategia comunicativa por excelencia.

De entre todos los actos culturales, el *performance* pareciera darle cabida a lo inimaginable, lo sagrado, lo irrisorio, lo masivo, lo privado, lo colectivo y lo individual. Sea cual sea su forma final, en todo caso supone siempre una experiencia corporal y estética fuera de la cotidianidad enmarcada constantemente en un contexto específico que por sí mismo, constituye un sistema hermenéutico¹⁰. Es así que las fiestas, las danzas, el teatro, los desfiles y hasta los

¹⁰ Un sistema simbólico es una convención formal que organiza las representaciones y significados. El sistema hermenéutico es un conjunto de elementos enmarcados en un contexto y dispuestos a la interpretación de un lector. En este sentido, el *performance* es un conjunto de elementos corporales y estéticos situados en un contexto dado e interpretados por el *performer*; que a su vez reinterpreta, incorpora y dispone a sus espectadores, quienes continuarán el círculo hermenéutico o ciclo de la tradición.

mítines, son para Turner actos de representatividad que expresan valores, realidades, fines y significados (Mendoza, 2010: 95 y Turner, 1988), todos ellos cifrados en la corporalidad de aquel que participa activamente con su *performance* reelaborándolos, recreándolos o interpretándolos.

El *performance* es primero un hacer que tiene como finalidad describir ciertas acciones que están transcurriendo, ejecutadas en signos específicos, atestiguadas por otros o por los mismos participantes. Un hacer con el cuerpo, que es el que dramatiza, experimenta, y que durante el *performance* es utilizado de manera distinta a la vida cotidiana permitiendo a sus ejecutores revelar creencias, tramas conceptuales, técnicas corporales, formas de vida, convenciones y expectativas culturales; pero también retrotrae lo ya hecho, lo concluido, recordado, olvidado y vuelto a recordar (Díaz, 2008:44). En palabras de Peggy Phelan (citada en Reinelt y Roach, 2010: 457), el *performance* reproduce lo que no está ahí, como si fuera una conducta restaurada, la actualización de un potencial, una copia de un original que no existe más que en retrospectiva, un pacto implícito entre el *performer* como ejecutante y el espectador. Cada año, el *performance* que realizan ‘Los Colorados’ revive la mofa que los indígenas tlaxcaltecas elaboraron, en desquite por haberseles prohibido su participación en los festejos privados de los ricos hacendados españoles. Por supuesto, ya no se realizan las festividades que originaron al carnaval, pero no por ello el *performance* deja de tener sentido; por el contrario se refuerza como un evento representativo de la comunidad que los alberga y, en conjunto con todas las camadas participantes del carnaval, una forma artística y un contenedor de saberes culturales propios del estado de Tlaxcala.

La clara definición de ese hacer que es el *performance*, es uno de los debates incrustados en torno a las generalidades y particularidades del mismo, como los reseñados por Prieto (2009: 128-129), el primero de los cuales se refiere al centro de su atención analítica: ¿la actuación depende de lo que hace propiamente el actor-ejecutante, o del contexto en que se mueve? ¿Existe actuación sin espectadores o depende ésta siempre de una intención comunicativa frente a otro? Un segundo debate gira en torno a quienes consideran que la actuación o *performance* es un fenómeno dirigido a la transformación de la realidad, y por lo tanto tiene potencial subversivo pero también como un sistema de regulación disciplinaria del comportamiento individual y

social. El tercer debate se centra en la ontología del *performance*: ¿qué es, en esencia, un *performance*?

En el presente trabajo, el *performance* se conceptualiza desde el primer debate: su hacer depende del actor-ejecutante en un contexto determinado y con una intención comunicativa. Como tales, los danzantes cumplen esta condición en la medida en que el carnaval se perpetúa como forma viva, independientemente de las certezas sobre si el significado originario del carnaval de Atlihuetzía alcanza a ser comprendido y transmitido por los espectadores.

Suele asociarse el término *performance* con expresiones pertenecientes al campo de las artes visuales y el espectáculo (Gómez, 2006 y Taylor, 2002), sin embargo, la teoría del *performance* no se centra solamente en el contexto de los reflectores y los actores en escenario: la antropología ha estudiado el *performance* en otros contextos como la vida política, las relaciones de género, la identidad étnica y el desempeño laboral (Beeman, 1993: 370, Gómez, 2006: 119, Prieto, 2009: 55). En un prólogo escrito en 1959 para una colección de ensayos sobre la India tradicional, Milton Singer introduce el término de *performance* haciendo referencia a “las formas en que el contenido cultural de una tradición está organizado y se transmite en ocasiones singulares a través de *media*¹¹ específicos” (Singer, 1959: 12). En ese prólogo, Singer dota al *performance* de una estructura: periodo limitado de tiempo, un principio y un fin, un programa organizado de actividades, un conjunto de actores (*performers*), una audiencia, un lugar y una ocasión para el *performance*.

Para Richard Schechner (2000: 107-108), el *performance*, así sea dentro de las artes escénicas, los deportes o la vida cotidiana, consiste una “conducta restaurada” (*restored behavior*), es decir, “dos veces actuada”. En esta definición, el autor no se dirige tanto al hecho de que una actuación representa algo, sino de cómo ésta se basa en actuaciones ya realizadas que un ejecutante repone o reinterpreta, desde una perspectiva más diacrónica que sincrónica, lo que implica una ausencia de originalidad, espontaneidad e improvisación, que no demerita su naturaleza. Muestra de ello, es el trabajo del antropólogo Víctor Turner (en Prieto, 2005), sobre la

¹¹ Cursivas del autor. No se refiere a los *mass media*, sino a algún medio de transmisión de dicho contenido que bien podría ser el *performance*.

contribución del *performance* para mantener un orden establecido, por ejemplo en rituales, pero también para parodiar, criticar y subvertir dicho orden (como en el caso de los carnavales).

Se afirma entonces que el *performance* es un hacer que describe ciertas acciones que están transcurriendo, ejecutadas en sitios específicos, atestiguadas por otros o por los mismos celebrantes: es un hacer que focaliza esa presencia en acto de creación; pero también evoca a lo ya hecho, a *performances* completados, concluidos, recordados, olvidados y vueltos a recobrar, que atraviesan e implican campos discursivos y textos preexistentes (Díaz, 2008: 44), todos ellos evocados por una modalidad de expresión corporal premeditada, constituida por representaciones que resguardan un significado de tal relevancia social, que se busca reiterarlas de alguna manera. De acuerdo a lo anterior, Diana Taylor propone al *performance* como un acto vivo, un medio para la transmisión de memoria cultural que no se basa en archivos de objetos o datos, sino en repertorios de gestos y palabras habladas, un fenómeno esencial para la supervivencia e imposición de tradiciones culturales: el *performance* como un proceso reiterativo y de traspaso con potencial para la especificidad histórica y la intervención cultural individual (Taylor, 2006).

Cualquiera que sea su contexto, las artes, los deportes o la música popular, el *performance* se constituye sobre todo de gestos y sonidos ritualizados. Y es aquí donde el límite entre el ritual y el *performance* se vuelve difuso.

De manera semejante al *performance*, el ritual se compone de *haceres* del cuerpo, de memorias colectivas codificadas en acciones. Se ha comentado con anterioridad que el cuerpo es el instrumento comunicativo por excelencia, que aquello que el ejecutante *performer* realiza, no es algo que se lleve a cabo por vez primera sino que es una conducta dos veces actuada, generada por interacciones que fluctúan entre el ritual y el juego, interacciones cuya función social es diferenciar la vida ordinaria de una temporalidad específica (Schechner, 2007: 52). Rappaport (1979, citado en Schechner, 2007: 53), define tanto al ritual como al *performance*, como una forma o estructura de secuencias más o menos variantes de actos y sonidos. Sin embargo, los rituales tienden a ser estilizados, repetitivos, estereotipados y por lo regular, pero no siempre, decorativos; llevándose a cabo en lugares especiales y en temporalidades o circunstancias específicas.

Una definición general de ritual, abarcaría tres dimensiones (Lukes, 1975 en Chihu y López, 2001: 144): primera, el ritual es una conducta formalizada y cuya realización produce una presión normativa en sus miembros. Segunda: si bien los rituales muy a menudo tienen un significado religioso, no necesariamente tienen vínculo con las prácticas religiosas, de manera que es posible hablar de rituales seculares. Tercera: el ritual es una acción de naturaleza simbólica, entendiendo como tal, que el referente de los símbolos rituales representados en el ritual, son objetos, relaciones, roles, situaciones, ideas, que tienen una importancia fundamental para el grupo social, por lo que el ritual llama la atención de los actores hacia esas representaciones, cuyos referentes son extensos y difusos a través del tiempo.

Acerca de su origen, para Van Gennep (2008), los rituales nacen como una respuesta espontánea a una situación para satisfacer las necesidades que la gente no puede verbalizar. Así, un ritual es un mecanismo social que produce por un lado la integración de la sociedad y por el otro, reproduce las estructuras básicas de la sociedad con el propósito de reforzar su estructura de roles y status.

La conceptualización del ritual como esclarecedor de la conducta social, es también apoyada por Víctor Turner, quien define al ritual como “una conducta formal prescrita en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas cuya función social consiste en convertir periódicamente lo obligatorio en deseable”, o dicho de otro modo, la “quintaesencia de la costumbre” (Turner, 1980: 21 y 317), que condensa lo disperso en la vida cotidiana y lo secular en unas cuantas acciones y objetos simbólicos.

Cabe aquí considerar una diferencia que el mismo Turner precisa: la de ceremonia y rito. El primero se refiere a los comportamientos religiosos asociados a las transiciones sociales y que cumplen una función transformadora, mientras que el segundo se ajusta a las conductas religiosas vinculadas a estados sociales en que las entidades político-jurídicas exhiben una mayor relevancia, por lo que su función social resulta confirmatoria. En general, la simbolización ritual o ceremonial implica un proceso de revelación de lo desconocido, de lo invisible o lo oculto (Turner, 1980: 50, 105); un proceso pues de estructuración social cuya función es la de hacer visibles, audibles y tangibles, creencias, ideas, valores, sentimientos y disposiciones en torno a

los principios religiosos, las ideas en torno a la moralidad, la sexualidad y la diversión, etc. que no pueden ser directamente percibidos pero que mediante la escenificación de su propia estructura, se vuelven visibles (Rodríguez, 1991: 41, Sevilla, 1990: 59 y Turner, 1999:55).

Y ya que el ritual favorece la comunión de individuos iguales, de la misma manera constituye una arena privilegiada para la producción, en pequeños colectivos, de la experiencia *communitas*, una forma de solidaridad con bases sentimentales e instintivas más que racionales, que fomenta la unidad grupal y que, de acuerdo con Turner, puede surgir de tres formas distintas (en Chihu y López, 2001: 142):

1. *Communitas* espontánea o existencial: confrontación directa, inmediata y total de las identidades humanas.
2. *Communitas* normativa: subsanar la necesidad de movilizar y organizar recursos para mantener a los miembros de un grupo vivos, y la necesidad de control social entre esos miembros en la consecución de otros fines colectivos.
3. *Communitas* ideológica: nivel sólo aplicable a modelos utópicos de sociedades.

Un rasgo esencial del colectivo conformado por ‘Los Colorados’, es el constante intercambio de sus danzantes. Aunque la mayoría son oriundos del lugar, hay algunos danzantes que no residen en Santa María Atlihuetzía, pero que sin embargo, se trasladan hasta ahí para formar parte de la camada a sabiendas que la misma representa a un municipio que no es el suyo, lo que hace pensar en alguna experiencia de *communitas* que el colectivo propicia como una forma de asegurar el número de danzantes o hasta la subsistencia de la camada. Aún así, es válida la pregunta sobre aquello que brindan ‘Los Colorados’ a los danzantes foráneos a diferencia de las otras decenas de camadas en el estado de Tlaxcala que los atrae a sus filas, y les permite identificarse con ellos, para danzar en un pueblo que no es el suyo.

Así pues, el ritual tiene como función social, promover la integración, solidaridad y cohesión de una comunidad, o generar una catarsis emocional que sirva como válvula de escape efímera (Díaz, 2000: 10). Pero no solo construye colectivos, también construye identidades culturales. Una identidad cultural se compone de acciones simbólicas y se expresa mediante

símbolos (Chihu y López, 2001: 142). Los símbolos son signos que permiten la expresión de conceptos o ideas sin que sea necesaria su referencia empírica. El uso de estos símbolos se traduce en un ritual, en una conducta formal que expresa y determina la estructura social y las relaciones básicas que regulan la vida de un grupo social (Chihu y López, 2001: 143).

Entonces, los rituales son una fuente de significantes y significados valiosos constitutivos de la cultura que los celebran y que expresan la tradición, memoria, cosmovisión, códigos culturales subyacentes o la estructura inconsciente de los pueblos común a todos los hombres. A estos significantes y significados en conjunción con los códigos culturales subyacentes, Víctor Turner los identifica como símbolos: “la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual” (Turner, 1980: 21).

Los símbolos para Turner, pueden ser analizados en el contexto del que forman parte y adquieren significado. De su análisis es posible establecer los elementos sociales, culturales, psicológicos y políticos de la sociedad (Turner, 1980: 60). En este sentido, tanto el ritual como el *performance*, dependen de la noción de actos comunicativos dirigidos hacia una audiencia o uno o más espectadores, ambos están marcados en un punto como procesos ordinarios de comunicación (Martínez, 2005:4).

Puede decirse entonces que el estudio del *performance* se aplica a toda acción significativa humana, a toda acción que funciona como acto vital de transferencia de saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas (Taylor, 2002: 2006 y Bauman en Gómez, 2006: 119)¹², de rituales.

Antes que cualquier cosa, la ejecución de ‘Los Colorados’, es un acto expresivo constituido en distintos niveles en los que pueden advertirse elementos teatrales y representativos

¹² Se ha tomado también el concepto de *drama social* equiparado con el de *performance*. El primer concepto, referido por Turner, le permite al autor abordar los ejes de la transformación social, eslabonados a aquellos otros que permiten la continuidad en los tiempos de corta y larga duración afectando todos los niveles de la organización social, desde la familia hasta el Estado. El *drama social* supone cuatro actos: la ruptura de las relaciones sociales; la crisis social que emocionalmente se libera de los tradicionales juegos normativos y los mecanismos de control social; la formulación de propuestas simbólico- rituales que ofertan salidas al conflicto social: la afirmación operacional de las vías cohesivas que usualmente, a través del ritual y sus símbolos, superan el conflicto social, sea a través de la restauración o regresión al viejo orden, sea mediante una readecuación no siempre apropiada de las normas a las nuevas exigencias y expectativas de los actores sociales (Melgar, 1998: 10).

reconocidos en dos dimensiones. La primera, es la *performativa*, es decir que su presentación es una acción expresiva, una acción ritual, altamente simbolizada y significativa (Sidorova, 2000: 94), un *performance* cuyo objetivo es “hacer visibles, audibles, tangibles, creencias, ideas, valores, sentimientos y disposiciones que no pueden ser directamente percibidos” (Turner, 1997: 55). En esta dimensión es el cuerpo como materia prima del *performance* en acción: las acciones realizadas por el cuerpo durante el *performance* se recontextualizan para tornarlas significativas. La segunda dimensión, es la dimensión teatral que deviene naturalmente, ya que la presentación de ‘Los Colorados’ integra en su conjunto ciertos recursos teatrales como la indumentaria, la máscara y el despliegue coreográfico frente a un público (Prieto, 2009).

Ahora, mientras un *performer* trabaja con acciones significativas, un actor teatral trabaja con acciones narrativas (Taylor, 2003 citada en Prieto, 2009:126), eso implica que los danzantes no narran, sino que representan con su danza un algo significativo, de tal manera que una distinción primordial entre un *performance* y una puesta de teatro es la diferencia entre acción y actuación, la cual radica en que la primera se vincula a la esfera de lo cotidiano y carece de un contenido comunicativo deliberado (Araiza, 1997:45). El ritual –con las consideraciones anteriores que lo proponen como elemento clave del *performance*– está siempre regido por un mito, contrariamente al teatro que carece de él (Araiza, 1997: 45). La actuación en el teatro es más artística y denota intencionalidad. La actuación puede no ser teatral pero sí implica el deseo de ser visto y escuchado, por lo que se despliega un proceso de comunicación o bien, puede ser concebida como la ostentación visual y acústica de signos dispuestos de forma específica para impresionar a un público determinado (Prieto, 2009: 117). El *performance* que ejecutan ‘Los Colorados’ parece constituirse de elementos teatrales que por sí mismos no determinan ni su estructura ni su significado.

Con respecto al contexto en que se realiza el *performance*, es importante considerar que, 1) en contextos indígenas y campesinos se realizan eventos en los que coexisten múltiples formas escénicas, sin que el sentido y la función de cada una de ellas se confunda; 2) en lugar de oponer al *performance* ritual con el *performance* del espectáculo, sería mejor ponerlas en paralelo y reconocer que éstas son formas de expresión igualmente válidas, no es una la negación de la otra; 3) puede haber teatro en el ritual como ritual en el teatro; 4) que una forma escénica no puede ser

reducida a la otra, el teatro es irreductible al ritual; 5) el ritual no deviene necesariamente en espectáculo ni puede entenderse como un peldaño superior (Araiza, 1997: 46). Además, cualquier *performance* se verá afectado por variables como las características sociales y circunstancias de los actores que están a su vez afectados por la escala de atención, interés de la audiencia, apoyo económico, etc., así como sucesos contingentes e impredecibles y por tanto están siempre abiertos a nuevos significados contextuales (Fernández, 2005: 131).

El cuerpo, a fin de cuentas, es el elemento principal de un *performance*. Es quien físicamente se ubica en un contexto determinado, el que ejecuta un ritual, el que intenta transmitir el conocimiento cultural, el que realiza una conducta dos veces actuada, el que se mueve. En una situación performativa, el cuerpo es utilizado de forma distinta a la cotidianidad (Mendoza, 2010: 95), y sometido a técnicas, hábitos, poderes y disciplina, es capaz de producir ciertos efectos, de transmitir algo. Así, el *performance* remite fundamentalmente a las técnicas corporales y éstas posibilitan experiencias místicas, sublimes, *performativas*, que dependen menos de la capacidad de interpretar símbolos y más de la adquisición de ciertas habilidades: lograr un estado de excepcionalidad corporal (Ferreiro, 2002: 35).

Es en el *performance* donde, según Turner, el hombre se revela a sí mismo y a los otros en la historia: por medio de su actuación re-experimenta el pasado pero en un sentido prospectivo que le permite establecer metas y modelos de experiencia futura (Mendoza, 2010: 94). Durante los *performances*, los participantes experimentan su capacidad reflexiva en dos niveles: como actores que pueden conocerse mejor a sí mismos mediante su actuación, o como observadores que se conocen mejor a sí mismos a través de los *performances* generados y representados por otros seres humanos (Turner, 1988: 81).

Si el *performance* proporciona a quien lo realiza una experiencia vívida, entendida esta como una relación estructural entre los componentes cognitivo, afectivo e innatos, es decir, la experiencia en el hombre se teje del pensamiento, sentimiento y voluntad (Mendoza, 2010: 104). Entonces, ¿qué significado guarda para la camada la representación de su *performance*? Si el cuerpo es el elemento performativo por excelencia, ¿cuál es el significado de la danza que ejecutan dentro del acto performativo y en su cotidianidad?

Es importante señalar que la danza como forma de expresión humana, además de proporcionar placer físico, tiene efectos psicológicos, ya que a través de ella los sentimientos y las ideas se pueden expresar y comunicar (Medrano de Luna, 2001: 84), la danza se agota con la corporalidad, el cuerpo no. La danza puede ser el fin último del cuerpo como acto corporal, pero también vehículo que transmita el saber cultural de una forma más amplia que el *performance* ya que implica modos de aprendizaje, de transmisión y la dimensión subjetiva propia de las acciones culturales que la definición conceptual del *performance*, no permite pero que se especifican en el apartado siguiente.

La danza, el conocimiento incorporado y la experiencia del ejecutante

Además de ser una expresión humana portadora de conocimientos culturales, la danza es un acto comunicativo pluridimensional donde el espectador observa la coreografía pero no advierte la vivencia íntima de quien danza. En este capítulo se hablará de la danza más como un vehículo de información cultural con una fuerte carga significativa para el danzante, que como un ritmo concreto que se limita a su coreografía.

La danza, dice el poeta Torres Bodet (en Baz, 2000:20), es como el sueño: encierra en ella el deseo de trascender los límites humanos mediados por el cuerpo, vulnerable y mortal como es, que se vuelve el material limitado y perecedero del danzante. Quizá por ello es que la danza sea la manifestación artística más fugaz y que en menor medida puede representarse en un soporte objetual, pues mientras otras artes como la plástica, la literatura o la música poseen alguna plasmación tangible como un texto escrito, un lienzo o una partitura, en la danza, salvo la música que la acompaña, es difícil recoger soportes documentales de este tipo. Así, podría pensarse que la danza es efímera: termina con su ejecución y estrictamente hablando, es irrepetible (Baz, 2000: 125).

Si bien la tecnología actual permite capturar con detalle la danza en movimiento a través de filmaciones, su traducción en códigos escritos o gráficos no permite recuperar la dosis de improvisación y vitalidad que la caracterizan durante su ejecución y mucho menos la experiencia personal vivida por los danzantes al momento de la misma (Jiménez, 2006: 158), que para Langer (1957:5), adquiere dimensiones artísticas en las que el danzante ve rebasado su propio cuerpo, la vestimenta que usa, la coreografía que desempeña y la música que lo acompaña, por su propia creación artística, expresiva, estética, íntima e individual, cuya única evidencia es el despliegue de sus movimientos: su danza misma. En línea con la autora, la danza es una forma simbólica compuesta por un conjunto de símbolos diversos como sus ejecutantes, pero aún así compuesta por una gramática y semiótica particulares cuyo propósito fundamental, es comunicar algo: quien danza lo hace para, básicamente, comunicarse. La danza es eminentemente un acto comunicativo y por ende expresivo. Es una comunicación pluridimensional y convoca a campos asociativos múltiples: es autorreferencial, autorreflexiva y especialmente en el campo de la danza, es un acto comunicativo que no es traducible a las palabras, sino que se produce en un campo sensorial e

intelectual propio y específico (Rogovsky, 2007:3), de ahí que no sea posible asirla y en caso contrario, resulte en una pérdida irremediable dada la enorme carga de subjetividad que la compone. Por ello Langer (1957: 4-12), ve a la danza como una creación, una imagen dinámica, un despliegue de fuerzas en interacción que no se restringe al movimiento físico de los ejecutantes pero sí al momento de danzar, como si la danza fuera una apariencia o mejor dicho, una aparición cuyos elementos no son dados físicamente pero sí creados estéticamente y que dan la impresión de ser algo más que una expresión perceptible de la naturaleza interior del ser humano.

Así pues, a través de la danza el ejecutante participa de ese campo estético a partir de una lógica intuitiva por una serie de elementos que son propios de su cultura y que se traducen a un personalísimo lenguaje al momento de danzar. Como espectadores, lo que se observa o escucha a través de los danzantes, son las fuerzas motoras de la danza, los aparentes centros de poder y sus emancipaciones, sus conflictos y resoluciones, su elevación y declinación, su vida rítmica. Estos son los elementos de la aparición creada, los cuales por su parte no son dados físicamente, sino creados artísticamente (Langer, 1957:15), haciendo de la danza una creación artística que, en concierto con las demás expresiones estéticas, revela los sentimientos humanos; de manera tal que no son sólo vividos, sino transfigurados, simbolizados (Radoslav, 1997), a través del cuerpo, que desborda su corporalidad por medio la experiencia estética que se *performa* en la danza, misma que consigue entregar eso que vehicula de manera impredecible a través de los danzantes, y aún cuando sus significados no son objetivables, descomponerla en sus elementos no significa encontrar relaciones lógicas entre los mismos

Hasta aquí es posible distinguir dos dimensiones en el acto expresivo que es la danza. La primera de ellas hace referencia a su dimensión ejecutiva o la imagen dinámica de la que habla Langer, que Medrano de Luna (2001: 81) define como movimientos corporales rítmicos que siguen un patrón, acompañados generalmente con música y que sirven como forma de comunicación o expresión. En su dimensión ejecutiva la danza es movimiento, pero un movimiento significativo que transforma las funciones normales y expresiones humanas comunes en movimientos fuera de lo habitual para propósitos extraordinarios, donde una acción tan cotidiana como caminar, se realiza en la danza de una forma establecida de acuerdo a una

estructura mítica (Fernández Christlieb, 2004: 174)¹³, en círculos o en un ritmo concreto y dentro de un contexto especial, como un reflejo del momento socio-histórico de una cultura determinada en que se produce (Medrano de Luna, 2001: 82), y como un llamado a recoger una visión del mundo, dentro de una relativa “pureza” expresada en elementos originales, signos nacionales y actitudes locales (Dallal, 1982: 82).

Ese movimiento del cuerpo, es el llamado ‘embodied knowledge’ referido en el *performance*, y que se mencionaba anteriormente como conocimiento in-corporado. Si se considera que lo corporal es condición existencial del sujeto, se debe tomar a los actos corporales no sólo como actos de comunicación, sino como actos de experiencia: actos simbólicos. En este sentido, lo corporal forma parte de los comportamientos kinésicos que pertenecen a procesos sociales más amplios que los comunicativos¹⁴ (Rodríguez, 2009: 8), y que se restringen a la subjetividad de quienes los experimentan. Entonces, la danza podría ser una clase de arte que pone en evidencia la necesidad de profunda interrelación entre corporeidad y espiritualidad en el ser humano (Radoslav, 2008:27), lo que da pie a la segunda dimensión de la danza: la performativa, que implica un significado puesto en práctica que deviene en una forma constitutiva de la realidad dentro de un marco contextual. Es decir, el movimiento corporal toma un significado en un contexto determinado, como una puesta en escena mediante la cual los actores sociales y la sociedad se representan y constituyen así mismos y a los demás (Pereyra, 2009: 226).

Por ello el acto de danzar es mucho más que la coreografía. Danzar, como señala Sevilla (1990: 59) “constituye un lenguaje (determinado social e históricamente)¹⁵ en donde el mensaje se transmite por medio de símbolos elaborados con el movimiento del cuerpo humano”, de manera que en la danza debe considerarse como un aspecto inseparable de ella lo simbólico-visual, que a su vez refiere a otros aspectos como las sensaciones, los deseos, o los sentimientos, aquella subjetividad que se despliega como lucha de fuerzas en la danza, donde la relación de los

¹³ Para el autor, el mito es un orden previo de la realidad sobre el cual se pueden ordenar a su vez el origen, la historia, el pensamiento, los sentimientos, las ciudades y hasta los propios mitos. Sin esa estructura mítica, la danza, se reduciría a una serie de posiciones corporales, intuitivas tal vez, pero restringidas a sus trayectos en el espacio.

¹⁴ Como la experiencia *communitas*, mencionada por Victor Turner y reseñado por Chihu y López, 2001: 142 *vid supra*, p. 62

¹⁵ Paréntesis de autor.

distintos pasos que la conforman, produce un sentido superior a la suma de los mismos, igual a lo que ocurre con la relación de los sonidos independientes en la música. Nace de esta manera el movimiento pleno de sugerencias simbólicas del cuerpo humano (Radoslav, 2008:27).

Conviene aquí hacer una distinción entre la danza y el baile. Dallal (1995: 42), refiere que la primera tiene un origen y una serie de motivaciones de naturaleza religiosa, se ejercita durante las ceremonias (día de fiesta, conmemoración del santo patrono, etc.), y tiene una coreografía propia transmitida por un maestro que la sabe. El baile por el contrario, es una acción, una actividad de tipo social que no se aprende a través de un maestro, sino por imitación. En la danza hay tradición, en el baile espontaneidad. En la danza hay un ánimo de apego a lo sagrado. En el baile, una actitud secular que representa una posibilidad de desinhibición, una efímera incursión a la libertad corporal (Dallal, 1995: 82), que en la danza se ve limitada al ser ésta una prolongación de los ejercicios rituales que pueden convertirse en vínculos supraestructurales relacionados con principios religiosos, las ideas en torno a la moralidad, la sexualidad, la diversión, etc.

Por otro lado, se debe considerar que los movimientos corporales en general y los movimientos incorporados en la danza en particular, no son casuales sino aprendidos culturalmente y estos se relacionan con otros elementos de la sociedad y la naturaleza, haciendo de la danza un medio ideal de participación social y cultural inserta en un contexto en el que conviven la función y significado de los danzantes, la danza y la comunidad, así como su función y significación respectiva (Medrano de Luna, 2001: 86, 90). Y es que la danza es una forma de expresión humana, una práctica presente en todas las culturas y épocas históricas, que se materializa en múltiples formas o diseños y desempeña diversas funciones sociales (Sevilla, 1990: 59). Hilda Islas (1995: 85), recupera este nexo entre la estructura de la danza y su función social. Primero amplía el término: la danza es considerada un conjunto que incluye todo el ambiente que la rodea y el lugar donde se produce: no sólo el movimiento, sino los asistentes, las razones para reunirse, la comida, la bebida, etc. La estructura de la danza es mucho más que el movimiento en sí y se inserta en el funcionamiento social a través del sentido colectivo que se le da al momento: la ocasión especial de danzar, o lo que ella refiere como evento dancístico (*dance event*) que se produce, pues este es el momento en que la danza actúa en conjunto con lo social y

se diferencia de otras reuniones sociales ya que sale del flujo de la actividad cotidiana (Medrano de Luna, 2001: 84).

Las personas danzan de maneras tan diversas como lo son sus culturas y las sociedades de las que forman parte, de ahí que las danzas revelen mucho sobre la forma de vivir de dichas culturas (Sevilla, 1990: 59). Existen ciertas condiciones sociales, políticas y culturales que influyen en la danza de determinada época; así como también hay formas dancísticas que inciden en su entorno social. Por ello, en el estudio de las danzas, es necesario incluir las formas de su técnica corporal, los códigos de empleo de los espacios y los tiempos en que una sociedad determinada socializa a los individuos y los integra a la normatividad social vigente (Medrano de Luna, 2001: 83). Así, cada uno de los aspectos de la actividad dancística mantienen relación con otros elementos de la sociedad y de la naturaleza, por eso la danza llega a ser un medio ideal para la participación social y cultural de un determinado grupo (Medrano de Luna, 2001: 86) .

Al respecto, existen diversos ejemplos de análisis aplicados a eventos dancísticos cuyas conclusiones apuntan a los procesos por medio de los cuales los sentimientos y las ideas de la comunidad se expresan y comunican mediante la danza, uno de ellos es el trabajo realizado por Medrano de Luna (2001) titulado ‘Danza de los indios de Mesillas’, realizada en la Zona Norte del país con el tema de la Conquista Española como una de las guerras más prolongadas en México y que mediante su representación en la danza es posible identificar reflejos de tensiones religiosas, simbólicas y expresivas de la cultura y de un pasado histórico. En este análisis Medrano de Luna cuestiona cómo y qué se transmite de una generación a otra con esta danza. Entre sus conclusiones destaca que en la actualidad dicha danza representa una lucha de los miembros del grupo indio sedentario en afán de representar lo que sucedía entre los chichimecas y los españoles: la razón para imitar el hecho, tal vez encuentre su raíz en la libertad tan anhelada que mostraban en la lucha los antiguos mexicanos en medio del miedo que generaban los españoles a los indios pacificados o bien como un recuerdo simbólico para aceptar o desear la pacificación o como un mensaje a los conquistadores para que entendieran que en cualquier momento podría haber una revuelta (Medrano de Luna, 2001: 254).

Otro ejemplo es el análisis de la “Danza de la Conquista en la Costa Chica y en Tlacoachistlahuaca, Oaxaca”, realizado por Bonfiglioli (2004), de cuya metodología destaca primero el reconocimiento del contexto ritual-festivo en el que se presenta. Luego__un análisis etnológico del evento dancístico y finalmente una interpretación de sus correlaciones sistémicas. Sus conclusiones se dirigen al señalamiento de la Conquista de México no sólo como referente histórico sino que inspira en la mayoría de los casos el hilo discursivo de los procesos rituales convirtiéndose en una suerte de metatópico para pensar los hechos y los personajes en una nueva condición (Bonfiglioli, 2004: 101).

Es indudable que México posee una vasta herencia de danzas autóctonas y una selecta tradición en el baile popular. Si se quiere comprender la diversidad de significaciones de las danzas en México, es necesario retomar sus múltiples herencias, donde las riquezas comportadas se hacen evidentes en sus dos principales influencias (Medrano de Luna, 2001: 91 y Baz, 2000: 122): su origen prehispánico por un lado, y por otro, su origen español que introdujo nuevos temas y elementos a la danza prehispánica en un proceso de aculturación, aunada a otras atribuciones como la propia danza española a partir de la Conquista en el siglo XVI, la cual se caracterizaba por elementos árabes, africanos y europeos (Hernández, 2004: 21 y Medrano de Luna: 91).

Cabe mencionar que las danzas en México, son una importante tradición cuyas raíces formativas datan de los grupos étnicos entre los que ha surgido. Son precisamente las danzas guerreras las que se han arraigado desde la época colonial con diversos nombres y personajes pero siempre con la misma temática que se practica al día de hoy en extensas zonas como la ciudad de México y alrededores, en Puebla, Hidalgo, Tlaxcala, Guanajuato, Morelos, Guerrero, Oaxaca, Veracruz, San Luis Potosí, Aguascalientes, Zacatecas, Jalisco, Nayarit, Sinaloa y Chihuahua, tradición que se extiende hasta América Central (Ramos, 1997: 27).

Las danzas de los antiguos habitantes del país conllevaban enseñanzas morales y una carga simbólica considerable, que las autoridades civiles y religiosas españolas interpretaban como simples actos lúdicos (Dallal, 1982: 54-55). Son conocidos los testimonios y las crónicas que se refieren a las danzas prehispánicas, que resaltan el enorme interés que los pueblos

indígenas prestaban a esta actividad artística y ritual y de cómo los conquistadores intentaron transformarla aunque conservando en el fondo su antiguo simbolismo (Ramos, 1990: 19).

Existen también crónicas de los misioneros franciscanos como Fray Toribio de Benavente y Motolina (2001), que dan fe del proceso de occidentalización de los naturales, pues con la imposición de la religión católica también se transformó la cultura nativa en todos los aspectos de la vida. El aspecto dancístico no fue la excepción: los españoles enseñaron danzas religiosas a varios grupos indígenas como la danza de moros y cristianos, pero también los indígenas interpretaban sus propias danzas en ocasiones específicas como el mismo Motolina lo relata en una crónica de la celebración del Jueves Santo de 1536 en Tlaxcala (Gibson, 1991: 49):

“el Jueves Santo de esta semana, los indios empezaron a llevar ofrendas especiales a la Iglesia. Poco a poco su número creció. Para el Domingo de Pascua grandes multitudes de indios llevaban ofrendas. Se presentaban con mantas y otros objetos adornados con símbolos religiosos. Ofrecían velas, incienso, cruces, corderos y cerdos. Antes del amanecer se formó una procesión solemne, y niños y adultos bailaron formalmente.”

Desafortunadamente, no se cuenta con una descripción precisa sobre la coreografía de las danzas ejecutadas. De lo que sí hay evidencias, es de los maestros de danza que hubo en toda la Nueva España y que instruían clases de baile de salón estilo europeo y montaban coreografías para los festejos del *Corpus Christi* sin importar a qué clase popular pertenecían los alumnos (Serrano, 2009: 25). Con respecto a la indumentaria, no existen evidencias tangibles sobre sus formas originales pero sí de su continuo cambio. Dallal (1989: 33), menciona que la idiosincrasia pequeñoburguesa guarda muy poca relación con los elementos originales y naturales de las manifestaciones culturales autóctonas: las vestimentas del pasado, se van cambiando poco a poco por ropas manufacturadas, con estampados y anuncios comerciales y por colores, texturas y hechuras que poco asemejan a las formas de expresión y respeto religioso o ceremonial (Medrano de Luna, 2001: 88).

De ‘Los Colorados’, lo primero que salta a la vista es su danza. Luego, la mirada se posa sobre su indumentaria y los íconos bordados en ella. Entonces, tomando en consideración que la danza se conforma por actos simbólicos más que actos de experiencia, y que se inserta en el funcionamiento social a través del sentido colectivo, ¿Podría pensarse entonces que la danza se

vuelve un espacio donde las dimensiones personales y públicas se hacen evidentes y con ello, se revela también el conflicto entre lo que significa la danza para el danzante en lo subjetivo y para la camada en lo colectivo? ¿En qué medida la danza y la indumentaria de Los Colorados implican el cambio inminente en la conservación de una tradición? ¿La experiencia subjetiva del danzante, se refleja en su indumentaria? ¿Se complementan?

La danza, es un elemento fundamental del *performance* que realiza la camada participante en esta investigación. De su análisis y comprensión, dependen en gran medida los resultados y conclusiones del estudio.

Marco Metodológico

En la primera parte se describen las estrategias metodológicas cualitativas realizadas para la elaboración del presente trabajo, los referentes teóricos que las avalan y las condiciones en que dichas estrategias fueron aplicadas. En la segunda parte, proporcionan notas sobre el trabajo de campo realizado en 3 etapas distintas (prospectiva, profundización y complementaria), a manera de un reporte.

Enfoque Sociocultural

Para responder a las preguntas que guían el presente trabajo, se propone una metodología desde un enfoque sociocultural que “reconoce a la cultura como una dimensión co-constitutiva del orden social” (Reguillo, 1998: 21), que lleva a pensar a la sociedad como un movimiento continuo donde los sujetos desde distintas posiciones se apropian, producen y transforman los significados sociales. Así, el centro de este enfoque se constituye por la significación, entendida como “el proceso de simbolización o el conjunto de procedimientos mediante los cuales los sujetos dotan, intersubjetivamente, de sentido a la realidad” (Reguillo, 1998: 21).

El análisis sociocultural supone entonces mantener la tensión productiva de los marcos constrictivos del orden social con el margen de indeterminación o capacidad de negociación u oposición de los sujetos sociales. Se espera que este equilibrio permita: entender y ubicar las formas como se van gestando los procesos de significación y acción y mediante el análisis simbólico entender las prácticas culturales como construcciones simbólicas específicas en un sistema determinado.

Estrategias Metodológicas

La estrategia metodológica propuesta es cualitativa: se busca interpretar varias capas de significación resguardadas en los trajes y las máscaras usados por los danzantes del grupo así como su la organización y preparación para el carnaval y por supuesto, la indumentaria en sí misma. Para este análisis, se busca describir y explicar los fenómenos observados a partir de las siguientes herramientas metodológicas: observación etnográfica, observación no participativa,

entrevistas semiestructuradas y a profundidad, registro fotográfico, en video y revisión documental.

A continuación, se describen los procedimientos metodológicos realizados. La observación etnográfica presenta las posibilidades de observación propuestas por Reguillo (1998: 29):

- Actores, procesos identitarios y de interacción.
- Ámbitos de la acción intragrupal (el nosotros) e intragrupal (alianzas y oposiciones).
- Escenarios de la acción y sus categorías espaciales.
- Objetos fines en torno a los cuales los actores interactúan en relación de oposición o ayuda.
- Los discursos sociales que posibilitarán hacer el análisis de la representación sobre diferentes objetos sociales de los actores investigados.

Galindo (1998: 362 -365), ofrece una guía, a manera de ejemplos, para focalizar los datos que podrían aportar información relevante para la elaboración del reporte correspondiente a la observación etnográfica:

- Perfil poblacional: actores sociales desde el punto de vista demográfico, como datos estadísticos.
- Mercado de trabajo: descripción de la economía regional y local.
- Producción-circulación-consumo: la descripción del circuito capital que se suscribe a la localidad.
- Composición espacial urbana: descripción del crecimiento de la localidad y la distribución espacial del territorio.
- Gobierno y sociedad: indicadores para la caracterización del régimen y forma de gobierno local y estatal.
- Grupos políticos y sociedad civil: panorama de la situación general y de la voluntad política y su organización necesaria para entender la composición y organización social generales.

Los informantes¹⁶ en este proyecto de investigación se dividen en dos grupos. El primero está compuesto por miembros de la camada ‘Los colorados’. Debido a que se trata de un colectivo muy diverso, se hicieron entrevistas con los integrantes de mayor representatividad: la comisión que encabeza la Camada, compuesta por el danzante con más antigüedad en la camada, el actual capitán, y la administradora del grupo.

El segundo grupo se conforma por personas externas a la camada pero relacionadas de alguna manera tal que la información que puedan brindar enriquezca el proyecto. En este grupo están contemplados Irma Corichi e Isaías Ocampo, secretaria del H. Ahuntamiento y cronista de Santa María Atlihuetzía.

Las entrevistas realizadas fueron de dos tipos: de sondeo y semi-estructuradas. La primera, permitió tener claridad con respecto a la opinión general sobre la camada en Atlihuetzía, así como algunos aspectos generales sobre el poblado. Se llevó a cabo de manera totalmente informal a habitantes de Atlihuetzía congregados a las danzas o a los mismos danzantes respecto al carnaval que ahí celebran y a la camada ‘Los Colorados’ como la más representativa de la comunidad. También se habló de aspectos históricos de la camada haciendo énfasis en la música de la que acompañan y los trajes con los que danzan.

La entrevista semi-estructurada (Anexo 1), permitió averiguar aspectos fundamentales de la camada como, su funcionamiento y sus elementos, al dirigir los temas de conversación con un guión semi-estructurado (Reguillo, 1998: 30) de temas, que permitirá incluir preguntas o temas no incluidos y ahondar en las respuestas cuando sea necesario. En este segundo tipo de entrevista, se procuró conocer acerca de la vida del entrevistado, ya que este tipo de datos son útiles para conocer mejor la percepción social de las tradiciones, ya que proporcionan “la historia individual del sujeto, del grupo o la organización social, las apreciaciones personales sobre los hechos que han vivido, en definitiva nos ofrece su vida diaria” (Ruiz-Funes en Galeano, 2004: 90). Además, indaga las maneras como se construyen los elementos que dan sentido a la experiencia humana

¹⁶ Los datos personales de los informantes, se describen a mayor detalle en el apartado correspondiente al análisis de los datos.

pasada y compartida dentro del grupo social, en su diario existir y luchar para sobrevivir (Galindo, 1998: 219). Esta entrevista se aplicó a los miembros de la camada mencionados anteriormente y cuyos datos personales se describen en el apartado correspondiente de los resultados.

Acerca de las entrevistas, se supone que a manera de diálogo, el investigador conduce la entrevista oral. El procedimiento al que se recurrió para la elaboración de las historias de vida fue el directo, es decir mediante la ubicación de fuentes vivas que suponen los integrantes de la camada. Dicho proceso se llevó a cabo en tres etapas (Galindo, 1998: 218 y 235):

- Planeación: selección de los informantes y la guía temática.
- Acción: dentro del trabajo de campo, aplicación de la entrevista.
- Análisis del acervo oral y documental recopilado: paralelamente a las entrevistas, se llevó a cabo una revisión documental que se complementó con el análisis oral. Tal análisis consistió en identificar temas, conceptos y proposiciones, clasificación de los datos y el cruce/complementación/verificación de los datos obtenidos mediante la revisión documental.

El análisis de las entrevistas se llevó a cabo en 2 niveles. En el primero de ellos se enlistan y clasifican los elementos que intervienen en tres aspectos de la tradición: materiales, sígnicos y corporales. El segundo nivel de análisis, se llevó a cabo a partir de las propuestas metodológicas de James Spradley (1979) con respecto a las entrevistas etnográficas aplicadas a los danzantes y otras personas involucradas en los festejos de carnaval, es el análisis de los términos dominantes, taxonómico y componencial. Las características de la información que prevén y la metodología propia de cada tipo de análisis se describen en el apartado dedicado al análisis de los datos obtenidos.

La importancia en esta investigación de las fuentes orales reside en que la historia que se desprende de ella es una forma de conocimiento que busca comprender una realidad que no puede ser observada ni analizada de manera directa. Su estudio parte (Torres, 2007: 19), de las evidencias del pasado que la ‘historia de vida’ o la entrevista produzca.

En todos los casos, se buscó mediante el diálogo con los informantes un clima de aprendizaje mutuo. Su análisis posterior consistió en una sistematización, ordenamiento y relación de la información obtenida en la entrevista, cuyo propósito fue meramente ese: la obtención de información que ayude a comprender los procesos de significación. Mediante ese análisis de entrevista, se tuvo la pretensión además de resaltar plenamente los tres aspectos de la manifestación de la tradición propuestos por Sevilla (1990): material, sígnica y corporal.

La fotografía y el video fueron instrumentos metodológicos relevantes pues por la naturaleza del *performance*, complementaron el análisis de los datos al proporcionar el componente no verbal de los acontecimientos aquí reportados. Comparados con la observación tradicional, la fotografía ofrece la ventaja del acceso repetido a la imagen que se pretende analizar (Uwe, 2004:171) mientras que el video amplía la capacidad de registro y detención del conjunto de elementos interactuantes en una investigación (Reguillo, 1998: 30).

También se llevó a cabo una observación participante, como una estrategia que permite combinar simultáneamente el análisis de documentos, la entrevista a informantes, la participación directa y la introspección. Así mismo, se realizó el trabajo de campo en las fases correspondientes a la observación participante (Uwe, 2004:155): observación descriptiva y localizada en un primer momento para delimitar el objeto de estudio (elegir la camada idónea para la investigación de entre todas las participantes en el desfile inaugural del carnaval) y en un segundo momento la observación selectiva (registro fotográfico y entrevistas) de la camada “Los colorados” exclusivamente.

El registro de video elaborado se considera “empático”, según la clasificación propuesta por Massimo Canevacci (citado en Reguillo, 1998: 32), este tipo de video establece un flujo empático entre el observador y observado que sin renunciar a la objetividad busca intencionadamente la interpretación a través del observado.

También se llevó a cabo la revisión documental en el archivo histórico de Atlihuetzía para conocer a grandes rasgos la historia de la localidad así como los datos acerca del perfil de su

población, la movilidad de sus habitantes, su relación con otras localidades de la región, su geografía y su papel en el estado.

La revisión documental implica, en menor medida que una investigación documental en forma, la búsqueda y selección de la información mediante un rastreo en inventario de los documentos existentes y disponibles y de las fuentes complementarias, tales como documentos privados o públicos, periódicos, fotografías, etc. que aporten información numérica y no numérica como componente invaluable en los procesos de triangulación de la información (Galeano, 2004: 113). Se tuvo acceso a las fuentes primarias y secundarias de información relevante sobre el carnaval (Galeano, 2004: 120). Las primeras están localizadas en los archivos públicos locales y/o regionales de Atlihuetzía, las secundarias, incluyen monografías, cartografías, memorias de personajes y obras generales sobre la localidad, pero no se encontró ningún dato relevante.

Los resultados de esta revisión se presentan más adelante complementando las observaciones etnográficas y los datos obtenidos mediante las entrevistas y además una relación de los documentos encontrados.

Notas sobre el Trabajo de campo

Primera Etapa: Prospectiva

Incluyó dos visitas a Tlaxcala: una a la capital del estado durante el carnaval, y otra al poblado de Atlihuetzía después del mismo.

Febrero 10-17 de 2010

Esta primera visita a Tlaxcala, tuvo como objetivo observar algunas de las actividades programadas en la capital del estado durante la celebración del carnaval. Dichas actividades son realizadas frente al Palacio de Gobierno, en el primer cuadro de la ciudad, donde convergen un gran número de camadas pertenecientes a las decenas de poblaciones que participan en el carnaval. De tal evento se realizó un registro audiovisual con el fin de identificar a los grupos de danzantes con las características idóneas para el presente proyecto. Una vez identificados algunos grupos con características similares con respecto al vestuario, elemento principal para la observación, se eligió a la camada ‘Los Colorados’ con la que después se estableció contacto directamente con los danzantes quienes a su vez, remitían inmediatamente al entrevistador con el que llamaban ‘el capitán de la camada’.

Una danzante que accedió a concertar la entrevista por su cuenta, fue Paulina M., con ella se hizo un intercambio de números telefónicos y posteriormente, una entrevista semi-estructurada que sirvió como un primer acercamiento al grupo para establecer contactos y realizar futuras entrevistas. Se abordaron temas como la participación de la camada en los eventos estatales durante el carnaval; el origen del carnaval según la entrevistada; la confección de los trajes y la significación de cada una de las prendas que lo componen, la conformación de la camada ‘Los colorados’, su organización interna y las visitas que realizan al interior del país.

En esta primera visita se elaboró un registro fotográfico, con alrededor de sesenta fotografías, y un registro audiovisual, con una hora de grabación. Ambos incluyeron danzas de la camada, vistas panorámicas de Atlihuetzía así como otras danzas del carnaval. Además, se estableció contacto con Isaías Ocampo, cronista del poblado quien proporcionó información bibliográfica que podría ser relevante para la investigación así como y referencias personales de

los integrantes de la camada como prospectos de entrevista para la investigación en una segunda etapa.

Breve reflexión respecto a la etapa Prospectiva

Esta fase del trabajo de campo aportó claridad en tres aspectos: 1) la delimitación del objeto de estudio; 2) la necesidad de combinar diversas técnicas metodológicas; y 3) la necesidad de complementar la información a recabar. El primer aspecto se refiere al hecho de que, aunque se tenía claridad del aspecto físico que interesaba a la investigación (los símbolos ajenos en trajes en el carnaval), no había certeza con respecto al grupo de participantes más propicio para trabajar o siquiera a qué población pertenecía. Estar ahí, preguntar a los presentes y buscar un acercamiento con una participante, ayudó a comprender la dimensión de lo que se aspiraba a analizar. Con respecto a la delimitación del objeto de estudio, la dificultad de acceder a la información que se buscaba se hizo evidente. Surgió entonces la necesidad de entrevistar a varias personas y bajo distintos temas. A partir de un ejercicio de reflexión tras esta primera etapa, se diseñaron distintos estilos de acercamiento y observación para grupos de personas diferentes. El tercer aspecto hace referencia a la urgencia por recabar de forma precisa aspectos fundamentales de la población y su relación con la camada. Para ello, fue imprescindible acudir a fuentes documentales y oficiales para obtener información precisa y legítima.

Segunda etapa: Profundización

Incluyó 3 visitas a Atlihuetzía en que se realizaron 3 tipos de entrevista: grupal, por parejas de danzantes e individual.

Abril 1-5 de 2010

En esta segunda etapa se realizó una entrevista grupal con los miembros que forman lo que la propia camada llama ‘La comisión’: Don Raúl Carmona, el danzante con mayor antigüedad en el grupo; el capitán José Alberto López e Irma Corichi, administradora de la camada y secretaria del H. Ayuntamiento de Atlihuetzía. La entrevista se llevó a cabo en el domicilio particular del

primero. Tuvo una duración aproximada de dos horas, en los que cada uno de los entrevistados respondía de manera individual a ciertas preguntas contenidas en el guión de entrevista según lo fuera indicando la entrevistadora, o bien, permitían que alguno de los tres tomara la iniciativa para mantener el diálogo. Se realizó también una entrevista individual a Don Raúl Carmona en su domicilio, en la que se logró profundizar en aspectos de su historia personal y de su participación en el carnaval. Se tiene un registro en audio de toda la entrevista y un fragmento de video en el que Don Raúl explica la confección de su traje personal y otros trajes para mujeres que él conserva. Ambas entrevistas quedaron registradas en audio.

18-21 de Octubre de 2010

En el primer día, se hizo una visita a Atlihuetzía para programar las actividades a lo largo de la estancia. Se realizaron dos entrevistas a 2 parejas distintas de la camada. La primera de ellas, realizada a dos de los miembros más jóvenes, y la segunda a una pareja de jóvenes adultos integrantes también del grupo de danzantes. La primera entrevista se llevó a cabo en las ruinas de lo que fuera un convento franciscano justo en el centro de la localidad, con una duración aproximada de dos horas. La segunda entrevista tuvo una duración aproximada de hora y media y se realizó en la casa particular de los entrevistados. A grandes rasgos, en ambas entrevistas se habló de los danzantes como miembros de ‘Los Colorados’, los aspectos organizacionales de la camada, y por supuesto de la confección de los trajes. Sólo en la segunda entrevista se llevó a cabo un registro fotográfico de los trajes de carnaval.

Breve reflexión respecto a la etapa, Profundización

Regresar al trabajo de campo cuando la camada no tiene fechas cercanas de participación en algún evento, vuelve muy complicadas las visitas: se trata de un grupo muy heterogéneo en el que sus integrantes rara vez coinciden si no tienen un compromiso como grupo. Un aspecto que no se había tomado en cuenta al planear las entrevistas y que en esta etapa del trabajo de campo salió a relucir, fue la relación de las parejas de danzantes durante la ejecución del *performance* y en la vida cotidiana. _En las entrevistas se revelan situaciones particulares que podrían hacer evidente

alguna veta de investigación con respecto a las relaciones interpersonales, o mejor dicho sentimentales, que surgen a raíz de formar una pareja de danzantes al interior de la camada o bien, que podrían afectar de una u otra manera la realización del *performance*. Otro aspecto que salió a la luz y que tampoco se había contemplado, son las cuestiones de género, pues en las entrevistas a las dos parejas, quien tomaba siempre la iniciativa para contestarlas, era el hombre y la mujer que le acompañaba (novia o esposa, según sea el caso), la mayor parte del tiempo se limitaba a afirmar lo que su pareja decía y cuando tenía la oportunidad de expresar su opinión, lo hacía con nerviosismo evidente. Otras razones para re-pensar estos datos obtenidos en la segunda etapa, son: los hombres, enfundados en sus trajes de carnaval, tienen un nombre definido, huehues o charros, dependiendo de la ubicación geográfica de las camadas, mientras que las mujeres danzantes no cuentan con un nombre que las identifique. Datos como estos, plantean temas de investigación complementarios al objetivo principal de este trabajo, que podrían abonar al entendimiento de la práctica cultural que representa el Carnaval de Atlihuetzía.

Tercera etapa: complementaria

Revisión documental y del archivo histórico de Atlihuetzía y a la biblioteca de la Universidad Autónoma del Estado de Tlaxcala (UAT). Se incluye una reflexión al respecto.

20-22 Octubre de 2010

Se llevó a cabo una revisión documental del archivo histórico de Atlihuetzían con el fin de encontrar referencias al carnaval. Durante este proceso, fue posible constatar el poco acervo histórico con el que cuenta la población sobre sí misma y la falta de clasificación de los documentos recopilados a partir de 1840. En dichos documentos, se encuentra una referencia al carnaval datada en 1845 y otras posteriores pertenecientes a esta década.

Durante la visita a la biblioteca de la UAT, no fue posible obtener algún material bibliográfico o de otro tipo que pudiera brindar información relevante para la construcción del marco teórico o el análisis de los datos recabados. Sería precipitado pensar que no existen trabajos académicos al respecto, pero tal vez el lugar visitado no fue el idóneo para recabar tal información.

Análisis y discusión de los resultados

El objetivo de este capítulo es establecer la interpretación de los diversos elementos que conforman el *performance* de ‘Los Colorados’ en su contexto social y mostrar cómo a través de esos elementos se transmiten discursos culturales construidos a partir de un supuesto pasado histórico común –la mofa a las tradiciones españolas durante la colonia–. Se da cuenta de dos de los tres niveles de análisis propuestos en el capítulo anterior –Manifestaciones de la tradición y Análisis taxonómico, de términos dominantes y componencial– y las tareas pendientes con respecto a los datos encontrados en las visitas de campo. Cada resultado se acompaña de su análisis correspondiente. Al final del capítulo, se encuentra la discusión general de los resultados obtenidos

En primer lugar, se precisan detalles de los informantes que participaron en este trabajo. Se describe su participación en la camada y se otorgan algunos datos personales que podrían verse reflejados en los resultados obtenidos. Después se procede al análisis de las respuestas obtenidas en las entrevistas, no sin antes describir los 3 análisis etnográficos realizados. El primero de ellos, Manifestaciones de la tradición, es un recuento de los elementos que conforman el *performance* de ‘Los Colorados’ como una tradición y se complementa con el Análisis Taxonómico y de Dominios, los cuales se apoyan de una matriz que organizan la información otorgada. El tercer análisis incluye un texto etnográfico que justifica las comparaciones y relaciones encontradas en las respuestas de los informantes.

Informantes

Es preciso iniciar el análisis de los datos disponiendo algunas de las características personales de los entrevistados que se consideran pertinentes para los fines de esta investigación y algunas notas para el lector.

Capitán - Josué H. (J. H.)

Es quien organiza la camada en su itinerario durante el carnaval y presentaciones de la camada independientes a tal calendario. Gestiona los patrocinios, música y transportes para los eventos donde ‘Los Colorados’ pueden participar. Se integra a la camada en 1976 a la edad de doce años y desde entonces sólo en dos ocasiones no ha participado en el carnaval y por motivos personales. Tiene 3 hijos, los tres forman parte de la camada. Es empleado de la CONAGUA en el estado de Puebla. Oriundo de Apizaco, su residencia se encuentra en Atlihuahuetzía.

Danzante de mayor antigüedad en la camada - Raúl C. (R. C.)

Ingresó a la camada en 1949 a la edad de 12 años. Es reconocido por todo el colectivo debido a su antigüedad en el grupo y a su participación ininterrumpida en todos los eventos de la camada. Tiene una colección particular de trajes de carnaval para mujeres, los cuales suele otorgar en préstamo a quien así lo solicite. Oriundo de Atlihuetzía. Al parecer, su familia es una de las que por generaciones ha tenido una mayor presencia en las danzas del carnaval. Trabaja en una conocida fábrica de vestidos. De las telas que ahí conoce, se ha inspirado para confeccionar los trajes femeninos que resguarda.

Administradora - Irma C. (I. C.)

Administración económica de la camada. 33 años de edad. Labora como secretaria en las oficinas de la presidencia municipal de Atlihuetzía. Se muda al poblado a raíz de la muerte de su esposo y es entonces cuando se integra a la camada. Dos de sus tres hijas pertenecen a ‘Los Colorados’. Por motivos de salud sólo bailó los dos primeros años de su estadía en el pueblo y después, con tal de seguir participando en el carnaval de manera activa, se integró a la comisión. Ella misma borda los trajes de sus hijas. Cuando bailaba, sus trajes fueron siempre prestados por Don Raúl C.

Así mismo se entrevistó a 4 personas más: una pareja de danzantes jóvenes 16 y 18 años de edad respectivamente y otra pareja de danzantes entre los 23 y los 35 años de edad.

Danzante Alberto H. (A. H.)

18 años de edad. Oriundo de Atlihuetzía, hijo menor de Josué H. Participa en la camada desde niño y según refiere, fue el primer menor en ser aceptado en el grupo. Estudiante de tiempo completo, acaba de terminar la educación media superior. Su pareja en la danza, es también su pareja sentimental.

Danzante Laura (L. A.)

15 años de edad. Estudiante de tiempo completo en primer semestre de preparatoria. Sus padres y hermana son miembros de ‘Los Colorados’. Ingresa a la camada desde niña, su primera pareja de baile fue su madre. Su pareja en la danza, es también su pareja sentimental. Vive en Atlihuetzía. Ninguno de los trajes de carnaval que posee, han sido confeccionados para ella. Todos los ha

recibido como regalo de sus primas –también danzantes de la camada– como regalo al no ser de la talla adecuada para su uso.

Danzante Sergio I. (S. I.)

30 años de edad. Maestro de Educación Física como profesión, empleado de una fábrica textil. Participa en la camada desde su adolescencia. Su pareja en la danza, es también su pareja sentimental. Su hijo de 3 años de edad, es el miembro más joven de la camada. Radica en Atlihuetzía.

Danzante Isabel D. (I. D.)

23 años de edad. Ama de casa. Pareja sentimental y de baile de S.I. Participa en el carnaval desde hace unos 10 años. Sus trajes suelen ser hechura diferente al de sus compañeras: en lugar de falda, vestido y de colores rojo o azul. Es ella quien alienta a su hijo a participar en la camada. Radica en Atlihuetzía.

Danzante Paulina M. (P. M.)

22 años de edad. Estudiante de Ingeniería Química. Oriunda de Apizaco. Su padre y hermanas participan también en la camada. Los entrevistados la identifican como la mejor danzante del grupo. Suele tener largas ausencias en los ensayos y las presentaciones. Todos sus trajes han sido confeccionados a su gusto.

Análisis Etnográficos

Los análisis que se presentan a continuación forman parte de la propuesta analítica de Spradley, que parte del concepto ‘tema cultural’ al cual define como “cualquier principio cognitivo, tácito o explícito, recurrente en un gran número de dominios y que sirve como relación entre subsistemas de significados culturales” (1979: 186). Así cada uno de los análisis presentados partió de la identificación de estos temas recurrentes y sus relaciones significativas en forma de aseveraciones y supuestos que los informantes aceptaron como válidos, generales y aplicables a otros aspectos del tema de conversación.

A lo largo de este apartado se encuentran fragmentos de las entrevistas realizadas durante el trabajo de campo. La transcripción de tales entrevistas es literal, por lo que es posible encontrar en dichos fragmentos ciertas ideas inconexas o repetición de palabras. Para esclarecer un poco la intención de las respuestas otorgadas, se han colocado corchetes a juicio del transcriptor; toda la información que estos intentan aclarar no proviene de ninguna otra fuente de información que no sea la entrevista misma.

Manifestaciones de la tradición

Un primer nivel de análisis consiste en un listado de elementos que intervienen en tres aspectos de la tradición: materiales, sígnicos y corporales. Esta clasificación la ofrece Sevilla (1990) y está basada en los principales componentes de las danzas tradicionales como son los aspectos coreográficos, la indumentaria, la organización, la música y los aspectos históricos (Medrano de Luna, 2001: 174).

Este primer nivel de análisis permite re-conocer y enlistar las manifestaciones de la tradición que representa el *performance* ejecutado por los ‘Los Colorados’.

Los Colorados de Santa María Atlihuetzía

1.1 Aspectos Coreográficos

1.1 Nombre de las danzas: Danzas de cuadrillas o baile de carnaval.

1.2 Integrantes: a un grupo de danzantes se le denomina cuadrilla. Las cuadrillas suelen conformarse hasta por 30 parejas. En el caso de ‘Los Colorados’ se conforma usualmente por 14, aunque el número suele aumentar durante la temporada de carnaval o eventos al interior del país o estado. En la etapa de trabajo de campo Profundización, realizada en octubre de 2010; la camada se caracterizaba como se describe a continuación:

Las edades de los integrantes varían entre los 74 años de edad —el danzante de mayor antigüedad en la camada— y los 3 años —el miembro más joven del grupo, hijo de una pareja de danzantes—. Lo mismo pertenecen al grupo madres de familia oriundas del D.F. que se desplazan a Atlihuetzía durante el carnaval, que estudiantes de carreras como ingeniería o diseño, además de niños y adolescentes.

1.3 Nombre y número de las partes coreográficas

Se realiza la misma danza en cualquier escenario donde se presenten ‘Los Colorados’. Su coreografía es grupal y conforma de combinaciones de pasos entre cuatro personas (pareja y contra pareja), que se trasladan a lo largo del área asignada a la formación dancística. El paso general, es el paso doble: al trasladarse de un lado a otro, arrastrar el pie antes de dar el paso e incorporar la siguiente forma coreográfica. Refieren los entrevistados que no existe un nombre como tal para el paso que realizan.

1.4 Diseños en el espacio (evoluciones), diseños corporales y pasos

La formación de la camada durante la interpretación de la danza es rectangular. En el extremo corto se ubican las cabeceras, quienes dirigen la coreografía. Ocupar esta posición en la formación coreográfica de la danza parece otorgar un rango especial dentro de la misma:

...en nosotros las cabeceras son las más peleadas, de hecho las cabeceras son las que más se lucen... entonces si tú te vas o regresas [de la camada], en tu vida te vuelve a tocar cabeceras y no te tocan los costados principales, te toca ser uno de los de en medio [los costados]... los que casi no se notan por así decirlo pero pues yo creo que bailando todo mundo se va notar pero ya no tanto como en cabeceras (P. M.)

El diseño coreográfico para cada acompañamiento musical es el mismo, lo único que varía dependiendo de los escenarios de presentación, es la duración de cada pieza musical, que al tratarse de cierre de carnaval en Atlihuetzía o en el Concurso de Camadas en la capital del estado se extiende hasta por 2 horas. Para ‘Los Colorados’ es indispensable acompañarse de música en vivo. La duración de la danza depende también del ánimo de los danzantes.

En realidad se bailan cuatro horas, nosotros bailamos número completo, si cortas la mitad [sic], prácticamente se cortaría la mitad de música serían 2 hrs. Pero en realidad son 4hrs. seguidas, y el CD no se pude adelantar por lo mismo de que aquí como empieza la música, como empieza el primer número hasta cómo debe terminar el último o sea prácticamente pues ya por lo mismo de que ciertas

personas ya no aguantan [la rutina de baile], obviamente pues ya no están acostumbrados a bailar, lo que apenas vienen nada más duran las 2 hrs. pero en realidad a mí me tocó bailar 4 horas... (A. H).

Los puntos centrales del movimiento durante la danza, son los pies. Durante toda la coreografía no se contempla algún movimiento rítmico con las manos. De manera particular los hombres suelen agitar el penacho que llevan puesto para dar vistosidad a las plumas que lo adornan y lucir su traje. Las mujeres integran a su coreografía varias vueltas sobre su eje para lucir las faldas que portan, mismas que por lo regular tienen un largo hasta la rodilla:

Pero lo tradicional, es pues sí, por la rodilla más o menos y con vuelo, para que cuando des vuelta la luzcas, y no por enseñar, porque nosotras tenemos que ponernos licra, tampoco vamos a andar [mostrar la pierna]... pero el chiste es que al dar más vueltas luzcas esa falda, luzcas la artesanía, porque te digo, es una artesanía, es un arte... (I. C.).

Refieren ‘Los Colorados’ que la coreografía y su acompañamiento musical han sido los mismos desde que se instauró el carnaval como una celebración tradicional, cuando menos en Atlihuetzía.

...prácticamente es lo mismo de cada año, a lo mejor hay muchas personas que a lo mejor dicen, ah pues para que los vamos a ver si lo que bailan es de cada año. Siempre lo mismo, siempre lo mismo, lo que pasa es que así ha sido, las cuadrillas que se iniciaron desde tal [año] así como le digo desde que se inicio se ha bailado la misma música, los mismos pasos, todo, no sea que pues órale le metemos estos pasos (S. H.).

...el orgullo que tiene los colorados es que bailan lo original no incrementado ni va a implementar otra porque es lo original desde que se inventó el carnaval siempre lo ha bailado, ese es el orgullo de ‘Los Colorados’ lo original (A. H.).

En algunas ocasiones se ha querido implantar un tipo de coreografía correspondiente a otros pueblos. Esos intentos no han sido fructíferos. La mayoría de los miembros de la camada han rechazado tales innovaciones:

Sí, hemos bailado con otra música porque sí se ha metido [a la coreografía] la víbora de la mar, que no va en carnaval, víbora de la mar, hemos bailado corridos, que no va, corridos en lo que es la tradición... la música tradicional, entonces igual los quitamos, se enojaron integrantes de la camada porque quitamos eso [la nueva pieza musical], por... si se ha bailado (S. I.).

Como se comentó anteriormente, no hay un código coreográfico preestablecido siempre y cuando se respete la formación rectangular de la camada:

Pues los pasos [de la coreografía] no es la gran ciencia, o sea el paso tu puedes bailar con cualquier paso, brinques, saltos, corras, ya depende tu rítmica corporal, ya depende de cada persona, el número [de repeticiones] digamos es lo que a lo mejor no se puede cambiar, la música te indica que pasos van, solita la música te indica que pasos van, la coreografía esa es muy sencilla de aprender no, yo no me la sabía, pero pues si me gustó tuve que aprendérmela, yo no bailaba cabeceras porque no quería yo equivocarme sí, hasta que mi primo me dijo, “cuando vas a aprender, ah pues contigo”... (S. I.).

1.5 Carácter y significado

Las danzas que ejecutan, a decir de los entrevistados, dan cuenta del tipo de baile que realizaban los hacendados españoles.

Entonces, según ellos [los ancianos] platicaban, que estos señores [los hacendados españoles] como tenían mucho dinero (...), a todos nosotros por aquí los tlaxcaltecas, toda la región mexicana la tenían trabajando como peones. Entonces ellos hacían sus fiestas pero entre ellos no admitían a la gente de peones de que entraran a sus fiestas, y allí fue donde empezó [el carnaval], empezaron a arremedar sus bailes, empezaron a arremedar sus bailes, sus modos, su vestimenta, y todo eso y ahí fue donde según inició eso [el carnaval] (R. C).

Aunque es una danza que se suscribe a la celebración del carnaval, se ejecuta en eventos alternativos a esta festividad. El motivo principal para llevarla a cabo, es el gusto mismo de ejecutarla y además como una distracción a la agobiante cotidianidad referida por algunos danzantes:

...a veces estamos tan estresados en el trabajo que nos llega a decir Alberto “saben qué hay salida”, pues ya estamos pendientes de a ver cuando ya llega la salida y pues, diversión, divertirse un rato, dar a conocer nuestra danza, nuestro baile, porque nos ha tocado ir a pueblitos que ni fu ni fa de lo que estamos haciendo [sic] y sin embargo pues nos están viendo, a lo mejor esa es nuestra satisfacción tener público, divertirlos un ratito, que a lo mejor no sepan lo que están haciendo pero pues los estamos divirtiendo ¿no? (S. I.).

Los motivos mencionados por el entrevistado: diversión, gusto personal y dar a conocer las tradiciones de su comunidad, son compartidos por otros miembros de la camada:

[Los motivos para bailar] Pues agradar a la gente, que la gente vea que realmente, bueno que generalmente nosotros le transmitamos el gusto a la persona [por el baile] que realmente se diviertan con nuestro baile, que nos aplaudan, que nos sigan que a lo mejor de las mil personas que están viéndonos en Tlaxcala 50 nos inviten a bailar a su pueblo y a su municipio es lo que nosotros buscamos (A. H.).

En algunas ocasiones, la camada se ha presentado al interior del estado o el país. La visita más reciente se realizó en Oaxaca, viaje que otorga a los danzantes una sensación de satisfacción por ofrecer un espectáculo cultural:

[Sobre visitar Oaxaca] Pues se siente bonito, es una, no sé, convivir con la gente, más que nada es eso y ver que todavía hay emoción por la cultura, ¿no? que les emociona los bailes, lo tradicional...El reconocimiento de la gente, los aplausos, sí, el ver la cara que les quedó, la satisfacción de que les gustó, yo creo que es lo más gratificante de esto [Presentar en otros lugares su danza] (P. M.).

1.6 Tema

Las respuestas de los entrevistados con respecto a este punto, coinciden: el tema de las danzas, es la mofa y representación de las suntuosas fiestas de los hacendados españoles, a las cuales, la población indígena tenía relegada su participación.

1.7 Personajes

A diferencia de otras danzas en el carnaval de Tlaxcala, ‘Los Colorados’ no se acompañan de personajes externos como los ‘visionudos’ o ‘fiscales’ que disfrazados con máscaras y capas suenan un chicote u organizan las multitudes en torno a la camada que acompañan. En todo caso, los personajes bien podrían ser los mismos ‘huehues’ haciendo referencia únicamente a los danzantes varones, a diferencia de éstos, las mujeres de la camada no tienen un nombre que haga referencia a ellas.

2. Indumentaria

2.1 Nombre y número de prendas

Tanto el traje femenino como el masculino, tienen sus particularidades. La confección masculina emula a los trajes españoles utilizados en el siglo XVI: mocasines, calcetines a la rodilla, pantalón corto y peto confeccionado en terciopelo. El traje para mujeres incluye: zapatos de piso, calcetas al tobillo, falda con vuelo y peto —un tipo de chaleco—. Ambos trajes llevan bordadas distintas iconografías que parecieran no tener relación directa ni con la camada —en el sentido que los integrantes refieren darle a la confección de sus trajes—, o para la comunidad que representan.

Nosotros no bailamos con botas. Bailamos con zapato bajo, ya que son muchos días [los que danzan], el zapato bajo pues... el zapato de tacón sí cansa, tanto hombres como mujeres. Las calcetas tienen que ser de preferencia rojas o al color del traje (P. M.).

2.1 Procedencia del diseño y materiales de la indumentaria

Según han referido los integrantes de la camada, es el hombre quien invita a su pareja femenina a formar parte de la misma y es él quien toma como suya la responsabilidad de confeccionar su traje.

Otra opción para que un danzante pueda tener su traje, es mandarlo a hacer. Al parecer, ya tienen a una persona dedicada a ello y es precisamente esta persona quien a última instancia diseña completamente el traje.

Lo que pasa es que la persona que a mí me cose mis trajes tiene hartas figuras [para escogerlas y bordarlas en los trajes]. Ella [la costurera] dice, “A ver, tengo estas figuras, tengo otra, y esta otra...” Veo, observo... “me gustó esta, ponla en mi espalda, pero esta la quiero en el peto, póngale a Mickey Mouse, o esos caballos... mire a mí póngame atrás lo que... o dese la tarea de adornármelo como quiera después” (J. H.).

Los trajes conjuntan motivos prehispánicos, de la televisión infantil o deportes y música norteamericana, pero además incorporan otros símbolos relacionados a la modernidad transnacional que parecieran no tener referente directo a la vida comunitaria de Atlihuetzía. Aunado a esto, los códigos de confección de los trajes de carnaval son menos estrictos y predecibles en comparación con otras camadas.

Bueno, aquí el traje, eh, de preferencia es al gusto de cada quien. Yo en mi traje escogí colores claros, azul, amarillo, naranja, y el negro el que hace contraste a todos los colores. Eh... es bordado en lentejuela con chaquira y las aplicaciones o dibujos son al gusto de cada quien, que en sí en sí, según la tradición debería de ser figuras aztecas, pero no se me hace llamativo, a mí en lo personal no se me hace llamativo una figura azteca y pues yo me decidí por equipos de fútbol americano (S. I.).

También lo puedes mandar a hacer a tu gusto [el traje], las figuras (...) tú las das o ellos mismos las buscan, solamente viendo las figuras ellos mismos lo hacen. Todo es a mano, todo es cosido, todo todo es cosido (P. M.).

Para ‘Los Colorados’ es importante que el traje y sobre todo las figuras que les bordan, sean de exclusivo gusto personal, que bien podría ser un incentivo para los danzantes: sentirse identificados con su prenda.

Igual, yo escogí los colores porque la verdad quería que fuera diferente a todas las demás [danzantes], porque si se ha dado cuenta sus trajes son [confeccionados con] casaca, falda, los colores son verde, amarillo y rojo, y yo decidí hacer vestido porque yo quiero cambiar de lo tradicional y escogí el naranja porque igual me gustó. Me gusta mucho el alacrán, el tigre me llamó la atención, igual me gusta, y un osito panda, igual me gusta [figuras bordadas en su traje de carnaval] (I. S).

Pues es que le dije a la señora [que confeccionaría su traje] y escogí las dos figuras, las del popo [Volcán Popocatepetl] atrás [parte trasera de la casaca], cargando a la dama y me pone ésta enfrente aquí en el peto. Y las escogí y me gustaron y ya (R. C.).

Yo traigo atrás [parte trasera de la casaca] el Iztaccihuatl [volcán] con la mujer dormida, aquí tengo traigo una geisha, una japonesa, una mujer japonesa... de la vida fácil. Aquí en los cuadrillos de mi chaquetín traigo al Pato Lucas, traigo al caballo dorado, al unicornio (...). Me gustan las muje... las muñecas japonesas, no era mucho una geisha, me gustó... a lo mejor me voy a oír ridículo, pero me gustó mucho la telenovela de Oyuki. No tanto la muchacha, sino el vestuario que sacaba Oyuki, por eso dije, quiero adelante una japonesa, no a lo mejor una geisha, de la vida fácil, pero sí quiero una japonesa... (J. H.).

...ya para mis hijas, todavía son unas niñas, decidí hacérselo [el traje] a la grande de puras muñequitas, cuerpo completo, que me costó... jaja [ríe] muchísimo, pero me lo aventé en dos meses prácticamente... (I. C.).

No porque como lo vuelvo a repetir, es el gusto de cada quien, porque por ejemplo si yo quiero salir, obviamente voy a utilizar o voy a aportar algo que me gusta, y si el otro va a salir, el otro va a aportar lo que le gusta, como se ha dado cuenta, en la camada hay mucho tipo de variedad, en trajes de hombre... (A. H.).

Pareciera que esa libertad para confeccionar los trajes al gusto personal, mostrara un desacuerdo en torno a su confección y usanza, sobre todo cuando es un grupo tan diverso.

...Pero a lo mejor el problema es que los gustos son diferentes y que no hay una... [Convención con respecto a la hechura de los trajes], los gustos de las mujeres, porque de los hombres prácticamente el tipo de hechura es casi igual, los colores varían, figuras, etc., pero el de las mujeres sí varía: “porque a mí me gusta enseñar”, “yo la quiero pegada”, “a mí no me gusta enseñar, me gusta más larga, pero que no tenga vuelo”... Pero lo tradicional, es pues sí, por la rodilla más o menos y con vuelo, para que cuando des vuelta la luzcas, y no por enseñar, porque nosotras tenemos que ponernos licra, tampoco vamos a andar... pero el chiste es que al dar más vueltas luzcas esa falda, luzcas la artesanía, porque te digo, es una artesanía, es un arte... (I. C.).

...porque me decían a mí en una ocasión en Tlaxcala, “Oye, tu tradición en el carnaval son las figuras prehispánicas de Tlaxcala”... cada quien se hace su traje como quiere, como puede y como tiene, pero es que lo prehispánico debe de... sí, y yo entiendo que la historia de Tlaxcala la tengamos que respetar porque fue una historia muy, muy chingona, pero sí a mí no me gusta lo prehispánico... ahorita por ejemplo a mi chavo a mi hijo el más grande, le compré un traje que trae puros toreros, ¿cómo le cambio las figuras? (J. H.).

Este sí, este... todas las figures que tienen, tienen que ser relevantes y tienen que ser acorde a lo que se está bailando, a lo que es la danza...(P. M.).

De los materiales con que se confeccionan los trajes y penachos, resaltan las plumas para los trajes de hombres y las lentejuelas para los trajes de mujeres. Las figuras bordadas se realizan con chaquira.

...se utilizan más las de pavorreal porque como es un animal muy bello en sus plumas, se utilizan esas plumas para darle luz al, al penacho (...) Las lentejuelas porque como te comentaba al principio, el traje está hecho a como se hacían los trajes los españoles, entonces ellos traían mucha luz en sus trajes, entonces... si tú te das cuenta a la hora que tú le pones lentejuela, a la hora de ponerlo al sol, brilla el traje y es lo que le da vida, le da luz (P. M).

[Sobre el significado de la lentejuela en el traje]. Pues es el color, la alegría ¿no?... que resalte, que brille, porque se supone que en ese entonces [en el tiempo de los hacendados españoles] así no se usaban sus trajes, con hilos dorados... sí, muy llamativos [los trajes] los de los españoles, franceses, que así como también lo que acostumbran de sus penachos que sus espejitos, o sea, que siempre brillan, siempre colores brillantes, que resaltarán, por eso a mí me gusta este tipo de trajes, no sé... (I. C.)

Los míos [sus penachos], están hechos de papel cascarrón, forrado con tela terciopelo, con tela que conseguimos a veces en la telas, hay telas bonitas y pos la pegamos con resistol, la pegamos y ya queda (R. C.).

La tela es terciopelo, y si quieres le puedes poner abajo como fondo para que no te lastime lo que es la costura y este, las figuras las puedes bordar con, bueno, las puedes dibujar en tela o en pellón y las puedes bordar con lo que tú quieras, ya sea chaquira o lentejuela, el mío está con chaquira (L. A.).

2.2 Costos

El costo de los trajes varía entre los 1500 pesos para las mujeres y 2700 para los hombres, dependiendo del material con que se confeccione y la dificultad del bordado. No obstante el precio, la mayoría de los integrantes de la camada está dispuesto a obtener su traje.

...estamos hablando de este traje que costó 2700 mil pesos (...) el otro traje hecho en casa me salió como 5000 pesos a lo mejor estoy exagerando 5 mil pesos, pero ya eran trajes que valían la pena y los malbaraté [sic] los regalé, los vendí por ahí y pues me deshice [de los trajes] y ahorita tengo uno nada más pero en 6 años he tenido 5 trajes (S. I.).

Pues por los dos casi me salió entre 1200 pesos y 1300 pesos, entre tela, hechura, porque yo no sé coser y pues el material, no es caro, una tirita te salen en qué 5, 6 pesos, pero es rellenar todo esos dibujos con lentejuela y chaquira, ahora que ya los rellenan con pura chaquira y es un trabajo... muy muy pesado, una artesanía prácticamente ya lo es (I. C.).

2.3 Duración de prendas y accesorios

La duración de los trajes varía según uso personal, pero por el costo económico de los mismos los danzantes prefieren conservarlo algunos años. Incluso, la mayoría de los entrevistados usa trajes que pertenecieron a su familia en otras generaciones.

2.4 Forma de obtención

Como se mencionó anteriormente, los danzantes pueden obtener sus trajes de acuerdo a tres opciones: la pareja masculina lo manda a hacer, el propio danzante lo borda o bien, el traje se compra en algún comercio de Puebla.

3. Organización

3.1 Tipo de organización y formas de llevar el cargo

En términos de organización interna, a la camada la encabeza una comisión, como los danzantes mismos la refieren, que se encarga de gestionar los espacios y medios como apoyos económicos y/o patrocinios para ejecutar sus presentaciones. Durante 2010 la comisión estaba formada por Don Josué Hernández, Raúl Carmona e Irma Corichi. Todos pertenecientes a la camada.

Los danzantes están dirigidos, aunque ellos prefieren decir ‘organizados’ por un capitán. Este año es Don Josué Hernández, mejor conocido como ‘El Yeti’, quien representa a ‘Los Colorados’ en los eventos donde participan dentro y fuera del calendario del carnaval, gesta patrocinios y promueve al colectivo en los eventos culturales dentro y fuera del estado donde pudieran tener cabida. Los ensayos se llevan a cabo los domingos del mes previo a cualquier presentación. Son los mismos integrantes en general quienes enseñan a los nuevos miembros los pasos de la coreografía. Es por demás indispensable la asistencia de los danzantes o de los aspirantes a serlo a los ensayos.

La coreografía se organiza en cabeceras y costados. Las primeras son quienes marcan los tiempos y los cambios en la coreografía. Aunque se ubican en el lado más angosto de la formación rectangular de la camada, suelen moverse continuamente por toda el área. Los

segundos, los costados, son quienes se ubican en los extremos largos y siguen la coreografía marcada por las cabeceras.

Suele haber 4 cabeceras. Tal parece que esta posición en la coreografía implica un rango importante entre los danzantes de la camada y además, es la mejor posición durante la danza para ser vistos. Para ser nombrado como tal, es necesario un buen ritmo y ánimo dentro de la coreografía de la danza, la constancia en los ensayos y las presentaciones y una buena actitud ante el público que observa la danza o en últimas instancias, que se le deba una cooperación a algún patrocinador y se favorezca a alguien en ser colocado en esta posición. Los segundos, los costados, imitan desde su lugar la coreografía marcada por las cabeceras. La camada se conforma entonces por 8 cabeceras y 11 parejas de costados aproximadamente. Durante la coreografía, interactúan las parejas de par en par: pareja y contra pareja.

...a cada quien se le da la oportunidad porque antes, bueno, antes era de que los que aportaban más dinero, los que daban comida o que a lo mejor que mi papá por ejemplo nunca participó pero dio la comida [sic], “quiero que mi hijo baile de cabecera”, las cabeceras es donde uno se luce más que en los costados (A. H.).

Para ser cabecera se necesita ser constante en todos los ensayos. Ser constante... este... eh... siempre se da un... una cuota de ingreso para ayudar a la camada y este... pues debes de cumplir con eso. Bueno, tú como mujer no, lo debe de cumplir el hombre, todo lo debe de poner el hombre, o sea, si quiere bailar contigo el gasto es para él, ¿no? Pero pues debes de cumplir con eso porque no nada más bailas tú, sino baila tu pareja y tu contra, entonces deben ir al corriente con todo, deben de asistir siempre a los ensayos, no deben de tener problemas con las demás personas, llevarse bien, que le echen ganas más que nada en el baile, porque luego hay personas que nada más se dedican a andar caminando y ni siquiera bailan (P. M.).

3.2 Motivos de ingreso a la danza

Se acostumbra en el grupo que los miembros que ingresen a ella guarden alguna relación directa con los demás integrantes o con Atlahuetzía. La mayoría de los integrantes ingresa a la camada por el gusto al baile.

...yo fui a un ensayo una vez, y ahorita el que es mi cuñado me invitó a un ensayo normal, bailé con ellos, les gustó mucho cómo bailé y desde ahí me asignaron una pareja para el carnaval... (P. M.)

Hace diez años [que entró al carnaval], yo tenía ocho... antes desde chiquitos siempre hemos participado con mi papá, no bailar todos los números [no bailar durante toda la presentación], yo y mis hermanos cuando éramos chiquitos como cuatro y cinco años, nos compraban nuestros trajes y andábamos con él [su padre] pero no a nivel grupo, andábamos ahí con el acompañándolo pero vestidos no de huehues como se le conoce acá, pues desde siempre nos gustó... (A. H.).

... me daban miedo [los danzantes] por las máscaras que usaban y aparte como que se te quedaban viendo y así como que... a mi me daba miedo, pero mi mamá antes, igual mi mamá ella bailó siempre

de chiquita y fue por ella que mi hermana y yo empezamos a bailar, a mí me gustó bailar igual a ella (L. A).

Yo empecé a participar a los doce años, tengo 46, tengo 34 años bailando...cuando empecé a participar yo me disfrazaba de aquí le llamamos visionudos, me ponía yo el chor al revés...unos tenis viejos, el chiste era ambientarse en el baile. Al segundo año, mi primo, uno de mis primos me dijo: “te gusta el carnaval ahí está mi traje, mi careta y mi penacho”. Me lo regaló todo... (J. H.).

3.3 Enseñanza y aprendizaje

Los ensayos son sumamente importantes para los recién iniciados en la coreografía de ‘Los Colorados’. Es en los ensayos donde se da el espacio de enseñanza y aprendizaje de la danza. Son las cabeceras quienes generalmente dirigen los ensayos.

Por eso son 6 ensayos antes del carnaval y ahí tiene que estar constante, se aprenden desde las franceses y danceros, pero se les llaman las sencillas que son las más fáciles, ahí son las más, bueno, las que le siguen no, porque obviamente se divide de las cuadrillas normales que bailamos las dos horas, en un ensayo se dividen dos veces, las sencillas y las franceses (A. H.).

3.4 Relaciones con autoridades civiles y religiosas

Pertenecer a ‘Los Colorados’ conlleva una vida social que implica la aceptación y el cumplimiento con las normas del grupo y las funciones sociales de la camada, como amenizar festividades locales y eventos particulares. Las presentaciones de ‘Los colorados’ rebasan incluso las fronteras geográficas y temporales que suscribirían formalmente la camada: suelen salir del estado en cualquier época del año, incluso continúan las presentaciones de su danza después del martes de carnaval, cuando es el remate del evento y el término de las festividades religiosas previas a Semana Santa.

Han visitado el Estado de México, Nayarit, Puebla y durante 2 años consecutivos durante octubre, Oaxaca. Su participación en los eventos en estos estados ha sido posible por mediación de un diputado estatal tlaxcalteca y un patrocinio económico por parte del anfitrión.

Si bien las danzas se realizan con mayor ahínco en el carnaval —los días previos a semana santa según el calendario litúrgico católico—, durante todo el año se programan presentaciones dentro y fuera del estado con el patrocinio, al menos en algún porcentaje, de las autoridades estatales. De las 4 camadas que se adscriben a Atlihuetzía ‘Los Colorados’ son la única del lugar que forma parte, año con año, del programa oficial del Carnaval en la ciudad de

Tlaxcala. Después de danzar en la capital del estado, danzan en Atlihuetzía a lo largo de la carretera a Apizaco que divide al pueblo. Se detienen en las casas de las personas que colaboran económica y materialmente —brindándoles comida o bebida— y danzan para ellas afuera de sus domicilios.

La jerarquía eclesiástica raramente interviene en la celebración del carnaval, que a pesar de realizarse algunos días antes de las festividades más importantes del calendario litúrgico e incluso continúan tras él, el evento se realiza de forma independiente.

3.5 Fechas, horas y lugares de actuación

Las presentaciones de la camada más importantes se llevan a cabo en los tres días previos al martes de carnaval en distintas explanadas dispuestas en la ciudad de Tlaxcala. Un día antes del carnaval, se realiza un remate en Atlihuetzía donde presentan sus danzas. Fuera de estas fechas, ‘Los Colorados’ acuden a cualquier invitación que le realicen particulares.

4. Música

4.1 Tipo de conjunto y número de instrumentos

‘Los colorados’ se hacen acompañar de música en vivo. Preferentemente de metales (trombón, trompeta y platillos), pero si el presupuesto no es suficiente, basta con acompañarse de un conjunto de teclados.

...nosotros si nos ponen una trompetita, un tamborcito que nos toque las cuadrillas lo bailamos, y hay camadas que no que dicen, si no me pones metales no bailo, si quieres que vaya yo a bailar necesito que me toquen 8 metales, 10 metales, hay camadas que dicen no si la música no es cara “yo no te bailo” y nosotros no (S. I.).

4.2 Géneros o formas musicales

El acompañamiento musical se conoce como cuadrillas, un ritmo que los danzantes llaman españolas, danzeras y francesas, éstas últimas son las más socorridas. Más adelante se hará hincapié en los géneros musicales que acompañan a la danza de ‘Los Colorados’ a fin de develar el *performance* que realizan, donde la música es un elemento tan necesario como las motivaciones representativas que intenta transmitir el *performance*.

4.3 Costos de actuación

En eventos particulares, el capitán de la camada ha referido que no se cobra el espectáculo de la danza sino el acompañamiento musical y el transporte del grupo, que es un estimado \$8,000 y \$10,000 pesos. De cualquier manera, ellos prefieren donativos en especie antes que económicos, para evitar rumores sobre posibles negocios de los que el capitán pudiera sacar ventaja.

4.4 Instrumentos interpretados por los danzantes

Más que un instrumento para ser interpretado, los danzantes llevan consigo unas castañuelas, para marcar a la orquesta o piano que la acompaña, que sigue un cambio de ritmo, un ciclo nuevo en la música que vuelve a repetir las piezas musicales antes mencionadas.

5. Aspectos históricos

5.1 Origen temporal y espacial de la danza

En este caso, los datos se refieren a la camada, que debe su nombre a la antigua usanza del traje de carnaval en el que predomina el color rojo y de la máscara de facciones españolas adornada con colorete. De ahí que a este grupo de danzantes se le conozca como ‘Los Colorados.’

5.2 Formas en las que se ha conservado

Las danzas de carnaval de Atlihuetzía se han conservado principalmente porque se han transmitido de generación en generación. Contrario a lo manifestado por los integrantes, se le han agregado elementos y eliminado algunos más ya sea en la coreografía, la indumentaria o la música sin que por ello se logre interrumpir la actuación de la camada año con año.

5.3 Fecha de fundación del grupo de danzantes

No existe una fecha exacta sobre la fundación de la camada, pero sí de los primeras presentaciones de un grupo de danzantes: los abuelos del Sr. Raúl Carmona. Los registros históricos a las primeras celebraciones de lo que podría ser el carnaval en Atlihuetzía, datan de 1859, cuando se otorga licencia al comisionado comunal de Atlihuetzía, José Jacinto Vázquez de llevar a cabo la ‘diversión de las máscaras’ teniendo únicamente el día como momento de celebración “a fin de evitar funestos resultados”. Así mismo se le pide al Sr. Vázquez quedar

como “responsable de cualquier cosa que pueda suceder en la diversión de las máscaras y en todo lo demás del pueblo, pues sabe usted que estamos en tempos muy delicados en cuanto a los malhechores”.

Análisis Etnográficos

El análisis taxonómico y de términos dominantes, tienen la finalidad de encontrar los significados compartidos por ‘Los Colorados’ acerca del carnaval y de sus manifestaciones a partir del discurso obtenido mediante las entrevistas realizadas. Estos análisis son útiles para reconocer otros aspectos relativos al *performance* como las dimensiones de contraste entre los datos obtenidos y el reconocimiento de los componentes básicos de estas dimensiones. Ejemplos de este tipo de análisis pueden consultarse en los trabajos de Bonfiglioli (1994), Chamorro (1992), Medrano de Luna (2001) y Serrano (2009).

El análisis de términos dominantes se acompaña de un texto etnográfico texto etnográfico en el que se desarrollan las ideas y se cotejan las observaciones (Morse y Bottoff,; 2009). De acuerdo con Tesch (1991: 139), el propósito principal de este tipo de análisis, es lograr una intelección más profunda, buscar los puntos comunes que se dan entre los participantes o en los sitios del estudio, explorar lo que es único e interpretar el significado de los patrones descubiertos. Para la redacción de este apartado, se tomarán en cuenta datos obtenidos de la observación participante y de las entrevistas informales o las aplicadas a los informantes.

Análisis Taxonómico

Mediante al análisis taxonómico, es posible organizar las categorías en que se organizan los temas culturales obtenidos en base a las entrevistas realizadas. Al buscar la estructura interna, el análisis taxonómico permite acceder a la manera en que los informantes estructuran y clasifican determinados segmentos de una realidad (García, 1994: 373; Medrano de Luna, 2001: 169). En el caso del presente trabajo, el análisis taxonómico se aplicó para develar la estructura interna del *performance* que realizan ‘Los Colorados’, con el fin de obtener los aspectos que lo conforman como la danza, la indumentaria, la música y de representación. El resultado de este tipo de

análisis se deriva de la información obtenida en las entrevistas aplicadas y de las observaciones etnográficas señaladas en el listado de Manifestaciones de la tradición.

Cada una de las siguientes categorías tiene su referencia en el marco teórico. Es decir, de acuerdo a la noción de rito, de elementos teatrales y de aspectos organizacionales de la camada, se pudieron desglosar tales elementos que en su conjunto constituyen el *performance* de Los Colorados. El análisis se muestra a continuación.

Análisis Taxonómico		
Elementos del <i>Performance</i> de ‘Los Colorados’		
Teatrales	Rituales	Organizacionales
Penacho	Coreografía	Comisión
Trajes masculinos	Ensayos	Capitán de la camada
Trajes femeninos	Bailar frente a la casa de los patrocinadores	Bailar como cabecera
Máscaras		Bailar como costado
Zapatos de piso	Desayuno en casa de patrocinadores	Bailar con castañuelas
	Remate de Carnaval	
	Bailar en parejas	
	Música	

Tabla 2 - Análisis Taxonómico

En este nivel de análisis, no es posible dar cuenta de la dimensión de cada uno de ellos ni de sus interrelaciones, pero sí evidenciar su presencia, pues en referencia a Langer (1957: 4-12), los elementos no son dados físicamente pero sí creados estéticamente y por ende, es necesaria su sistematización para develar otra de las preguntas que guían este trabajo: las intenciones de la representación que realizan ‘Los Colorados’ durante y después del carnaval.

Análisis de dominios en el Performance que realizan ‘Los Colorados’

El primer paso en la búsqueda de términos dominantes, consiste en la comparación de las respuestas obtenidas en las entrevistas realizadas, tras lo cual se ubicaron diferentes tipos de relaciones semánticas que relacionan expresiones y términos (Spradley, 1979: 107-118). Mediante este análisis se identifican y analizan las categorías populares que agrupan y relacionan entre sí los términos expresados por los informantes (García, 1994: 373). El resultado es el siguiente:

Análisis de Dominios		
Términos de cubierta	Relaciones Semánticas	Términos incluidos
Bailar	Inclusión	Mostrar el estilo personal, como actividad en conjunto o individual Perpetuar la tradición
	Razón	Dar a conocer la cultura local Divertirse y divertir al público asistente Pertenecer a un grupo Realizar una actividad de gusto personal Sentir orgullo por pertenecer a la camada
Traje	Función	Representación del gusto personal Forma de diferenciarse del resto de los danzantes Inversión económica personal Representa la pertenencia a la camada
	Causa – Efecto	Elección personal, pero manufacturado por terceros
Ensayos	Secuencia	Aprender las coreografías Prevenir errores
	De razón	Compromiso grupal y con la pareja Organización de la camada
Cabeceras	De razón	Ser más visto durante la coreografía Dirigir la coreografía Posición de prestigio
Carnaval	Inclusión	Mofa
Pareja	Función	Contrapareja
Música	Elemento de	Danza Colorados

Tabla 3 - Análisis de Dominios

Texto Etnográfico correspondiente al Análisis de dominios¹⁷

¹⁷ Es posible encontrar fragmentos de entrevista citados con anterioridad, pero que en este apartado del documento, brindan nueva información.

El primer término de cubierta es bailar. Las relaciones semánticas que confluyen en este, son de inclusión (x es un tipo de y), y razón (x es una razón para hacer y). Del primero se afirma que bailar es una forma de mostrar el estilo personal para hacerlo, ya sea como una actividad en conjunto o individual.

Pues los pasos no es la gran ciencia, o sea el paso tú puedes bailar con cualquier paso, brinques, saltos, corras, ya depende tu rítmica corporal, ya depende de cada persona, el número [de repeticiones de pasos en la coreografía] digamos es lo que a lo mejor no se puede cambiar, la música te indica qué pasos van, solita la música te indica qué pasos van, la coreografía esa es muy sencilla (S. I).

Bailar, también es una forma de perpetuar una tradición, si no es que la tradición misma. Para la mayoría de los danzantes en esta camada, su ingreso a ella fue de una forma natural debido a su historial familiar en la participación de la danza. La edad para ingresar es aquella en la que los niños puedan la coreografía. Pareciera ser que son los mismos padres quienes inculcan en sus hijos el asunto de bailar para pertenecer a ‘Los Colorados’.

Pues yo entré porque mi abuela bailaba, mi abuela bailaba hace muchísimos años y este... mi mamá igual bailó, mis tías, sus primas, y pues a mí desde pequeña me gustó y como ellas venían a bailar y yo estaba chiquita, pues a mí me llamó la atención y desde los 5 años yo estoy bailando, desde los 5 años para acá he dejado de bailar como unos 2 años pero de los 5 años para los 23 años que tengo he estado bailando (I. D.).

Pues en mi hijo a lo mejor inculcarle un amor a la tradición si es que a él le gusta después, ¿no?, porque pues le puede dejar de gustar en cualquier momento que diga ‘sabes qué ya no me gusta’, pero igual no lo voy a forzar a que ‘ahora vas a tener que bailar porque yo bailaba no’, aquí a lo mejor es inculcarle, explicarle cual es el valor de esta tradición (S. I.)

La segunda relación semántica para el término bailar, es razón. La cual señala que bailar es una razón para dar a conocer la cultura local, con el orgullo y el gusto para los danzantes que esto implica. Pero no se refiere a cualquier coreografía sino a aquella, que a decir de los danzantes es la original, desde que comenzó a festejarse el carnaval en Atlahuetzía o cuando menos la camada.

Pues se siente bonito, es una, no sé, convivir con la gente, más que nada es eso y ver que todavía hay emoción por la cultura, ¿no? Que les emocionan los bailes, lo tradicional (P. M.).

Pues sí, mientras vayamos a presentar nuestro baile nuestro... lo que nosotros nos gusta a hacer... a otro pueblo aunque sea de nuestro estado, pero ya vamos a otra parte que no sea el nuestro vamos a enseñar nuestra cultura, nuestro baile (R. C.)

No pues lógicamente un orgullo porque se retoma como le repito y le vuelvo a repetir, lo original que tienen el orgullo de bailar lo que es y no incrementar implementar otro tipo de música, o sea, no podemos, bueno, hasta ahorita no podemos meter una cuadrilla de otra camada porque por que no es,

o sea, el orgullo que tiene los colorados es que bailan lo original no incrementado ni va a implementar otra porque es lo original desde que se inventó el carnaval siembre lo ha bailado, ese es el orgullo de LC lo original (A. H.)

Muchas personas tanto a nivel de estado como de otras personas nos vienen a ver, nos preguntan, qué se debe qué no se debe, a qué viene, qué no viene, por qué esto, por qué no esto, por qué usan esto, y porque otros usan esto o equis cosa se van haciendo entre diálogos, pues yo digo que cuan más nos hace la pregunta y todo (A. J.).

Pero bailar, también es una razón poderosa para pertenecer a un grupo, a ‘Los colorados’ puesto que, de inicio parece ser que era la única opción de incluirse en una camada durante el carnaval:

Pues yo no tengo mucho a lo mejor de niño bailé pero nunca me llamó la atención andar con ‘Los colorados’, desde que yo tengo noción han existido ‘Los Colorados’ (S. I).

Esta camada no es la única en Atlhuetzía, pero efectivamente, fue de las primeras que comenzó formar parte del carnaval. Con el tiempo y por diferencias en acuerdos sobre el vestuario y riñas entre los danzantes, la camada se separó y dio origen a dos más ‘Camada Nueva Generación’ y camada ‘Los Rojos’. Sin embargo, la camada de la que forman parte los informantes, todavía conservaba características propias que la diferenciaban de los demás, por lo que más personas, incluso de otros pueblos, buscaron integrarse a esta camada:

La armonía con la que bailan, la alegría que muestran y este... nuestra, nuestra danza pues... tiene muchos cambios de música y con cada cambio de música, es un cambio de... de paso, de ritmo, entonces eso fue lo que me gustó, no...no quedarnos con un solo paso, con un solo paso, no... son diferentes (P. M.)

Sí, vienen muchos este... muchachos de otros pueblos a bailar en nuestra camada y también se aceptan como si fueran de la familia (...) por lo mismo de los movimientos y demás es muy diferente a las otras... entonces les gusta mucho el ritmo que se lleva y como se convive entre nosotros que llegan a bailar... (P. M.)

Porque era la que siempre veíamos. Bueno, en mi caso, siempre veía de chica. Eran los únicos. Y por el traje, me gusta el tipo de traje (I. C.)

Nosotros disfrutamos el baile, a lo mejor que una mujer baila diferente, el hombre también, no es necesario que los dos bailen igual porque disfrutan el baile, porque lo gozan, porque se divierten no porque quieren quedar bien (A. H.).

Pero además de todas las mediaciones que posibilita el baile, es ante todo, una actividad que se realiza por gusto personal y para ofrecer un espectáculo al público. Bailar sin condiciones,

por el puro gusto de hacerlo, no importa que la coreografía sea la misma siempre o no esté tan complicada. Tampoco importan las cualidades dancísticas de quienes bailan.

Pues los pasos no es la gran ciencia, o sea el paso tú puedes bailar con cualquier paso, brinques, saltos, corras, ya depende tu rítmica corporal, ya depende de cada persona, el número [de repeticiones de pasos en la coreografía] digamos es lo que a lo mejor no se puede cambiar, la música te indica qué pasos van, solita la música te indica qué pasos van, la coreografía esa es muy sencilla (S. I.).

En ese momento se me olvida todo. Yo disfruto del baile, disfruto de mi carnaval. Te comento que yo no estuve ni lunes ni martes de carnaval, me mandaron a Chalco por la inundación. Ahí sí me preocupé. Ahí sí pensé, porque a esas horas estaba yo durmiendo, me pusieron a trabajar de noche... (...) pero ya bailando te olvidas, el tema es de que disfrutes (J. H.).

Uh no, yo era feliz, a mí no me importaba como bailaba fulana, sutana, yo disfrutaba la música y bailaba, y me daba mis vueltas y me encantaba que sonara [las castañuelas adheridas al traje], que cuando no bailaras, caminaras, sonara... (I. C.).

Prácticamente a mí sí me gusta andar bailando culturalmente porque es algo tradicional que ha ido tras generación, ¿no?, y pues, es algo muy bonito y algo muy destacado porque muchas personas tanto a nivel de estado como de otras personas nos vienen a ver, nos preguntan, qué se debe qué no se debe, a qué viene, qué no viene, por qué esto, por qué no esto, por qué usan esto, y porque otros usan esto o equis cosa se van haciendo entre diálogos, pues yo digo que cuan más nos hace la pregunta y todo (A.J.).

No gano nada, pero pues me gusta bailar, pero es lo único que me hace que baile, porque me gusta (L. A.).

Los informantes refirieron en repetidas ocasiones sentirse orgullosos o gustosos o con satisfacción por distintos motivos, todos ellos relacionados con el baile. Se reseñan los siguientes con una relación semántica de causa y efecto (x es el resultado de y).

A lo mejor yo cuando tenía 19 años, 20 años, estaba yo en la plena juventud, no estoy viejo ahorita pero hay que reconocer cuando ya uno, ya no siente el mismo ímpetu, la misma fuerza la misma gallardía, pues trata uno, pero ya a veces es por simple orgullo [de bailar] nada mas, para que no digan lo hice menos, ¿no? (S. I.).

Yo me siento [orgulloso] incluso cuando terminamos de bailar, vamos, 'Gracias a la camada de Atlíhuetzía' Yo me quito el gorro de esta forma [Reverencia]... (J. H.).

El reconocimiento de la gente, los aplausos, sí, el ver la cara que les quedó, la satisfacción de que les gustó, yo creo que es lo más gratificante de esto (P. M.).

Pues para mí sería igual un orgullo [bailar] porque pues me gusta y aparte, me gusta la música más que nada y no sé... hay veces que igual me porto medio orgullosísima y bailo... (L. A.).

El segundo término de cubierta, es el traje como elemento de la danza (x es un elemento de y). La primera de sus relaciones semánticas, es la de función (x es usado por y): el traje de

carnaval como una forma de representarse a sí mismo, si bien su confección es responsabilidad de terceros, quien finalmente adquiere el traje es un danzante, así que puede pensarse que por sí mismo, corresponde única y exclusivamente a su gusto personal de cada danzante, lo que evidencia su relación de causa y efecto (x es el resultado de y).

Aquí el traje, eh, de preferencia es al gusto de cada quien. Yo en mi traje escogí colores claros, azul, amarillo, naranja, y el negro el que hace contraste a todos los colores (S. I.).

Yo opino que los trajes fueran como quisieran [los danzantes], los colores como quisieran, el tamaño que quisieran, que fueran al gusto de cada quien (I. D.).

Que ellos se los pagan y... que lo van a hacer a su gusto [el traje] (P. M.).

No, cada quien es a su gusto porque nadie es obligado a usar otra cosa que no, porque obviamente no lo va disfrutar sino que prácticamente se va a sentir obligado a utilizarlo [el traje] (A. H.).

Tanto el baile como el traje se consideran una representación propia del danzante. Es en estos elementos del *performance* en donde pueden mostrarse a sí mismos mediante las imágenes que deciden bordar en su traje o el estilo personal con que realizan la coreografía. Sin embargo, no siempre la regla tiene consenso: hay ocasiones en que el danzante confecciona su traje sin la forma básica, mínimo requisito solicitado, que es la falda y el chaquetín, tal como le sucedió a una informante, cuyo traje nuevo, era un vestido y no un atuendo de dos piezas como se acostumbra:

...cuando yo saqué mi traje, el vestido, si hubo problema, porque me dijeron que había ido [sic], que estoy acabando con la tradición, que es casaca y falda, entonces si hubo problema con eso, porque es completo (I. D.).

Con respecto a la simbología que se borda en los trajes, el acuerdo general dicta que además de los colores, cada danzante puede plasmar la temática que le parezca con tal que el traje se identifique con el danzante y este lo sienta suyo, casi como parte de sí mismo. El tipo de simbología bordada, es otro motivo de disputa al interior de la camada. Hay algunos miembros del colectivo que prefieren hacer referencias a lo prehispánico, otros que no les interesa este tema y otros más que proponen con sus trajes simbologías relativas a aspectos culturales y deportivos de otros países con cierto remordimiento por no poner la simbología nativa y otros más que bordan esta última en sus frases pero no por motivos, a primera vista, de rememorar un mito, si no porque la figura en cuestión, llenó su gusto particular.

Otro atuendo que resulta característico de ‘Los Colorados’ no como un término dominante, pero sí como un elemento que los diferencia con respecto a las otras camadas, son los penachos. Para la camada, bailar pareciera ser el mayor motivo para participar en el carnaval. En el caso de los hombres, el penacho tiene un peso que repercute en su calidad dancística. Por ello, prefieren los penachos de menor medida y vistosidad, con tal de no sacrificar su rendimiento durante la ejecución del *performance*. El penacho es también símbolo de disputa con otras camadas de Yauhquemecan, como la camada de San Francisco que se caracteriza por su gran tamaño, y a decir de los informantes, su gran peso, que no permite lucir por completo ni el baile ni la coreografía, pues como es muy cansado sostenerlo al tiempo que se baila, los danzantes de San Francisco, optan por cambiar su penacho majestuoso –de aproximadamente 2m de altura y 10 kg. de peso– a mitad de la coreografía, dejarlo en el suelo y terminar su participación con otro, pues con un penacho como esos ‘no se puede bailar bien’, y además, resta movilidad a la pareja.

Mis respetos al traje, pero al penacho no. Desgraciadamente se me olvidó, el mío [Se refiere a un penacho]. Nosotros traemos unos penachos de adornitos, los de San Pancho, los de San Francisco ya se les cuelga y ya trae bases acá [en el hombro]... (J. H.).

... y pues ahora penachazos [sic] que traen que uno no, que valen miles de pesos, pero pues esas ya son unas exageraciones traer un penacho que no te deja casi ni mover te digo, o los penachos que luego están así hasta por acá [haciendo referencia con sus manos a su gran tamaño] así de plumas, la pobre pareja tiene que hacer las plumas a un lado para poder pasar y luego no, bonitos los penachos que van con la pluma así pa’ atrás que todos cuelgan así pa’ atrás, vieras que bonito. Pero esos que abren así, jijo esos sí como que no, no no, no me gustan y se siente uno hasta mal como esos... mucho penacho, es más penacho que gente. (A. H)

Todos los informantes hicieron numerosas menciones con respecto al costo del traje. Pero en ningún caso se habló de renuencia a pagarlo. Por el contrario, que cada danzante se haga responsable de adquirir su traje, le da la libertad de confeccionarlo como prefiera. El dinero es sólo el medio para obtenerlo.

Ensayo, como tercer término de cubierta, incluye dos tipos de relaciones semánticas: función (x es un tipo de y) y causa y efecto (x es resultado de y). La participación continua de los danzantes en las reuniones previas a la presentación en el carnaval, disminuye la probabilidad de cometer errores y asegura que el grupo haya aprendido la coreografía.

(...) pero pues debes de cumplir con eso porque no nada más bailas tú, sino baila tu pareja y tu contra, entonces deben ir al corriente con todo, deben de asistir siempre a los ensayos (...) (P. M.).

Por eso son 6 ensayos antes del carnaval y ahí tiene que estar constante, se aprenden desde las franceses y danceros [sic], pero se les llaman las sencillas que son las más fáciles, ahí son las más, bueno, las que le siguen no, porque obviamente se divide de las cuadrillas normales que bailamos las dos horas, en un ensayo se dividen dos veces, las sencillas y las franceses (A. H.).

Además, es durante los ensayos cuando la mayoría de los integrantes se encuentra presente y por lo tanto, la oportunidad de convivir entre sí. Quienes asisten de forma regular, aseguran su participación en el carnaval a través de la elección y confirmación de la pareja correspondiente e incluso el intercambio de posiciones al interpretar la coreografía.

(...) Pero pues debes de cumplir con eso porque no nada más bailas tú, sino baila tu pareja y tu contra, entonces deben ir al corriente con todo, deben de asistir siempre a los ensayos, no deben de tener problemas con las demás personas, llevarse bien, que le echen ganas más que nada en el baile, porque luego hay personas que nada más se dedican a andar caminando y ni siquiera bailan (P. M.).

...yo fui a un ensayo una vez, y ahorita el que es mi cuñado me invitó a un ensayo normal, bailé con ellos, les gustó mucho cómo bailé y desde ahí me asignaron una pareja para el carnaval... (P. M.)

Al respecto, existe dentro de la coreografía una posición de baile que implica cierto reconocimiento al interior de la camada y mayor visibilidad durante las presentaciones públicas: las cabeceras, cuarto término de cubierta cuya relación semántica es entonces de Racionalización (x es una razón de hacer y): si el danzante tiene la posición de cabecera en la formación coreográfica, su baile merece ser visto y apreciado por los demás e incluso, dirigir la coreografía.

Las cabeceras son las más peleadas, de hecho las cabeceras son las que más se lucen... entonces si tú te vas o regresas [ausencias intermitentes en la camada], en tu vida te vuelve a tocar cabeceras y no te tocan los costados principales, te toca ser uno de los de en medio... los que casi no se notan por así decirlo pero pues yo creo que bailando todo mundo se va notar pero ya no tanto como en cabeceras (P. M.).

Las cabeceras es donde uno se luce más (A. H.).

... de hecho las cabeceras entran primero, y los costados que son los que nos siguen, deben de seguir a las cabeceras, que son las que, lo que hagan cabeceras hacen costados (I. C.).

Participar en la coreografía desde las cabeceras, por supuesto que no exime a los danzantes del riesgo a equivocarse o guiar de forma incorrecta al resto de la camada.

El término ‘carnaval’ es el quinto término de cubierta. Su relación semántica indiscutible es de inclusión (x es una forma de y): el carnaval, es una forma de mofa a los españoles hacendados que habitaban por el lugar.

Bueno, es una burla [el carnaval] a los españoles que como pueblo indígena, como no los dejaban entrar [que a los indígenas les estaba prohibido participar de las fiestas organizadas por los españoles] a disfrutar a sus bailes de ellos como españoles, no les daban ni permiso de ver, entonces los indígenas recurrieron a hacer una mufa, una burla de lo que ellos bailaban yo se que así nació esta tradición pero a ciencia cierta no sé, no sabré yo decirle quien lo inició aquí en el pueblo o porque la iniciaron aquí en el pueblo (S. I.).

Es como una burla a los españoles... ya que llegaron a conquistar y lo primero que llegaron a conquistar fue Tlaxcala... entonces he ahí... las máscaras se utilizan máscaras y trajes alusivos ya que los españoles usaban muchos trajes así con luces y demás, entonces se baila en relación al mestizaje, la cruce de razas. A la cruce de razas, entonces llegan los españoles y ellos hacían danzas para festejar a sus dioses, entonces como Tlaxcalteca, ya que nos dicen traicioneros, que no es cierto, es una burla a ellos, a que vinieron a... a conquistar (P. M.).

Sí, como dice Don Raúl. Le hacían burla a los patrones los peones. No admitían que los peones entraran a sus fiestas, entonces los peones hacían sus máscaras de cartón (...) se cubrían su cara y a bailar. Fue como después pues fue la decaída de las haciendas y fue como se fue haciendo el carnaval. La música y el tipo de traje es pues tipo español. Tipo europeo (J. H.).

Si bien durante las entrevistas no hay declaraciones al respecto, es posible intuir que el carnaval permite a la camada la presentación como colectivo en una ceremonia pública, la convivencia social entre los danzantes y el reconocimiento de su comunidad, mientras que por otro lado implica responsabilidad en tres niveles: personal, en pareja y en colectivo para que cada presentación resulte un éxito.

Un elemento que resalta a la vista en el baile de cuadrillas, es el baile por parejas y contra parejas, es decir, un danzante necesita de otros 3 para participar en la danza colectiva, pues la coreografía está diseñada en su formación y evoluciones para la participación de cuatro personas. El término dominante, para este sexto término de cubierta, guarda la relación semántica de función (x se usa para y). No se tiene información si cuando la participación de las mujeres en las camadas no estaba permitida, la coreografía por parejas se llevaba a cabo. Los informantes, si bien mencionan que la danza anteriormente se limitaba al sexo masculino, no aportan datos con respecto a la coreografía mixta. En todo caso, si el grupo de pareja y contra pareja no está completo, difícilmente se puede realizar la coreografía. Si ‘Los Colorados’, dada la importancia que logra para ellos el baile, no realizan su presentación como ellos suponen que debe ser

(respetando la coreografía), no es una buena presentación. Otro aspecto importante de la pareja, es su coordinación con respecto a la vestimenta: colores y figuras combinadas. Una de las informantes comentó los deberes del hombre con respecto al traje de su pareja: el hombre debe de comprar el traje de la mujer. Ningún otro informante mencionó el asunto.

Dos hombres no llevaban parejas, entonces creo tuvieron que bailar con personas del público de sus familias porque ni público tenían, entonces eso fue nuestro peor caso... (S. I.).

A su pareja le tiene que hacer su traje para que los dos vayan coordinados (P. M.).

El otro día que no fueron sus parejos [sic] de mis hijas, la grande lloró porque no bailó...es lo que te digo, que si de los cuatro no baila uno, ya cuatro ya no bailan... (I.C.).

Hay veces que por ejemplo mi papá llega a conseguir 20-26 parejas y de esas van los 14 que siempre van, hay chavas que se quedan obviamente como dicen, paradas sin poder bailar (A. H.).

Con respecto a la música, séptimo término de cubierta como elemento de la danza (x es un elemento de), la mayoría de los entrevistados reportó su preferencia por la música en vivo para acompañar sus danzas. La razón la ilustra el fragmento de entrevista de un informante: con música pre-grabada, no se puede realizar la coreografía como el grupo prefiera marcar los cambios en los ritmos.

Porque no es el mismo Ritmo [porque no bailan con música pre-grabada], porque estamos acostumbrados que a lo mejor nosotros le pedimos el ritmo a la música [a la orquesta], y a un CD pues no le podemos pedir el ritmo, solo que sea un muy buen CD el que lo está manejando sea un muy buen movedor de CDS [tal vez se refiera a un DJ] por los cortes de música a lo mejor por eso nunca hemos bailado con CD (S. I.).

Tras observar los 7 términos de cobertura encontrados, se puede observar que el baile y los sentimientos que provoca, forman parte importante de cada uno de los danzantes. El término ‘bailar’ en su relación semántica de función, atribución e inclusión, tuvo mayor predominio sobre todo relacionado a experiencias estrictamente personales que no podrían ser vividas de otra manera que no fuera en el contexto del carnaval y de formando parte de la camada. Otro término que tuvo vital importancia fue ‘cabeceras’ cuya relación semántica de racionalización, implica un reconocimiento al danzante que ocupa esta posición en la coreografía y que también lo posiciona de manera especial durante la presentación pública de la danza. El término ‘orgullo’ cuya relación semántica de causa y efecto, también implica una experiencia personal, que solo se sobrepasa con

el término ‘traje’ en su relación semántica de ‘función’: representación del gusto personal por confeccionarlo y portarlo.

Por otro lado, es posible encontrarse con algunos elementos que muestran tensiones entre la permanencia y la innovación con respecto a la caracterización del *performance*, por ejemplo: la confección de la indumentaria, la inclusión de nuevas piezas musicales en el repertorio dancístico e incluso, los requerimientos para los nuevos miembros de la camada.

A partir de los análisis anteriores, se puede inferir acaso, una posible ruta de discusión: si efectivamente las actividades que esta camada realiza promueven la formación de una identidad individual mediante experiencias colectivas, puesto que las situaciones que se viven formando parte de ‘Los Colorados’, no podrían darse en otro contexto.

Al respecto, Clifford Geertz (1973) y Steven Feld (1985), hablan de la presencia de significados compartidos del afecto, los cuales, son una condición de existencia de símbolos que forman parte de un sistema simbólico o un sistema de significados culturales en donde lo social, lo contextual, y la vida emocional se encuentran interconectados (Geertz, 1973). No es propósito del presente trabajo, hacer un estudio semiótico de estos sistemas simbólicos, sino hacerlo evidente.

Discusión

La movilidad como elemento identitario de ‘Los Colorados’

En este capítulo se aborda el tema de la identidad, como eje conductor para discutir en retrospectiva el ejercicio académico realizado en torno al *performance* como forma de una tradición. Al final del documento, se incluyen las temáticas de investigación posibles a partir de los resultados obtenidos.

En ningún momento este trabajo de investigación buscaba comprobar, sino comprender e interpretar cómo es que ‘Los Colorados’ representan y transmiten un discurso cultural a través de los elementos de su *performance*. La preocupación central de esta tesis, coincide con la propuesta de García Canclini (1987), a propósito de los temas pertinentes para antropólogos y comunicólogos: la caducidad de las concepciones esencialistas de la cultura popular y cómo la cultura masiva se enriquece con la popular tradicional –y viceversa–.

La identidad no es un tema rector en este trabajo, pero sí un tópico latente que permea transversalmente cada uno de los aspectos tratados en el marco teórico, y que se hizo presente no como un asunto a indagar durante las entrevistas, y por lo tanto en las respuestas de los informantes, pero sí en el discurso de las imágenes bordadas en sus trajes de carnaval.

Movible, es aquello que por sí puede moverse o es capaz de hacerlo por impulso ajeno¹⁸. La movilidad, es esa cualidad de ser movable. Lo que sigue, es la puesta en distintos escenarios de la movilidad como propiedad de los elementos del *performance* y como uno de sus elementos fundamentales.

La identidad en un contexto multicultural

Mucho se ha escrito sobre los aspectos políticos, económicos y ecológicos de la globalización, pero la dimensión cultural de ésta sigue otorgando diversas posibilidades de generación de conocimiento. Lo que es un hecho, es que la globalización propicia el intercambio y flujo de bienes, personas, información e imágenes que favorecen la circulación de capitales culturales que antes se encontraban más restringidos, puesto que ahora los sectores populares tienen mayor

¹⁸ Real Academia Española (2013). *Movible*. En *Diccionario de la lengua española*. (22.^a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=movible>

acceso (a través de la migración y de los medios de comunicación), a bienes culturales ajenos a sus ámbitos sectoriales y territoriales. (Mantecón, 1993: 81-82). Ahora la tendencia es mezclar productos de diferentes medios culturales: las fronteras se vuelven borrosas y se afianza la multiplicidad cultural.

Este fenómeno de cultura mundializada, como afirma Ortiz (1998), se presenta en todos los lugares, dejando de lado la distancia como un obstáculo físico para el desplazamiento de las culturas. Así que, el de hoy, es un mundo transnacional. El continuo flujo de bienes entre lugares, países o culturas es parte de su cotidianidad, pero hay una nueva dinámica que pone en discusión y desafía los conceptos de identidad¹⁹ y diferencia. Como consecuencia de ello, las cosas comparten características con objetos o culturas de lugares distantes (Cabrera 2005). Por ende, se pone en duda su supuesta identidad como una propiedad inamovible de las mismas.

Pero no sólo las identidades son desafiadas, también las prácticas tradicionales están siendo transversalizadas por la multiplicidad y la hibridación cultural, cuyos alcances de representación se inscriben en una misma situación ritual, pero atravesada y conectada con múltiples coordenadas espacio-temporales que están constantemente innovando, dinamizando y resituando el sentido cultural de las prácticas tradicionales (Argyriadis y de la Torre, en de la Torre, 2012:11). En este sentido, ‘Los Colorados’ no danzan en los parajes tradicionales de la identidad: los símbolos bordados en sus trajes denotan su capacidad para apropiarse de referentes identitarios pertenecientes a culturas divergentes y lejanas.

El sólo hecho de pertenecer a Atlihuetzía o a alguna de las localidades circunvecinas participantes en el Carnaval de Tlaxcala, no hacen del territorio geográfico o el contexto social en que se enmarca, un elemento condicional que configure la identidad de la camada. De antemano, se sabe que “la identidad no es generada porque se comparte un territorio en común sino que la identidad la genera, instauro el territorio” (Segato 2007, en De la Torre 2012:12). Así, podría pensarse que no solo los íconos bordados en los trajes, sino su proceso mismo de confección, y

¹⁹ En este trabajo, identidad se refiere a todos los elementos y procesos (como hábitos e ideas comunes) por medio de los cuales las personas se identifican, caracterizan a sí mismas y demuestran ante los otros quiénes son y cómo pertenecen o no a una comunidad en particular, estableciendo una diferencia material o ideológica con quienes no pertenecen a su grupo social. La identidad más que considerarse como una manifestación definida o estática consiste en una producción que está en un constante proceso de re-creación (Hall, 1996, en Cabrera, 2005: 87).

demás características particulares de la camada son aquellas que perfilan al colectivo como tal, que demarcan la existencia de un territorio.

Evidentemente para ‘Los Colorados’, el territorio simbólico de la camada es un universo traslaticio, pues si bien, uno de sus rasgos característicos señala que ser oriundo de Atlihuetzía, no es una condición determinante para integrarse a la camada²⁰; pertenecer a ella, es evidenciar la existencia de dicho territorio. Este hecho, como un efecto directo de la globalización en la cotidianidad (Cook and Crang, en Cabrera, 2005: 88), permite el fortalecimiento de la tradición y el encuentro de identidades y significados diversos en un mismo lugar.

La identidad objetivada en los símbolos bordados en los trajes de carnaval

El traje de carnaval es mucho más que la indumentaria que precisan ‘Los Colorados’ para ser partícipes de su celebración en Tlaxcala y Atlihuetzía. En el discurso hablado, los danzantes le atribuyen otros usos, como presentarse a sí mismos frente a los otros y mostrar a los demás miembros de la camada cómo ellos se perciben y cómo les gustaría ser percibidos. Independientemente de que el traje haya sido confeccionado o no por personas ajenas a la camada, es un objeto personal que goza de la entera apropiación de quien lo porta²¹. Justamente este acto individual es el que ratifica y consolida la identidad del colectivo, haciendo del traje algo más que el elemento protagonista de su *performance*.

Los danzantes, en lo individual, simbolizan de formas distintas sus trajes, pero en co-presencia del resto de la camada, éste se vuelve su elemento más representativo. Ellos saben que la simbología hilvanada en su indumentaria no forma parte del universo identitario que se supone debería estar ligado a distintos factores histórico-sociales de su comunidad²², tal como los trajes de las camadas vecinas, cuya estética se antoja más apegada a “lo mexicano”. Para ‘Los Colorados’ la elección de las figuras bordadas es completamente deliberada²³. Incluso, cada vez que un integrante nuevo se acerca al grupo, genera nuevas reinterpretaciones del traje²⁴: elige

²⁰ *vid. supra*, p. 55

²¹ *vid. supra*, p. 86-87

²² *vid. supra*, p. 18

²³ *vid. supra*, p. 87

²⁴ *vid. supra*, p. 87

colores distintos a los que supuestamente son permitidos o altera su forma básica, poniendo por delante su gusto personal para confeccionar y luego portar su atavío.

A partir de la cambiante estética del traje, se puede deducir la continua movilidad como un elemento identitario de la camada que pone de manifiesto las tensiones entre una identidad convencional y otra novedosa a cualquier costo. Pero es un acto consciente: los danzantes saben que su traje es distinto y aún así lo portan.

Así, la movilidad de las formas bordadas en los trajes de ‘Los Colorados’ se revelan como un referente identitario, que se re-define frente a la confrontación con las distintas indumentarias en el Carnaval de Tlaxcala e incluso con los demás trajes en el resto de la camada: en la medida en que dichas formas sean más diferentes, más se refuerza la movilidad como dicho referente identitario del colectivo. Es la cultura la que danza en el escenario de sus trajes, la Tlaxcala del día presente.

Actualización de la tradición a partir de la movilidad como elemento identitario

En el *performance* de ‘Los Colorados’ se advierten los elementos de la tradición que propone Herrejón²⁵: 1) Los danzantes como los sujetos que transmiten o entregan. 2) La presentación de su *performance* como la acción de transmitir o entregar. 3) Los significados individuales y compartidos que dotan de sentido al *performance* que realizan. 4) El público espectador y los nuevos miembros de la camada como los sujetos que reciben dichos significados y 5) La participación activa de los nuevos miembros de la camada en la ejecución del *performance* así como la asistencia habitual de los espectadores como la acción de recibir. En este ciclo de la tradición, la movilidad como elemento identitario toma su lugar entre la cuarta y quinta etapa²⁶: una vez que los nuevos miembros del colectivo reciben de la camada el conjunto de significados que dotan de sentido al *performance*, estos los adaptan o asimilan a su manera, evidencia de ello

²⁵ *vid. supra*, p. 47

²⁶ Podría decirse que el elemento de movilidad sólo se manifiesta en los danzantes, como agentes en la actualización de la tradición, de tal manera que los espectadores se consideran un elemento fijo e imprescindible del *performance*, pues a propósito de los debates sobre su conceptualización: ¿si no hubiera espectadores como elementos fijos de la tradición, ésta se perpetuaría?

son los continuos desacuerdos²⁷ por establecer una simbología que rija la confección de los trajes. No obstante, través de esta apropiación subjetiva de los significados compartidos, se cumple con la actualización de la tradición (Herrejón, 1994:134). Pareciera que si no se lleva a cabo de esta manera, entonces es un proceso ajeno a la naturaleza de la camada. Es una paradoja: la movilidad como elemento identitario que debería permanecer en el tiempo, y conservar el *performance* (Izquierdo, 2006:11)²⁸ de ‘Los Colorados’ como una tradición.

Los elementos fijos y móviles en el performance de ‘Los Colorados’ como forma viva de una tradición

Los elementos teatrales, rituales y organizacionales que conforman el *performance* en cuestión²⁹, se distinguen también por oscilar entre el continuo fijeza–movilidad, propiedades que dictan la actualización de este evento expresivo como forma viva de una tradición. Su posición en este continuo podría asentarse de la siguiente manera. Todos los elementos organizacionales se distinguen por su propiedad de fijeza a través del tiempo: los tipos de organización y las formas de llevar el cargo³⁰ al interior de la camada, así como la posición con la que se danza mientras se interpreta la coreografía, no cambian a través del tiempo. Cambiará quien toma los cargos o la posición con respecto a las demás parejas del colectivo, pero estrictamente, permanecen los cargos y permanece la coreografía.

En capítulos preliminares³¹, se hizo referencia al ritual como haceres del cuerpo y por memorias colectivas codificadas en acciones, cuya estructura de secuencias de actos y sonidos es más o menos variante. En consecuencia a lo anterior, se deduce que los elementos rituales del *performance* analizado, tales como la formación coreográfica, los ensayos y algunos eventos sociales que acompañan la presentación de la camada³², se ubican también en este continuo: podrían cambiar los lugares donde se llevan a cabo las presentaciones, los ensayos, los desayunos, las personalidades que apadrinan a la camada o los pasos ejecutados (no la formación

²⁷ *vid. supra*, p. 86

²⁸ *vid. supra*, p. 47

²⁹ *vid. supra*, p. 95

³⁰ *vid. supra*, p. 89

³¹ *vid. supra*, p. 51

³² *vid. supra*, p. 95

coreográfica), pero la música que acompaña la presentación, a decir de los entrevistados³³, es inamovible. Entonces, los elementos rituales y organizacionales del *performance*, se inclinan más a la fijeza, pero tienen un rango de movilidad ineludible.

En los elementos teatrales³⁴ (que de forma general hacen referencia a la indumentaria de carnaval), la paradoja de la identidad como elemento identitario inamovible vuelve a objetivarse: el traje, o mejor dicho la simbología bordada en él, es el referente personal por excelencia de los danzantes y el elemento móvil que trastoca no sólo la noción de lo que sería la forma tradicional del traje en el carnaval de Tlaxcala, sino la relación entre la identidad (en su acepción de homogeneidad) y la heterogeneidad que paradójicamente la conforma.

La movilidad evidenciada en la transformación estética de los trajes, es una muestra de cómo los elementos fijos y móviles del carnaval establecen un diálogo que permite a la tradición asegurar su continuidad. Uno de los más grandes retos a los que se ha enfrentado la camada, es lograr el equilibrio entre los distintos vectores de movilidad y fijeza de los elementos fijos y móviles de su *performance*. Reto que denotará su logro mientras ‘Los Colorados’ como camada sigan vigentes en la celebración del carnaval.

‘Los Colorados’ o ese territorio que propicia el encuentro de la identidad individual a través del performance como experiencia colectiva

El traje de carnaval, es el objeto personal por excelencia de los danzantes: los identifica en lo individual y lo colectivo. Su confección es fruto de las disputas y tensiones entre la originalidad, lo tradicional, la interpretación personal de la cultura y la perpetuación de esa cultura.

Lo relevante no es traje, sin los significados que través de él se vehiculan y la conformación de la camada no como un grupo meramente dancístico, sino como territorio metafórico, que propicia la comunión de individuos iguales con bases más afectivas, estéticas e instintivas que racionales (Chihu y López (2001: 142), entre los que surge la experiencia de *communitas* espontánea o existencial³⁵: ese encuentro directo, inmediato y total de las individualidades que en conjunto son ‘Los Colorados’. Esta forma de solidaridad se anida en la

³³ *vid. supra*, p. 92

³⁴ *vid. supra*, p. 95

³⁵ *vid. supra*, p. 55

dimensión performativa de la danza que realizan, donde cada uno de los danzantes se presenta a la audiencia y se representa, a sí mismo a través de la experiencia personal que le subyace.

Sobre las posibilidades de investigación que este trabajo deja abiertas

De entre todos los temas que se derivan de este documento y que quedan fuera de sus límites de indagación, pero que abren nuevas vetas de conocimiento se encuentran, entre otros, el tema de la inclusión de las mujeres a la camada. En el archivo fotográfico de mayor antigüedad proporcionado por uno de los informantes, es posible advertir que el grupo de danzantes se conformaba en sus inicios sólo con hombres, que en ocasiones adoptaban en la coreografía el papel de una mujer. A partir de la inclusión de las féminas al baile de cuadrillas, hubo que buscarles una forma de vestir las e integrarlas a la organización del grupo. Tal evento seguramente habría producido un cambio importante con respecto a la significación de la danza, en este sentido, las sesiones de entrevista revelaron que la mayoría de los danzantes de la camada, mantienen relaciones de pareja estables fuera de ella. Queda la duda: ¿influirá de alguna manera compartir la significativa experiencia vívida que brinda la danza con la pareja sentimental?

Por otro lado, ¿en qué medida el movimiento migratorio de Atlihuetzía influye en la confección de los trajes de la camada que se considera como la más representativa del lugar? A propósito de esto y a sabiendas que en la mayoría de los casos los danzantes no participan activamente en este proceso, ¿quiénes realmente manufacturan los trajes, bajo qué lineamientos y cuál es la influencia real sobre los danzantes a la hora de realizar su *performance*?

La influencia de los medios masivos de comunicación en las transformaciones y representaciones actuales en la realización del *performance* de ‘Los Colorados’ en su forma actual, es otro de los temas pendientes, pues los medios juegan un papel sobresaliente en la vida cotidiana, ya que ofrecen un flujo constante de información y conocimiento (Thompson, 1991).

Por último, pese a las distintas perspectivas epistemológicas que permitan indagar los procesos y de significación e interpretación del acto expresivo realizado por ‘Los Colorados’, lo que es inapelable, es que la movilidad experimentada a lo largo del tiempo por el colectivo, no hace otra cosa, sino asegurar su continuidad.

Conclusión

El cuerpo que danza, la tradición viva

Performance viene del verbo francés *parfournir*, que hace referencia al proceso de completar, cumplir, realizar algo. “El cuerpo es un instrumento para el *performance* cultural. A veces presentado holísticamente, otras fragmentariamente y muy seguido desnudo, el cuerpo es donde la cultura vive³⁶”, el *performance* pues, no es otra cosa que el cuerpo en escena, y su principal función es reproducir lo que ya no está ahí, como si fuera una copia de lo original, lo que casi se olvidó pero que con la ejecución del *performance* se vuelve a recordar. Ello puede expresarse a través de las artes escénicas, en la cotidianidad, o en este caso, la perpetuación de las tradiciones.

El carnaval, es la festividad tradicional más representativa del estado de Tlaxcala. Hablar de la tradición, es hablar del presente en términos de lo remoto, lo pasado, lo que ya se fue pero que permanece y es multiforme: puede ser un objeto, un platillo, la articulación de frases, o en este caso, el *performance* que realizan ‘Los Colorados’ de Atlihuetzía, un grupo de danzantes que se atreven, por decirlo así visceralmente, a bordar sus trajes de carnaval con íconos que en lo absoluto no deberían tener sentido con la historia que origina la tradición del carnaval: cada año, a través de los distintos colectivos dancísticos y la muestra de sus danzas³⁷, Tlaxcala revive la mofa que los indígenas tlaxcaltecas elaboraron en desquite por habérseles prohibido su participación en los festejos privados de los ricos hacendados españoles durante la colonia. Si ellos no podían ser partícipes de esa fiesta, entonces harían una más vistosa, popular y sin restricciones de participación para nadie.

‘Los Colorados’, resaltan en medio de todos los grupos que participan en el carnaval por el elemento protagonista del *performance* que realizan: sus atavíos, una colección de íconos pertenecientes al arte y entretenimiento actuales y de distintos lugares del mundo que imaginándolos por separado, no sería posible verlos coincidir, danzar, todos juntos en el mismo traje. Y así, siguiendo con lo visceral, con la mirada incauta como método y la apariencia como instrumento de elucubración, hay quien podría pensar ingenuamente, tal como lo pensó quien

³⁶ Nichols, 1991: 220, en Lipkau, 2009.

³⁷ Es importante señalar que en la actualidad, estos colectivos dancísticos, o camadas, elaboran sus indumentarias de acuerdo a sus propios códigos de confección para las mismas.

esto escribe, la primera vez que se topó con esa colorida escena: si Tlaxcala es considerada cuna de la nación, el lugar donde que la traición dio origen a esta patria (cualquiera que sea): ¿Es posible que Mickey Mouse y la cabina de un tráiler, en conjunto con el busto de un vikingo y la cabeza de un toro, tengan cabida en una festividad tradicional como esta? ¿Qué hacen esas figuras aparentemente descontextualizadas, ilegítimas, estrafularias, modernas y además extranjeras danzando brillantemente entre esos hombres y mujeres?

Desde una mirada sin previo aviso, las formas bordadas en los trajes del colectivo, remiten a una desterritorialización de la cultura³⁸, es decir, a la pérdida de la relación natural de la cultura con los propios territorios geográficos y sociales, y al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones que se agudizan por el crecimiento exponencial de la migración internacional y la existencia de múltiples culturas que se reproducen lejos de sus lugares de origen³⁹.

Ahora, los trajes de ‘Los Colorados’ han evolucionado desde su origen como grupo dancístico en los años sesentas, la simbología que por ahora los adorna, demuestra que no es suficiente la búsqueda de referentes culturales nacionalistas que buscan rescatar aquello que se considere propio del pasado y que debería resistirse a objetivarse en el presente porque de lo contrario, significaría su desaparición. Si sigue habiendo expresiones culturales, si la forma básica original de la indumentaria con que se instauró la camada como un colectivo persiste, aunque reformulada, es porque el cambio es imprescindible en este proceso de permanencia, que no deja de ser una forma de vivir, de interpretar al mundo. Estos cambios son los nuevos presupuestos que enmarcarían la tradición del carnaval, cuando menos del que se celebra en Atlihuetzá, haciéndola una expresión viva, presente y actuante de los pueblos⁴⁰, que encuentra en el cambio una forma de ser⁴¹. Entonces todas las culturas actuales, sean tradicionales o no, son modernas porque han sabido ajustarse a las circunstancias históricas, entonces lo realmente importante es conocer la forma en que sobreviven siendo parte de la modernidad y cómo son capaces de producir y desarrollarse como culturas, de afirmarse étnicamente⁴²

³⁸ García Canclini, 1989: 288

³⁹ García Canclini, 1992: 32-33

⁴⁰ Herrejón, 1996: 135-136 y Pieper, 1991:45

⁴¹ Bonfil, 1993: 229

⁴² Barbero, 1987: 13.

El cambio, inevitablemente, tiene que ocurrir para que algo se perpetúe. Por ello, ‘Los Colorados’ son una muestra de la interacción de simbologías tradicionales y modernas, lo que afirma la postura de John B. Thompson⁴³: la reorganización industrial de la cultura no sustituye a la tradición ni la masifica, sino que cambia las condiciones de obtención y renovación del saber y la sensibilidad, proponen otro tipo de vínculos de la cultura con el territorio, de lo local a lo global: otros códigos de identificación de las experiencias personales.

Mientras algunas tradiciones desaparecen, otras se transforman por la mercantilización, otras son mantenidas con fuerza y fidelidad, pero, todas son reordenadas por la interacción con el desarrollo moderno⁴⁴. ‘Los Colorados’, permanecen triunfantes: logran un equilibrio entre su propia representación y los referentes culturales de su mito fundacional; entre ofrecer un espectáculo a los otros y representarse a sí mismos; entre retrotraer una mofa del pasado y asegurar su futuro haciéndolo. Pero hay una preocupación latente, y es saber cuánto han influido los medios masivos de comunicación en las transformaciones y representaciones actuales en la realización del *performance* de ‘Los Colorados’ en su forma actual. Pero lo que es inapelable, es que las transformaciones experimentadas a lo largo del tiempo por el colectivo, no hacen otra cosa, sino asegurar su continuidad.

La danza de ‘Los Colorados’, nos inquiera a todos, nos pregunta qué tanto somos capaces de repetir y mantener en el tiempo nuestras formas de actuar y expresar que supuestamente nos permitirían seguir nosotros mismos. En estos danzantes, su propia imagería, la invención, el contraste, el ego, la ausencia de dogmas y la creatividad, son sus estrategias para encontrarse a sí mismos y encontrar a los otros. Ninguno de sus trajes se apega totalmente a las versiones expedidas por las instancias oficiales sobre la cultura estatal que promueven las danzas tlaxcaltecas como su símbolo más representativo.

Es que las raíces vuelan: ya no es posible esa visión nacionalista posrevolucionaria del gobierno federal instaurada durante la primera mitad del siglo pasado, que definía el carácter mexicano a partir de las expresiones artísticas, indígenas y populares⁴⁵. Tampoco es posible seguir hablando de lo endémico como *lo nuestro*, sino de lo extranjero como también lo nuestro. ‘Los Colorados’

⁴³ Thompson, 1990: 244

⁴⁴ Canclini, 1987

⁴⁵ Serrano, 2009: 35

demuestran que la producción cultural no tiene una correspondencia a un territorio determinado y que los flujos culturales transforman los referentes identitarios para la distinción entre grupos y clases sociales, haciendo factible una nueva conceptualización de identidad a partir de un universo simbólico en lo individual y común para una representación colectiva que defina la relación entre sus miembros, sin que haya necesariamente una relación territorial⁴⁶, pues es posible compartir con diferentes grupos sus respectivos universos simbólicos, porque claro está, una persona puede adscribirse a varias identidades⁴⁷

Danzar para ‘Los Colorados’, es una forma de existir y desde lo individual, dotan su traje con propios deseos y sentimientos. Son esas promesas de libre representación personal a través de los trajes, lo que asegura la continuidad de esta tradición, no sólo la experiencia vívida que brinda la danza en su dimensión performativa: el traje es el medio, disfrutar el baile, el fin. Su *performance*, que posibilita el encuentro de los distintos que se hacen uno, los guarda en la memoria colectiva de su pueblo, y les asegura un lugar indisputable entre las cientos de camadas que participan en el carnaval estatal. Y es que este colectivo no se aferra a lo inamovible, para ellos es al revés: lo que se queda no permanece, sino que se pierde. Su forma de danzar por el mundo, es así, siempre cambiante. Posiblemente, es porque como tlaxcaltecas tienen esta ventaja histórica (que algunos podrían considerar como su más grande desatino): han aprendido que el mestizaje es un valor imprescindible para el encuentro con el otro, para coexistir con él, para reconstruirse y seguir siendo ellos mismos.

⁴⁶ Giménez, 1987

⁴⁷ Mantecón, 1993:87

Bibliografía

- Araiza, E. (1997). No una sino varias escenas, una paráfrasis de los signos y los símbolos salvajes. *Alteridades* (7)13, 39-46.
- Arizpe, L. (2009). *Patrimonio Cultural Inmaterial de México*. México: UNAM, CONACULTA.
- Averintsev, S., Makhlin, V., Ryklin, M. y Bubnova, T. (2000). *En torno a la cultura popular de la risa*. Barcelona: Anthropos.
- Baz, M. (2000). *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*. México: UNAM
- Beeman, W. (1993). The anthropology of theater and spectacle. *Annual Review of Anthropology*. 22.
- Benavente Motolina, Fray Toribio. (2001). *Historia de los indios de la Nueva España*, México: Editorial Porrúa.
- Bonfil, G. (1993). Por la diversidad del futuro. Hacia nuevos modelos. En Bonfil Batalla, G. comp. *Hacia nuevos modelos de relaciones interculturales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Bonfiglioli, C. (1994). *La epopeya de Cuauhtémoc en Tlacoachitlahuaca*. México: UAM.
- Burke, P. (2006). *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza.
- Burke, P. (1991). *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza Universidad.
- Cabrera, D. (2005). Comida, cocina, identidad, tradición, negociación, re-creación, globalización, multiculturalismo y consumo. *Univérsitas Humanística*. (23)60, 85-93.
- Calderón de La Barca, M. (1959). *La vida en México*. México: Porrúa, pp.120-129.
- Caillois, R. (1942). *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chamorro, A. (1994). *Sones de la guerra: rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhepecha*. Zamora: Colegio de Michoacán.
- Chihu, A. y López, A. (2001). Arenas y símbolos rituales en Víctor Turner. *Argumentos*, 40.
- Dallal, A. (1995). *La danza en México. Primera Parte: Panorama crítico*. México: UNAM.
- Dallal, A. (1989). *La danza en México. Segunda Parte*. México: UNAM.
- Dallal, A. (1982). *El "Dancing" Mexicano*. México: Editorial Oasis.

- Díaz, R. (2000). La trama del silencio y la experiencia ritual. *Alteridades*, (10) 20, 59-74.
- Díaz, R. (2008). La celebración de la contingencia y la forma. Sobre antropología de la performance. *Nueva Antropología*, (21)69, 33-59.
- Domínguez, A. *et al* (2008). Tradición y globalización, ¿consumismo en el carnaval de Chiautempan, Tlaxcala? En Domínguez, A.*et al*. *Expresiones regionales de la globalización en Tlaxcala*. Tlaxcala: Grupo Editorial Gutiérrez Cicero S.A. de C.V.
- Eco, U., Ivanov, V. y Rector, M. (1984). *¡Carnaval!* México: Fondo de Cultura Económica.
- Feld, S. (1974). "Linguistic models in Ethnomusicology. *Ethnomusicology, Journal of the Society for Ethnomusicology*". 18(12). Michigan.
- Fernández, J. (2005). *Nacionalismo, cultura y tradición*. Barcelona: Anthropos.
- Fernández, P. (2004). *La sociedad mental*. España: Anthropos.
- Ferreriro, A. (2002). "Escenarios rituales. Una aproximación Antropológica a la práctica dancística profesional. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. México. UAM-Xochimilco.
- Galeano, M. (2004). *Estrategias de investigación social cualitativa. El giro en la mirada*. México: La Carreta editores.
- Galindo, J. (coord.) (1998). *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. Wesley: Pearson.
- García Canclini, N. (1992). "Museos, aeropuertos y ventas de garaje. La cultura ante el Tratado de Libre Comercio" en *La Jornada Semanal*. México, Num. 157, 14 de Junio, 32-39.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalvo.
- García Canclini, N. (1987). Ni folklórico ni masivo, ¿qué es lo popular? *Diálogos de la Comunicación*, 17, 4-11.
- García, V. (1994). Problemas y métodos de investigación en educación personalizada. Madrid: Ediciones Rialp.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. Basic Books: New York.
- Gennep, Van A. (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza.
- Gibson, C. (1991). *Tlaxcala en el siglo XVI*. México: Gobierno del Estado de Tlaxcala / Fondo de Cultura Económica.

- Gil, G. (1991). *Estado de Fiesta: feria, foro, corte y circo*. Madrid: Espasa Calpe.
- Gómez, R. (2006). Análisis sociocultural de las industrias del espectáculo: El caso del Cirque du Soleil. *Tesis de maestría no publicada*. ITESO.
- González, J. (1985). Semantizarás las Ferias: Identidad regional y Frentes Culturales. *Encuentro*, 6(2). El Colegio de Jalisco. Guadalajara, México.
- Granda, O. (2006). Dualidad andina y Carnaval: de la creación oral a lo artístico”. En Lepe, L. y Granda, O. *Comunicación desde la periferia. Tradiciones orales frente a la globalización*. Barcelona: Antrophos y ITESM.
- Hernández, M. (2004). *África en el Carnaval Mexicano*. Barcelona: Plaza y Valdés.
- Herrejón, C. (1994). Tradición, esbozo de algunos conceptos. *Relaciones*. Vol.15, Zamora: El colegio de Michoacán. 135-149.
- Hira de Gortari, G. y Hernández, R. (1988). Memorias y encuentros: *la ciudad de México y el Distrito Federal, 1824-1928*. México: Instituto Mora.
- Ichon, A. (1973). *La religión de los Totonacas de la Sierra*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Inestrosa, S. (1991). *Vivir la fiesta: un desenfreno multimediado*. México: Universidad Iberoamericana.
- Islas, H. (1995). *Tecnologías culturales: danza, cuerpo e historia*. México: INBA/Centro Nacional de Investigación. (Serie Investigación y Documentación de las Artes, Segunda Época).
- Ivanov, V. (1984). La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares. En Eco, U. et al. *¡Carnaval!* México: Fondo de Cultura Económica.
- Izquierdo, C. (2006). *Estudios sobre tradición*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.
- Jiménez, C. (2006). Danzantes y afines. La danza de los Cascabeleros de Alonso. *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*. Enero Junio, Vol. 61, 155-178.
- Jorge, J. y Boizo, N. (2000). *Fiesta de Carnaval en Autlán Jalisco. Origen y desarrollo*. Guadalajara: Ediciones Cuellar.
- Langer, S. (1957). *Problems of art*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Madrazo, M. (1996): La fiesta patronal de Xico, Veracruz. Tradición oral y festividad. En Pérez, H. (ed). *México en Fiesta*. (485-504). Zamora: El colegio de Michoacán. pp. 487-488.

- Mantecón, A. (1993). Globalización cultural y antropología. *Alteridades* (3)5, 79-91.
- Mardones, J. (2000). *El retorno del mito*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Martín-Barbero, J. (1987). Introducción. En FELAFACS, *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica. Seminario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales*. México: Gustavo Gili, 9-17.
- Martínez, B. (2005). Las nuevas formas de organización del trabajo: obstáculo para la construcción de una identidad. En Schvarstein, Leonardo & Leopold Luis (Eds.), *Trabajo y subjetividad: entre lo existente y lo necesario*. (pp.51-70). Buenos Aires: Paidós.
- Martínez, J. (2004). La fiesta patronal como ritual performativo , iniciático e identitario. *Zainak*, 26. 347-367.
- Martínez, F. (2006). El carnaval como forma de diferenciación social en San Nicolás de Bari, Panotla, Tlaxcala. Tesis de maestría no publicada.
- Matta da, R. (2002). Carnavales, *malandros y héroes*. *Hacia una sociología del dilema brasileño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mayer, B. (1953). *México, lo que fue y lo que es*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Medrano de Luna, G. (2001). *Danza de indios de Mesillas*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Melgar, R. (1998). El universo simbólico del ritual en el pensamiento de Víctor Turner. *Cuadernos ESC*. Proyecto Conacyt.
- Mendoza, M. (2010). Performance y Drama Social: la representación de la Batalla del 5 de mayo en una localidad mexicana. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales* (17)54, 93-110.
- Morse, J. y Bottoff, J. (2003). Asuntos críticos en los métodos de investigación cualitativa. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía.
- Ortiz, R. (1998). El viaje, lo popular y el otro, otro territorio. Colombia: Convenio Andrés Bello, 1-20.
- Peña de la, G. (1992). “Rituales étnicos y metáforas de clase: la fiesta de San José en Zapotlán el Grande”. *Cuadernos de Cultura y Religión*, No.2. México: UIA.
- Pereyra, N. (2009). Historia, memoria, identidad y performance en una fiesta: la Semana Santa de Ayacucho. *Diálogo*. Vol. 4. Perú. 222-263.
- Pérez, H. (ed.) (1998a): *En pos del signo. Introducción a la Semiótica*. México: El Colegio de Michoacán.
- Pérez, H. (1998). *México en Fiesta*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

- Pieper, J. (1980). *Una teoría de la fiesta*. Madrid: Rialp
- Prieto, A. (2009). ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y *performance*. En Adame, A. (ed.). *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva Latinoamericana*. (116-143). Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Prieto, A. (2005, noviembre). Los estudios del *performance*: una propuesta de simulacro crítico. *Cuadernos de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. Vol. 1. Núm.* México: CONACULTA. 52-61.
- Quiroz, R. y Escalante, G. (2006). Comunicación masiva-culturas tradicionales: un estudio sobre persistencia y transformación en las fiestas del pueblo de Conkal, Yucatán. En *Anuario CONEICC de Investigación de las Ciencias de la Comunicación*.
- Quiroz, H. (2002). *El carnaval en México. Abanico de culturas*. México: Conaculta.
- Radoslav, I. (2008). El lenguaje de la danza. *Aisthesis*, 43, 27-33.
- Ramos, I. (1997). *Danzas de Carnaval en Tlaxcala*. Tlaxcala: H. Ayuntamiento de Tlaxcala.
- Ramos, S. (1990). *La danza en México durante la época colonial*. México: CONACULTA / Alianza Editorial Mexicana.
- Rector, M. (1984). "El código y el mensaje del carnaval". En Eco, U. *¡Carnaval!* México: Fondo de Cultura Económica.
- Reguillo, R. (1998). La pasión metodológica. De la paradójica posibilidad de la investigación. En Mejía-Aráuz, y Sandoval (Coords.). *Tras las vetas de la investigación cualitativa*. ITESO: Guadalajara.
- Reguillo, R. (1991). *En la calle otra vez. Las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación*. México: ITESO
- Reinelt, J. y Roach, J. (2010). *Critical Theory and Performance*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Reyes, G. (2003). *Carnaval en Mérida: fiesta, espectáculo y ritual*. Mérida: INAH, CONACULTA, Universidad Autónoma de Yucatán.
- Rodríguez, M. (2009). Entre el ritual y el espectáculo, reflexividad corporizada en el candombre. *Avá Revista de Antropología*, 14,
- Rodríguez, M. (1991). *Hacia la estrella con la pasión y la ciudad auestas*. México: CIESAS – Casa Chata.
- Rogovsky, D. (2008). Arte y Danza: en torno a estos conceptos. *Questión. Revista de Especializada en Periodismo y Comunicación* (1)14.

Consultado en <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewArticle/491> el 15 de agosto de 2013.

- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Serrano, J. (2009). *La danza de la culebra de Tlaxcala. Permanencia y cambio en el imaginario de un carnaval mexicano*. Tlaxcala: COECAT.
- Sevilla, A. (1990). *Danza, cultura y clases sociales*. México: INBA / Centro Nacional de investigación. Ed.
- Sevilla, A., Rodríguez, H., & Cámara, E. (1984). *Danzas y bailes tradicionales del estado de Tlaxcala*. Tlahuapan: Premia Editorial.
- Sidorova, K. (2000). Lenguaje ritual. Los usos de la comunicación erbal en los contextos rituales y ceremoniales. *Alteridades*, 10(20), 93-103.
- Singer, M. (ed.)(1959). *Traditional India: structure and change*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Spielmann, E. (2006). Oralidad, cuerpo y *performance* en el Carnaval de Río de Janeiro. De Tropicália en 1958 a las Escolas de samba de 2003. En *Comunicación desde la periferia: tradiciones orales frente a la globalización*. España: Antrophos.
- Spradley, J. (1979). *The ethnographic interview*. Orlando: Harcour College Publishers
- Taylor, D. (2006). Hacia una definición de *performance*. *Revista Conjunto*, No. 126. Consultado: 28 de junio de 2010.
En <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/126/diana126.htm>
- Tesch, R. (1990). *Qualitative research: Analysis types and software tools*. Nueva York: Falmer.
- Thompson, J. (1991). La comunicación masiva y la cultura moderna. Contribución a una teoría crítica de la ideología. *Revista Versión. Estudios de comunicación y política*. México: UAM-Xochimilco.
- Torre de la, R. (122oord..) (2012). *El don de la obicuidad: rituales étnicos multisuados*. México, D.F.: CIESAS
- Torres, J. (2000). *El hostigamiento a "El Costumbre" Huichol*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Torres, P. (2007). *Uso y construcción de las fuentes orales, escritas e iconográficas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Turner, V. (1999). *La selva de los símbolos: aspectos del ritual Ndembu*. México: Siglo XXI

Turner, V. (1988). *The Anthropology of performance*. New York: The Performance Arts Journal Press.

Turner, V. (1980). *La selva de los símbolos: aspectos del ritual Ndembu*. México: Siglo XXI

Uwe, F. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Morata.

Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza.

Xochitiotzin, J. (1997). Notas sobre el carnaval. En Ramos, I. *Danzas de Carnaval en Tlaxcala*. Tlaxcala: H. Ayuntamiento de Tlaxcala.

ANEXO

Guía de Entrevista

Fecha de entrevista

Sobre el entrevistado

- Datos personales
- Población de origen
- ¿A qué te dedicas?
- ¿Qué haces en tu tiempo libre?
- ¿Qué música te gusta?
- ¿Cómo describirías Atlihuetzía?
- ¿Te gusta bailar?
- ¿Qué opinas del carnaval?
- ¿Qué opinas de las otras camadas?

Sobre su participación en el carnaval

- ¿Hace cuánto que participas en el carnaval?
- ¿Cómo fue que te integraste a la camada?
- ¿Qué se necesita para formar parte de la camada?
- ¿Cómo fueron tus primeras presentaciones con la camada?
- ¿Te hicieron alguna petición en particular?
- ¿Cuáles fueron tus primeras impresiones al pertenecer a ‘Los Colorados’?
- ¿Qué pasa con ustedes ‘Los Colorados’ cuando se acerca un nuevo miembro?
- ¿En qué posición bailas? ¿cabecera? ¿costados?
- ¿Qué significa para ti pertenecer a ‘Los Colorados’?
- ¿‘Los Colorados’ Hacen alguna actividad especial o importante antes de presentarse?
- ¿Qué pasa contigo durante la presentación de la camada?
- ¿‘Los Colorados’ Hacen alguna actividad especial o importante después de presentarse?

Sobre la indumentaria

- ¿Cómo se llaman los trajes que portan?
- ¿Cómo se llama el traje de los hombres?
- ¿Puedes describírmelo desde el penacho hasta las botas?
 - ¿Por qué usan los penachos?
 - ¿De qué material los confeccionan?
 - ¿Por qué las plumas tan coloridas?

- ¿Por qué algunos llevan atrás espejos?
 - ¿De qué material están hechos?
- ¿Por qué las lentejuelas?
- ¿Por qué las pañoletas?
- ¿Por qué el pantalón corto y el peto?
- ¿Por qué todos utilizan botas?
- ¿Por qué la máscara tiene esas facciones?
 - ¿Quién talla la máscara?
 - ¿Cómo consigues la máscara?
- ¿Por qué varían los colores de los trajes?
- ¿Por qué los cascabeles?
- ¿Por qué las calaveras?
- ¿Cómo se llaman los trajes de las mujeres?
 - ¿Por qué combinan los colores?
 - ¿Por qué la falda es corta?
 - ¿Por qué tiene las hebritas doradas?
 - ¿Qué zapatos son los que utilizan?
- ¿Podrías describirme tu traje?
- ¿Cómo sería tu traje ideal?
- ¿Has tenido otros trajes antes?

Sobre el origen del carnaval

- ¿Cómo comienza a celebrarse el Carnaval en Santa María Atlihuetzía?
- ¿Cómo es que sabes tal historia?
- ¿Has escuchado a alguna otra?

Sobre la camada en la que participa

- ¿Cómo se llama la camada?
- ¿Por qué se llama así?
- ¿Cómo es que se forma la camada?
- ¿Cómo se les llama a los integrantes de la camada?
- ¿Cuántos son los integrantes?
- ¿Cómo se organizan en la camada?
- ¿Qué se necesita para ser el capitán de la camada?
- ¿Cómo se aprenden los pasos?
- Ensayo previo al carnaval
 - ¿Quién lo dirige?

- ¿Cuánto tiempo antes se lleva a cabo?
- ¿En dónde ensayan?
- ¿Cómo le haces para darte tiempo y cumplir con el ensayo?
- ¿Qué opina tu familia de que estás en la camada?
- ¿Y tus compañeros de la escuela/trabajo?
- ¿Llegan vestidos a las presentaciones? ¿Cómo se organizan para cambiarse?
- ¿Cuáles son las reglas internas de ‘Los Colorados’ como grupo de danzantes?
- ¿‘Los colorados’ conviven entre sí fuera del carnaval?

Sobre los trajes

- ¿Por qué el traje de ‘Los Colorados’ es de tipo español?
- ¿De esa forma han sido siempre los trajes?
- ¿Cómo eran antes?
- ¿Por qué el traje de ‘Los Colorados’ es diferente a los trajes de las otras camadas?
- ¿Cómo se eligen las figuras que se les bordan?
- ¿Quién los confecciona?
- ¿Tiene algunos cuidados especiales?
- ¿Cuál sería el traje ideal para ‘Los Colorados’?
- ¿Porqué ‘Los Colorados’ bordan el logo del América en su traje o ponen a la Reina Xóchitl?

Sobre la experiencia de bailar

- ¿Qué significa para ‘Los Colorados’ participar en el carnaval’?
- ¿Qué representa para ‘Los Colorados’ la danza que realizan?
- ¿Podrías describirme una presentación normal de ‘Los Colorados’?
- ¿Quién dirige la coreografía?
- ¿Por qué esos pasos?
- ¿Qué música bailan? ¿Quién la elige?
- ¿Qué sienten ‘Los colorados’ al ser invitados a tantos lugares para presentar su danza?
- ¿Qué es lo más importante para ‘Los Colorados’ a la hora de presentarse?
- ¿Qué aportas tú a la camada? ¿Qué te aporta a ti la camada?
- ¿De qué música se acompañan? ¿Por qué no un Teponaztle?
- ¿Por qué esa música y no otra?

Sobre las presentaciones en eventos

- ¿‘Los Colorados’ tienen alguna diferencia para presentarse en el carnaval o en otros eventos’?
- ¿Qué necesitan ‘Los Colorados’ para presentarse en los eventos públicos?

¿Qué vienes a lucir, el baile o el cuerpo?
*Sr. Alberto, a propósito de los motivos
para integrarse a la camada.*