

*“El sonido es el alma del Carnaval. Estudio de la
dimensión sonora en el carnaval rural de Felipe Carrillo
Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala”*

T E S I S

Que para obtener el grado de
Maestro en Antropología Social

Presenta

Emmanuel Méndez Cano

Director de tesis

Dra. Olivia Selena Kindl

Agradecimientos

La escritura de este trabajo me ha dejado como enseñanza la importancia de prestar atención a los procesos implícitos en la creación de cualquier obra. En efecto, los procesos revelan los distintos elementos que permean en la constitución de una obra determinada y, por ende, promete un mayor entendimiento de la obra. Pienso que, en mi proceso formativo, la vida dispuso de personas increíbles, las cuales me enseñaron nuevos horizontes y, con ello, contribuyeron a cambiar mi manera de entender el mundo. Por esa razón, quiero escribir su nombre para agradecerles lo que han hecho de mí.

En primer lugar, quiero agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), así como a El Colegio de San Luis A.C. por brindarme la oportunidad de continuar con mis estudios. Además, agradezco los recursos económicos destinados para mi formación académica. Sin duda, no hubiera podido llevar a cabo este proceso educativo sin su apoyo.

También quiero agradecer el trabajo de la Dra. Olivia Kindl, directora de este trabajo de investigación. Gracias por aceptarme como un estudiante en el programa de antropología. Gracias por enseñarme a pensar, por invitarme a ser crítico y por cultivarme en el sendero de la antropología. Nunca estaré lo suficientemente agradecido por recibir todas tus enseñanzas.

Expreso mi gratitud a mis lectores el Dr. Gonzalo Camacho y al Dr. Marco Antonio Montiel Torres. Infinitas gracias por ayudarme a construir el trabajo de investigación, pues sus propuestas novedosas y comentarios enriquecieron esta tesis.

Agradezco a mis profesores. Al Dr. David Madrigal por su gestión en los trámites de titulación; al Dr. Mauricio Guzmán por sus observaciones al presente trabajo; al Dr. Arturo

Gutiérrez, por su ejemplo de trabajo y pasión por la antropología y, finalmente, a la Dra. Neyra Alvarado Solís, por compartir su conocimiento en el salón de clases.

Desde el fondo de mi corazón expreso mi gratitud a mis compañeros de la maestría, quienes hicieron de la ciudad de San Luis Potosí un lugar afable para vivir: Isaura López, Yasmín García (gracias por la convivencia diaria, por su amistad y por su paciencia); Isaac Gutiérrez, Antonio González y Mayra Muñoz López, (en cuanto los conocí fui muy feliz). Mayra, quiero agradecerte por tu amistad genuina y por ayudarme cada vez que lo necesité.

Tengo que agradecer a todos los pobladores de Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca. Gracias por aceptarme y por compartirme de su tiempo. De manera particular quiero expresar mi gratitud a don Pánfilo Loaliza, doña Evelia Loaliza y don Juan Soto (de quienes me convertí en su hijo adoptivo). Agradezco, a los músicos de la localidad: a don Tirzo Pérez y a sus hijos, Leo y Poli.

Agradezco a mis amigos que en la distancia siempre me apoyaron con su buena vibra y con sus muchos mensajes de ánimo: Daniela Ramos y Victoria Torres.

Debo agradecer a mis exprofesores de la licenciatura por alentarme a continuar con el estudio de la antropología: al Dr. Guillermo Carrasco Rivas; al Dr. Alberto Conde; Dra. Carmen Flores y al Mtro. Miguel Ángel Ibarra García.

Finalmente, y no menos importante, agradezco infinitamente todo el apoyo brindado de mi papá Josué Méndez y de mi mamá Ma. Guadalupe Cano Apanco. A mis hermanos Josué y Noé, a mi cuñada Liliana Calderón y a mi sobrina Xareni. ¡Gracias por estar conmigo en todo momento!

ÍNDICE

Agradecimientos.....	2
Introducción.....	8
Consideraciones históricas sobre la población de Felipe Carrillo Puerto.....	17
Ubicación geográfica de Felipe Carrillo Puerto Atltzayanca Tlaxcala.....	18
Toponimia de Atltzayanca.....	19
Planteamiento del problema	21
Objetivo principal.....	22
Consideraciones sobre el estudio del ritual.....	22
Consideraciones sobre el estudio de la dimensión sonora.....	25
Manejo y análisis de la información.....	27
CAPÍTULO I. UN CARNAVAL DE PRESENCIAS SONORAS.....	30
A. El Carnaval celebrado en la Pascua.....	30
1- Los días de celebración del Carnaval.....	31
2.- La conformación del grupo de carnavaleros.....	31
3.- Los cargos en la cuadrilla de danzantes y su jerarquía.....	33
4.- Los compromisos de los cargos que conforman a la cuadrilla.....	33
5.- La indumentaria de los carnavaleros.....	38
6.- El origen del Carnaval y los tipos de danzas carnavalescas.....	39
7.- Los cargos administrativos en las haciendas y la jerarquía de los danzantes.....	42
8.- El concepto de producción de presencia.....	46
9.- El concepto de retrato acústico.....	47
10.- Dotación instrumental y repertorio musical.....	49
B. Celebración del Carnaval: la danza de cuadrillas.....	51
1.- Entrada.....	55
2.- Quinta.....	65
3.-La canasta.....	69

C. El sonido y su condición ambigua.....	73
1.- Tiempo y sonido espectral: un juego de presencias.....	74
2.- El sonido como modalidad de conocimiento.....	76

CAPÍTULO II. TRAMPAS PARA ESCUCHAR.....79

A. Instauración de una identidad ambigua en el Carnaval.....	80
1.- Soslayar el juego de identidades.....	87
2.- Estudiar a la sonoridad mediante el concepto de trampa cognitiva.....	89
3. Signos audibles: los sonidos de las labores diarias.....	98
B. Los sonidos en el baile de son.....	105
1.- Doble trampa cognitiva: dos identidades en una voz.....	107
2.-Deducción de identidades en los bailes de sones.....	135
3.- El Carnaval: un reordenamiento de experiencias sensitivas.....	150
C. La fusión de dos ciclos festivos en la voz de los carnavaleros.....	152
1.- El Carnaval se fundamenta en una paradoja.....	153
2.- La fusión de los ciclos festivos es parte de una devoción burlona a Jesucristo.....	154
3.- La trampa cognitiva y su eficacia ritual.....	157

CAPÍTULO III. BATALLAS DE SONIDO.....160

A. El Encuentro: una prueba confrontativa.....	160
1.- La modalidad de Encuentro a finales del siglo XIX y durante el siglo XX.....	162
2.- La organización actual del Encuentro.....	165
3.- Estudiar la dimensión sonora mediante el concepto de ocasión musical.....	167
B. El Encuentro entre la cuadrilla de Felipe Carrillo Puerto y la pandilla de Mesa Redonda.....	168
1.- El Encuentro y su carácter confrontativo expresado en el sonido.....	169
2.- Evaluaciones referentes a la imitación del repertorio musical.....	179
3.- La emisión de sonido corporal: una expresión de fortaleza física.....	182

C. El cascabel de la serpiente y su beneficio en la confrontación musical.....	187
1.- El crótalo y el violín.....	187
2.- El cascabel y la piel de la serpiente ayuda a su portador.....	190
3.- Los efectos del cascabel de la serpiente en la ejecución musical.....	196
Conclusiones generales.....	203
Nuevas preguntas para trabajos futuros.....	210
Bibliografía.....	213
Anexo 1.....	220
Anexo 2.....	242
Índice de mapas.....	242
Índice de tablas.....	242
Índice de esquemas.....	242
Índice de planos de piso.....	242
Índice de imágenes.....	242
Índice de extractos de partituras.....	243

DOS OREJAS: una para oír a los vivos

otra para oír a los muertos

las dos abiertas día y noche

las dos cerradas a nuestros sueños

para oír el silencio no te tapes las orejas

oirás la sangre que corre por tus venas

para oír el silencio aguza los oídos

escúchalo una vez y no vuelvas a oírlo

si te tapas la oreja izquierda oirás el infierno

si te tapas la derecha oirás... no te digo

había una tercer oreja pero no cabía en la cara

la ocultamos en el pecho y comenzó a latir

está rodeada de oscuridad

es la única que el aire no engaña

es la oreja que nos salva de ser sordos

cuando allá arriba nos fallan las orejas

Fabio Morábito (2011: 72)
Delante de un prado una vaca

Introducción

Este trabajo de investigación es un reflejo de dos caminos que han conducido mi vida. El primer sendero consiste en la pasión y estudio de la música y, en específico, de mi práctica como violinista. El segundo camino comprende mi intención por estudiar la carrera profesional en antropología. Así, esta tesis es parte de un gusto personal y de un interés profesional por estudiar la música, los instrumentos musicales y las diferentes sonoridades en la cultura tlaxcalteca, específicamente en el municipio de Atltzayanca.

Debo aclarar que, mi interés inicial al diseñar la investigación consistió en estudiar el instrumento de cuerda llamado salterio. Por lo consiguiente, comencé a investigar qué festividades eran llevadas a cabo con dicho cordófono. Fue así que, en una conversación con el joven Roberto Paredes, quien es parte de la agrupación musical llamada “Salterios de Atltzayanca, Ayer, Hoy y Siempre”, me comentó que su grupo acudía a los eventos sociales, tales como: cumpleaños, bodas, fiestas patronales y eventos culturales. Sin embargo, la agenda musical no fue de mi interés, pues sabía que los eventos implicaban una presentación para amenizar las fiestas particulares. Unos días después, Roberto Paredes me habló por teléfono y comentó que el Carnaval de las rancherías de El capulín, Pilancón, Mesa Redonda y Felipe Carrillo Puerto era celebrado con música de salterio. Sin embargo, no siempre contrataban a su agrupación. Añadió que, si quería conocer un carnaval tradicional podía ir a la población de Mesa Redonda o de Felipe Carrillo Puerto e incluso ambas poblaciones compartían el mismo repertorio musical carnavalesco.

De ahí que, al diseñar el anteproyecto de investigación, elegí la población de Felipe Carrillo Puerto. En ese caso, orienté la investigación en conocer cómo el instrumento y su sonoridad podían ser elementos de estudio desde la perspectiva de la antropología de los

sentidos. Debo reconocer que, en un principio, mi incomprensión del tema de estudio me hizo pensar que la riqueza de la investigación implicaba sólo transcribir los repertorios para analizar la gramática musical y, con ello, ofrecer una explicación de los efectos sensibles que podía desencadenar. Aunque dicha perspectiva es válida, también es necesario no desligar los marcos contextuales en los que es producida la música, así como las diferentes sonoridades.

Una vez que el anteproyecto de investigación fue aceptado en la maestría de antropología social en El Colegio de San Luis, A.C y a medida que cursé el seminario de sistemas rituales, míticos y estéticos, mi perspectiva fue reorientada. En efecto, la reflexión central consistió en conocer cómo la música y el sonido podían ser parte de procesos creativos. Asimismo, el trabajo en las sesiones del seminario fue enfocado a ampliar la comprensión con respecto al campo sensorial, lo cual implicó estudiar la relación sensorial entre la imagen y la música, o bien, entender cómo los aspectos sensibles podían ser factores fundamentales para el estudio de los procesos rituales.

Después de concluir el seminario realicé el primer periodo de trabajo de campo en los meses de noviembre-diciembre del año 2016. Los objetivos a alcanzar consistieron en conocer la organización carnavalera, identificar los repertorios musicales y entender el propósito de la realización del Carnaval. En dicho trabajo de campo, los carrillenses me informaron que el Carnaval consistía en una simulación dancística de las antiguas cuadrillas de peones agrícolas que pertenecieron a las haciendas locales, además de ser una danza efectuada en la Pascua, pues el propósito residía perseguir a Jesucristo para matarlo y, con ello, festejar su resurrección. También, el Carnaval era un juego en el que los danzantes debían permanecer en el anonimato durante tres días consecutivos. Asimismo, en el Carnaval

existía un evento en el cual los carrillenses se enfrentaban en un duelo dancístico con los varones carnavaleros de la población vecina de Mesa Redonda.

Las nociones ligadas a la parafernalia me confundieron, pues ¿cómo entender la realización del Carnaval en la celebración de la Pascua? ¿Por qué la celebración de la Pascua consistía en la persecución a Jesucristo? ¿Por qué la danza era una simulación del trabajo de peonaje? ¿Por qué el Carnaval era un juego en el que los varones permanecían en el anonimato? ¿Por qué existía un enfrentamiento dancístico entre las comunidades vecinas? Finalmente, las relaciones contradictorias no me permitieron entender la celebración del Carnaval.

Así pues, durante el primer periodo de trabajo etnográfico no pude conocer el modo de acción de la música en el contexto carnavalesco. Dicha situación fue frustrante porque, a pesar de estar en el lugar de la investigación, no existieron las condiciones festivas para realizar la parafernalia. Incluso, a los carrillenses les resultó sospechoso que investigara el Carnaval en los últimos meses del año. Por ello, en repetidas ocasiones me sugirieron que me fuera y que regresara en la Pascua.

Cabe aclarar que, previo al comienzo del primer trabajo etnográfico, mantuve una conversación con mi directora de tesis, en la cual previó la dificultad de realizar el trabajo enfocado al estudio de la música del Carnaval. En ese caso, me recomendó participar en las actividades cotidianas que realizaran los carrillenses, pues eso me ayudaría a establecer confianza con las personas para realizar el trabajo de investigación. En el trabajo etnográfico atendí su recomendación, por ello, realicé labores que en aquel tiempo me parecieron alejadas al tema de estudio, tales como: jornadas de sega de milpa, alza de cosecha (maíz y calabaza), pastoreo de ganado vacuno y ovino, ordeña de vacas y en ocasiones participar en la

recolección de alimentos silvestres. No obstante, seguir la recomendación comprendió una parte fundamental en la investigación: en primer lugar, me ayudó a establecer una amistad con los hombres y sus familias y, en segundo lugar, me permitió conocer las actividades de la vida cotidiana y su trama sonora. Si mi participación en las faenas agrícolas y pastoriles fue importante, se debió a la posibilidad experimentar los sonidos subyacentes a dichas labores y a conocer relaciones sociales establecidas entre los carrillenses. Aunque durante el trabajo etnográfico no lo supe, el hecho de experimentar el trabajo cotidiano y conocer las interacciones de los carrillenses conformó una base para entender el modo de acción de la dimensión sonora del Carnaval.

Después, realicé el segundo periodo de trabajo etnográfico en los meses de abril-julio del año 2017. En ese lapso conocí por primera vez las danzas de Carnaval, así como su dimensión sonora. Sin embargo, la organización de la parafernalia no contempló el uso del salterio, pues los carrillenses contrataron a los músicos locales (violín, guitarra y bajo de cinco cuerdas). Resulta necesario señalar lo siguiente: el incremento del precio de contrato musical imposibilitó la participación de los salteristas en el Carnaval. En efecto, hasta el año 2015, los músicos de salterio cobraron por su servicio seis mil pesos, pero en el año 2016 incrementaron su precio a veinte mil pesos. Por ese motivo, no pude llevar a cabo mi proyecto inicial, el cual consistía en estudiar la dimensión acústica del Carnaval ligada al salterio. A pesar del cambio instrumental, el proyecto de investigación se adecuó al estudio de la dimensión sonora.

Por lo consiguiente, en la primera ocasión que presencié el Carnaval no supe qué era lo que debía de escuchar. En ese caso, mi atención a los sonidos fue equiparable a una sordera vigilante; aunque quise compilar algo más allá de los sonidos fui incapaz de hacerlo. En

consecuencia, sólo oí repeticiones incesantes de repertorios musicales, distorsiones fónicas, gritos clónicos o imitaciones de gritos, onomatopeyas de animales y sonidos producidos con herramientas de trabajo agrícola y de pastoreo. De ahí que, la primera deducción con respecto al modo de acción del sonido consistió en pensar al sonido como un elemento festivo. Una segunda deducción implicó considerar a los sonidos emitidos por los danzantes como signos audibles. Aunque los dos razonamientos eran ciertos no me permitieron entender las especificidades del modo de acción del sonido. En consecuencia, me encontré perdido y sin la posibilidad de conocer los modos de acción de la dimensión sonora en el Carnaval.

Reconozco que sentí una renuencia hacia el tema de investigación, pues al oír los repertorios musicales no me parecieron complicados (creí que la complejidad se hallaba en las notas); las deformaciones fónicas y los gritos clónicos los consideré como ruidos, o bien, me parecieron un reflejo auditivo del estado anímico de los danzantes. Lo único que llamó mi atención fue la producción de onomatopeyas de animales y la proliferación de sonidos con las herramientas de trabajo. Entonces, debido a mi nula comprensión de la repetición del repertorio musical y de la proliferación de sonoridades clónicas, busqué una perspectiva teórica que me ayudara a comprender su modo de acción. Sin embargo, encontré propuestas vinculadas al estudio del trance inducido por medio del sonido. En ese caso, las propuestas analíticas no se ajustaron a los datos etnográficos que hasta entonces había recopilado.

Posteriormente, decidí entender la dimensión sonora con base a los contenidos del Carnaval. Por ese motivo, formulé las siguientes interrogantes: ¿cómo vincular a la música y al sonido con la simulación de las antiguas cuadrillas de peones agrícolas pertenecientes a las haciendas? ¿cómo entender la participación de la música y de los sonidos en el proceso de anonimato de los varones carnavaleros? Al tomar en cuenta que la celebración de la Pascua

era efectuada mediante una persecución a Jesucristo con el objetivo de matarlo fue necesario realizar el siguiente cuestionamiento: ¿cómo asociar a la dimensión sonora con la celebración de la Pascua? Y por último, ¿cómo entender la música y el sonido en el enfrentamiento dancístico?

Entonces, para brindar una respuesta a las preguntas anteriores fue necesario identificar la estructura del Carnaval de Felipe Carrillo Puerto, pues sólo así podría comprender sus diferentes marcos relacionales. De esa manera, la realidad etnográfica evidenció un aspecto de suma importancia, pues la parafernalia no se ajustaba a la realización de un Carnaval canónico, es decir, no comportaba un esquema de inversión y transgresión a las normas sociales. Por lo contrario, las especificidades etnográficas mostraron que la configuración del Carnaval residía en aspectos disímiles entre sí, tales como: el proceso histórico local y regional, la celebración de la Pascua mediante una nueva persecución a Jesucristo para matarlo, así como el *ethos* comunitario asociado a la adopción de un anonimato por parte de los varones danzantes y a un enfrentamiento dancístico. Así, los distintos contenidos de la parafernalia me condujeron a plantear la siguiente interrogante: ¿en qué segmento estructural del Carnaval debía enfocar la investigación? Dado que la investigación fue diseñada para conocer los modos de acción del sonido fue necesario abordar cada ámbito del Carnaval.

Por lo consiguiente, estudiar la configuración del Carnaval me obligó a entender la historia local y a tomar en cuenta el contexto sociocultural de Felipe Carrillo Puerto. En efecto, sólo al adquirir conocimientos con respecto al *ethos* comunitario y al proceso histórico pude comenzar a relacionar la dimensión sonora con los distintos contenidos del complejo

carnavalesco. Sin embargo, fui incapaz de entender el marco relacional en el que la Pascua era celebrada mediante una persecución a Jesucristo.

El segundo periodo de trabajo de campo (abril-julio de 2017), y la revisión los datos etnográficos me condujeron a reconsiderar por qué el Carnaval era llevado a cabo en la Pascua. En ese caso, mi incomprensión del ciclo festivo de Carnaval-Pascua me llevó a dudar con respecto al verdadero rendimiento del Carnaval y de su dimensión sonora. Debido a mi confusión, mi directora de tesis seleccionó una bibliografía compuesta por etnomusicólogos y antropólogos francófonos y mexicanos para dar un tratamiento cauteloso a los datos etnográficos recopilados. Así pues, al crear un cruce reflexivo con base en las propuestas de Bernard Lortat-Jacob, Pierre Smith, Pascal Boyer, Jean Luc-Nancy y Gonzalo Camacho me sirvieron como un punto de apoyo para estudiar la celebración del Carnaval en la Pascua y para entender los modos de acción de la dimensión sonora.

Por lo consiguiente, debido a la complejidad de captar la lógica de la celebración del Carnaval en la Pascua realicé el estudio de la música y la dimensión sonora en la segunda ocasión en que asistí a la parafernalia, es decir, en el mes de abril del año 2018. Así, en dicha edición del Carnaval me dediqué a entender la lógica contradictoria y a captar el modo de acción del sonido en dicho marco de interacción.

El último aspecto a señalar con respecto al estudio de los modos de acción del sonido es que fue necesaria mi participación en el grupo musical de Felipe Carrillo Puerto, es decir, ejecuté los distintos repertorios asignados al violín. Además, participé como un oyente, guiado por las concepciones que los carrillenses le otorgan al sonido.

El contenido de esta tesis se encuentra estructurado en tres capítulos: “Un Carnaval de presencias sonoras”; “Trampas para escuchar” y “Batallas de sonido”. La organización del capitulado se articula en función de los segmentos dancísticos que componen al Carnaval.

En el primer capítulo, “Un Carnaval de presencias sonoras”, estudio la dimensión acústica del segmento dancístico llamado danza de cuadrillas. En un primer momento recurro a las investigaciones historiográficas referentes a la conformación del sistema de haciendas de Oriente de Tlaxcala para entender por qué el Carnaval y su segmento dancístico de danzas de cuadrillas mantiene un paralelismo con la antigua conformación de las cuadrillas de peones agrícolas de hacienda. De esa manera, establezco una relación entre los cargos de trabajo en las haciendas y la organización de los personajes que integran la cuadrilla de danzantes. Después, expongo cómo en el segmento de danzas de cuadrillas los sonidos de herramientas de trabajo agrícola y corporales pueden intensificar experiencias vividas por los carrillenses que formaron parte de las cuadrillas de peonaje utilizadas en las haciendas locales. En ese caso, sólo tomo en cuenta la percepción de las generaciones de carrillenses nacidos en la primera mitad del siglo XX, pues su estilo de vida giró en torno al trabajo de peonaje o formaron parte de la población acasillada. Posteriormente, agrego los momentos y los sonidos de la danza que son susceptibles de actualizar escenarios lejanos en el tiempo y evocar a personas fallecidas, ya sean a sus familiares o a las personas encargadas de supervisar el cumplimiento de las jornadas de trabajo. Finalmente, propongo que la intensificación de experiencias vividas mediante la dimensión acústica crea tiempos y sonidos espectrales.

En el segundo capítulo, “Trampas para escuchar”, abordo el modo de acción de la dimensión acústica del segmento dancístico nombrado bailes de sones. Por tal motivo,

describo mi participación en el Carnaval, lo cual implicó dejarme guiar por las concepciones que los carrillenses atribuyen al complejo festivo y al sonido. En el desarrollo del capítulo expongo la existencia de dos dinámicas distintas que invitan a la audiencia conformada por varones a participar en el Carnaval, es decir: 1) la celebración de la Pascua indica la transformación de los danzantes en judíos, pues su objetivo es capturar y matar a Jesucristo e incluso la transformación puede ser percibida mediante la voz distorsionada y 2) el Carnaval otorga un anonimato a los danzantes y, de manera subsiguiente, el público puede intentar reconocer a los varones danzantes a través de su voz deformada. Posteriormente, planteo que en la voz distorsionada se fusiona la celebración del ciclo de vida, muerte y resurrección de Jesucristo con la festividad carnavalesca. De esa manera, el público conformado por varones puede interpretar los efectos fónicos como la voz de los judíos, o bien, como una estrategia que brinda anonimato. El resultado de la fusión de las estructuras festivas en la voz crea dos modos de acción: el primero consiste en la creación de una paradoja con respecto a la identidad de los danzantes, ya que los efectos fónicos pueden ser considerados como el habla de los judíos y son percibidos como simples deformaciones fónicas de los varones. Así, el ritual impide definir quienes son los integrantes de la cuadrilla y, por ende, cultiva confusión con relación al verdadero objetivo del Carnaval. El segundo modo de acción consiste en que la voz posibilita identificar a los varones anónimos, sin embargo, la voz enrarecida confunde a quien intenta reconocer a los varones. Justamente, ambos modos de acción del sonido atrapan a la audiencia y le conducen a entrar a un juego de identidades incompatibles que le impiden reconocer a los danzantes que realizan distorsiones de su propia voz. Para finalizar el segundo capítulo, propongo que la fusión del ciclo de Pascua con la estructura carnavalesca conforma un ritual que expresa una devoción

burlona a Jesucristo. Así, la eficacia ritual consiste en hacer creer que los efectos fónicos son el reflejo de la transformación de los carnavaleros en judíos.

En el tercer capítulo, “Batallas de sonido”, describo la dimensión acústica del segmento dancístico llamado encuentro o saludo. En el tercer apartado exploro cómo ocurre una confrontación sonora entre la cuadrilla de Felipe Carrillo Puerto y la pandilla de Mesa Redonda, así como entre los músicos de cada población. En ese tenor, al ser un escenario confrontativo expongo la perspectiva de los carrillenses para conocer los aspectos sonoros que son evaluados. También analizo brevemente las implicaciones sociales que conlleva la confrontación sonora pública, tales como el refrendo de lazos sociales entre los varones de la cuadrilla, la exhibición de fortaleza física y la demostración del fortalecimiento de carácter. Finalmente, en la exploración del ámbito musical, explico que la confrontación conlleva a la demostración de un mejor desempeño instrumental, pero en la concepción de los carrillenses el uso del cascabel de la serpiente en el interior de los instrumentos de cuerda puede mejorar el ejercicio musical.

Consideraciones históricas sobre la población de Felipe Carrillo Puerto

El sitio geográfico correspondiente a Felipe Carrillo Puerto, se ubica en el Oriente de Tlaxcala. Asimismo, el área que comprende Felipe Carrillo Puerto, cuando menos desde el siglo XIX hasta la segunda mitad del siglo XX, se mantuvo bajo la influencia del sistema de ranchos y haciendas (Buve, 1980: 355-394; Nickel y Alcocer, 1996; Romero 2013:17-43). En ese tenor, las haciendas llamadas San Diego Meca y La Providencia, junto con los ranchos nombrados Rancho Blanco y Tonalaco, desempeñaron un papel importante en la vida de las

personas durante el siglo XIX y XX, pues mantuvieron una población permanente conocida como gente acasillada y ofrecieron trabajo agrícola remunerado a las personas que habitaron pequeños pueblos no pertenecientes a las fincas y denominados como pueblos libres.

De acuerdo con el historiador Ramírez Rancaño (1990: 268), en el año de 1915, la hacienda de San Diego Meca contó con 1,870 hectáreas dedicadas a la producción cerealera de maíz, frijol, trigo, cebada, avena y haba. En cambio, la finca llamada Rancho Blanco mantuvo 500 hectáreas destinadas a la producción pulquera. La existencia de las dos fincas puede corroborarse en el *Plano del territorio de Tlaxcala* realizado en el año de 1849 por el abogado poblano Pascual Almazán.

En el año de 1936, bajo políticas postrevolucionarias y con el mandato del general Lázaro Cárdenas, las tierras pertenecientes a la hacienda de San Diego Meca y Rancho Blanco fueron expropiadas. Dicha acción dio paso a la fundación de la actual población de Felipe Carrillo Puerto. No obstante, la organización de trabajo que caracterizó al sistema de haciendas permaneció hasta la década de los años 1970. En efecto, el trabajo agrícola, mediante la conformación de cuadrillas de trabajadores de contrato y las poblaciones acasilladas, persistieron tres décadas después de la implementación de la reforma agraria.

Ubicación geográfica de Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala

El municipio de Atltzayanca se ubica al Oriente del estado de Tlaxcala. Al norte comparte frontera común con el estado Puebla y en específico con los municipios nombrados Ciudad de Libres e Ixtacamaxtitlán (separado por la Sierra Tlaxco-La Caldera-Huamantla). Al Oeste

colinda con el municipio de Tlaxcala llamado Terrenate, al Sur con Huamantla y al Oriente con los municipios de Cuapiaxtla y Tequexquitla.

Felipe Carrillo Puerto se ubica en las planicies que se forman entre los cerros que llevan el nombre de Tierra Blanca y Tonalaco. Es una localidad de las 56 que conforman el municipio de Atltzayanca y colinda con Mesa Redonda y Concepción Hidalgo. También colinda con el municipio Huamantla, en específico con la población de Benito Juárez y con la Colonia Acasillados de San Martín Notario. La periferia del poblado está delimitada por la cuenca del Río de San Diego que, en época de lluvia, es alimentada por el afluente del Río de la Caldera, situado en la Sierra Tlaxco-La Caldera-Huamantla.

De acuerdo con el INEGI (2010), el número total de habitantes en Felipe Carrillo Puerto es de 1,081 personas. La población está dividida en 560 mujeres y 521 hombres.

Toponimia de Atltzayanca

Según Francisco Refino (1971), quien fue párroco en el municipio de Atltzayanca, no ha existido una única denominación para el municipio de Atltzayanca. En la primera mitad del siglo XVIII fue conocido por el nombre de Alzayanga, en el siglo XIX experimentó una pequeña variación a Alzayanca. En el siglo XX cambió su nombre a Actlzayanca y en 1956 se determinó que su escritura fuera como Altzayanca; en 2016, las autoridades municipales decidieron cambiarlo a Atltzayanca.

Francisco Refino (1971: 1) comenta que la palabra Altzayanca proviene de la lengua nahua: “atl”, que significa agua, y “tzayani”, que se traduce como romper y “can” como locativo de lugar. Así, se puede interpretar como “lugar donde rompen las aguas”. Enseguida

ilustraré a través de un mapa la ubicación geográfica de la comunidad de Felipe Carrillo Puerto.

Mapa 1. Ubicación del poblado de Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala



Fuente: INEGI 2005, elaborado por Nelly Martínez (2018), en colaboración con Emmanuel Méndez Cano.

Planteamiento de problema

En la población que lleva por nombre Felipe Carrillo Puerto, perteneciente al municipio de Atltzayanca, ubicado en el Oriente de Tlaxcala, los habitantes celebran el Carnaval durante la Pascua. La celebración comienza el Domingo de Resurrección (posterior a la Semana Santa), y es realizado durante tres días consecutivos, es decir: domingo, lunes y martes. El grupo dancístico que protagoniza el Carnaval es nombrado cuadrilla, pandilla o carnavaleros. Asimismo, el cuadro dancístico se conforma exclusivamente de varones y, a su vez, desempeñan el papel de machos y damas.

El Carnaval o danza de Pascua se caracteriza por la imposición de un ambiente festivo, en el cual los carnavaleros ejecutan cuatro tipos de danzas, nombradas danza de cuadrillas, bailes de sones, encuentro o saludo y la horca. En las cuatro modalidades dancísticas los carnavaleros emiten latigueos y golpes con cuartas, golpes con machetes, gritos clónicos, efectúan cambios en su registro de voz, producen onomatopeyas de animales domésticos y crean un ambiente acústico caracterizado por el percutir de cientos de cascabeles de latón que portan en la indumentaria. Así pues, intentar escuchar las expresiones sónicas puede parecer irrelevante y trivial, sin embargo, es necesario considerarlos como fuentes audibles ligadas a un contexto cultural.

Aunque los sonidos pueden ser juzgados como elementos constitutivos de una atmósfera festiva, mi intención es relativizar dicha noción y proponer que el estudio de los sonidos simples puede ayudar a comprender otras especificidades implícitas en la celebración de Carnaval o danza de Pascua. Por lo tanto, para desarrollar la presente investigación planteo la siguiente pregunta de investigación: ¿qué se puede conocer del Carnaval a través de los sonidos?

Objetivo principal

El objetivo a alcanzar consiste en conocer cómo opera la dimensión sonora en el desarrollo del Carnaval o danza de Pascua. De esa manera, posibilitará estudiar el modo de acción de las ejecuciones musicales y de los sonidos emitidos por los carnavaleros, así como sus efectos suscitados en los carnavaleros y en la audiencia. Así, el análisis de los aspectos auditivos permitirá entender qué tiene de específico el Carnaval.

Consideraciones sobre el estudio del ritual

Si el Carnaval es llevado a cabo en la Pascua se debe a que es una celebración dedicada al ciclo de vida, muerte y resurrección de Jesucristo. Dicha particularidad permite considerar al Carnaval o danza de Pascua como un ritual de la religiosidad popular. Incluso, el complejo carnavalesco se une a un sistema ritual mayor de adoración a los santos, imágenes y vírgenes de la liturgia católica, los cuales son propiciadores de un buen desenvolvimiento de la agricultura basada en el cultivo de maíz.

Tomando en consideración lo antes dicho, resulta importante reiterar que el objetivo de la investigación consiste en estudiar la acción ritual expresada mediante la dimensión sonora. Por ese motivo, no considero al Carnaval como un ritual configurado por la división bipartita de mundo sagrado-profano (Durkheim, 1968). Asimismo, no analizo al Carnaval como un rito procesual (Van Gennep, 2008; Turner, 1988), o bien, como una estructura de símbolos diversamente asociada (Turner, 2007).

Por lo consiguiente, el enfoque que utilizaré para estudiar al Carnaval como rito o ritual reside en la propuesta de Martine Segalen (2005), pues sugiere que el ritual tiene una

plasticidad, es decir, aparece en todo hecho social, siempre y cuando se le otorgue una trascendencia. Así pues, Martine Segalen define al rito o ritual de la siguiente manera:

es un conjunto de actos formalizados, expresivos, portadores de una dimensión simbólica. El rito se caracteriza por una configuración espacio-temporal específica, por el recurso a una serie de objetos, por unos sistemas de comportamiento y lenguaje específicos, y por unos signos emblemáticos, cuyo sentido codificado constituye uno de los bienes comunes de un grupo (*ibid.*; 30).

La perspectiva anterior invita a prestar atención a los actos y conductas individuales y colectivas codificadas en la celebración del ritual, además de tomar en cuenta los aspectos expresivos por los que opera el ritual, así como por los medios con que logra su eficacia.

Dado que el Carnaval es un festejo al ciclo de vida, muerte y resurrección de Jesucristo, es necesario conocer los componentes por los que se expresa el ritual. Por esa razón, recorro a la postura crítica de Rodrigo Díaz (1998), pues menciona que la atención obstinada en captar las significaciones últimas en los rituales ha minimizado la posibilidad de plantear nuevas rutas de investigación. En ese tenor, dicho autor sugiere la importancia de no sólo suponer que los rituales comunican algo, sino de averiguar cómo realizan su comunicación. Enseguida, agregaré una cita textual de Rodrigo Díaz, en la cual sugiere estudiar al ritual desde otras perspectivas.

Si aceptamos que los rituales «dicen» algo como quiere la tradición, entonces, tenemos que preguntarnos cómo lo dicen, cómo lo significan rituales particulares ejecutados por sujetos singulares en contextos específicos, y no sólo sospechar, como suele hacer a *priori*, la presencia de rituales paradigmáticos que otorgan voz a los valores culturales y sociales fundamentales (*ibid.*: 14).

La postura anterior amplía el campo de estudio del ritual. De ahí, es posible abordar al ritual a partir de sus aspectos perceptibles que impliquen la creación de dinámicas de interacción, por ejemplo: olores, colores, luces, sonidos, temperatura, etc. Lo antes dicho quiere decir que

el investigador debe conocer las propiedades concretas de los elementos que entran en juego en el contexto ritual y, con ello, formular nuevas reflexiones.

Ciertamente, se puede objetar que los aspectos relacionados a la percepción sensorial revisten valores subjetivos, sin embargo, los enfoques antropológicos analíticos proponen estudiar las cualidades sensibles para entenderlos como modos de acción ritual y, con ello, comprender cómo los aspectos sensibles pueden desempeñar un papel esencial en los mecanismos de la eficacia ritual. Así pues, desde la perspectiva analítica de Olivia Kindl (2013: 206-227), señala lo siguiente con respecto al estudio del ritual a través de los aspectos sensibles:

De hecho, podemos preguntarnos si podría existir un ritual sin todos aquellos elementos perceptibles a través de los sentidos y omitiendo la interacción que dichos procesos conllevan entre acción y creación. La combinación y el manejo de estos aspectos sensibles serían entonces factores esenciales para entender las diversas formas de los rituales o, mejor dicho, sus procesos de puesta en forma (*ibid.* 209-210).

Por lo consiguiente, Olivia Kindl señala que, al analizar los aspectos sensoriales es necesario tomar en cuenta la perspectiva de los actores rituales, pues captar la lógica del ritual puede estar determinado por diferentes niveles de experimentación sensible, así como diferentes grados de conocimiento que posean los actores del ritual. Así que, la propuesta para llevar a cabo el análisis de los elementos sensitivos implica conjugar la perspectiva del investigador con la perspectiva de los actores del ritual.

Finalmente, Olivia Kindl sugiere que, el análisis de las experiencias perceptivas requiere la necesidad de desarrollar una problemática metodológica y teórica vinculada a la acción ritual (y a los procesos de creación artística).

Consideraciones sobre el estudio de la dimensión sonora

Resulta importante subrayar que, en esta tesis, no abordaré a la dimensión sonora como una red de símbolos audibles que imperan en la sociedad. Por ello, no realizaré un estudio de la función social del símbolo auditivo. En contraparte, el objetivo a alcanzar en esta tesis consiste en captar los modos de acción de la dimensión sonora en el desarrollo ritual.

De acuerdo con Araiza y Kindl (2015: 32-41), los análisis de los aspectos sensibles como es el caso de la recepción de la música y el sonido han ocupado un lugar importante en el estudio de la antropología ritual y en los diálogos de la antropología del arte. Así, los diferentes abordajes han planteado que los modos de acción de la música y de los sonidos puede tener una forma concomitante a la imagen y al tejido (Rosalía Martínez, 2010; 143-181; Stoichiță, 2009: 23-38; Kindl, 2013: 206- 227), además de ser dispositivos de metamorfosis (Gutiérrez Choquevilca, 2016: 17-37), e incluso operan como soportes del humor (Christine Guillebaud, 2013: 88-10). En consecuencia, las diferentes exploraciones de la dimensión auditiva han ampliado la comprensión del fenómeno sonoro y su modo de acción.

Lo antes dicho sugiere que para realizar el estudio de la dimensión sonora del Carnaval es necesario cuestionar en qué y cómo opera el sonido, es decir: qué efectos produce en los actores del ritual y en los oyentes y, con ello, conocer cómo dichos efectos intervienen en el desarrollo del carnaval.

Así pues, para emprender la investigación del modo de acción de la dimensión sonora del ritual de Carnaval, recurro al enfoque pragmático propuesto por Bernard Lortat-Jacob (2004: 81-101). Dicho autor aborda cómo en una sociedad de tradición oral la práctica de

canto estandarizado es efectuada sin una manera definida. El interés del investigador no reside en entender por qué existen interpretaciones distintas; más bien, se interesa por entender los principios que condicionan los modos en que son efectuadas las actuaciones corales, tales como: 1) situaciones, horario, lugar, calendario ritual, estándares estilísticos y 2) gramáticas musicales, así como las interacciones entre los cantores.

Por lo consiguiente, Lortat-Jacob no centra su estudio en las características formales de la música, pues opta por analizar al canto como una comunicación musical de experiencias compartidas entre los cantores y el público especialista (quienes también son cantores). Así, el acto de cantar es contar, es decir, la audiencia infiere la situación que atraviesan los cantantes en el desarrollo del repertorio e interpretan los significados que convergen en la interpretación musical, tales como: entradas retrasadas, alargar frases, no seguir líneas melódicas, fuerza vocal, emisión de vibratos, cantos proporcionales a lo que pueden hacer, etc. De manera que entender el significado detrás del sonido implica tener un amplio conocimiento de los antecedentes individuales, así como de las motivaciones y estatus de los cantores.

Por lo consiguiente, Lortat-Jacob demuestra cómo la actuación coral enriquece el estudio socio-musical, pues el canto diferenciado e inesperado permite evaluar el desempeño de cada cantante, además de crear nuevas experiencias compartidas entre los cantores, lo cual renueva la práctica coral en una sociedad de tradición oral. Por lo tanto, el enfoque pragmático no sólo posibilita estudiar la música *per se*, sino que también permite estudiar los significados, las relaciones sociales y las experiencias compartidas ocultas en el sonido.

Entonces, en la investigación de la dimensión sonora del Carnaval emplearé la perspectiva pragmática de Lortat-Jacob, pues servirá para entender cómo los segmentos

dancísticos condicionan los modos de acción de los repertorios musicales, así como de los sonidos emitidos con el cuerpo y con las herramientas de trabajo agrícola y de pastoreo que portan los carnavaleros.

Manejo y análisis de la información

Llevé a cabo el trabajo de campo en tres estancias en la comunidad, es decir: en los meses de noviembre-diciembre de 2016, abril-julio de 2017 y marzo-abril de 2018. En el trabajo etnográfico utilicé una libreta de notas para escribir datos aislados que me parecían relevantes. También realicé un diario de campo para registrar la vida cotidiana de los carrillenses, así como la trama sonora de las actividades. Igualmente, en el diario de campo registré el Carnaval y, específicamente, los segmentos dancísticos, los repertorios musicales y las secuencias coreográficas.

La descripción del Carnaval la realicé días después de que terminó la parafernalia, pues cada día terminaba cansado de seguir a la cuadrilla: desde las 8:00 am hasta la 10: 00 pm acompañaba a la cuadrilla de danzantes. No obstante, con base en el registro del cuaderno de notas, en combinación con las grabaciones de video, logré realizar la descripción del Carnaval en el diario de campo.

Durante las estancias de campo utilicé una cámara fotográfica y de video, así como la grabadora de voz integrada al teléfono celular. Utilicé dichas herramientas para grabar entrevistas, conversaciones informales que sostuve con los informantes referentes a sus conocimientos del Carnaval y de la dimensión sonora y para grabar las diferentes secuencias

del Carnaval. Además, para crear registros escritos la dimensión sonora utilicé el *software* de composición musical y editor de partituras llamado Sibelius (versión 2015).

En cuanto terminé cada periodo de trabajo de campo, sistematicé la información de acuerdo con los sonidos percibidos en el carnaval, por ejemplo: música y emoción, música y memoria, música e historia local; sonidos corporales y emoción, sonidos corporales y desgaste físico; sonidos producidos con las herramientas de trabajo y signos auditivos; emisión de onomatopeyas de animales de traspatio, emisión de onomatopeyas de animales silvestres. Sin embargo, no todas las categorizaciones funcionaron para entender el modo de acción de los sonidos, pues la musicalidad y la sonoridad corporal aludían al campo de las emociones.

Posteriormente, creé nuevas categorías en función del segmento dancístico, lo cual implicó entender el objetivo de cada segmento dancístico y, con ello, establecer cómo la música y el sonido eran elementos por los que el ritual lograba expresarse. Esa manera de proceder reveló un número limitado de repertorios musicales y de expresiones sonoras, pero cada segmento dancístico le proporcionaba mecanismos distintos a la dimensión sonora. De esa manera clasifiqué los datos etnográficos sonoros, además los conjunté con los conocimientos y experiencias de los carrillenses al participar en el carnaval y, finalmente, estudié su modo de acción.

Asimismo, para reforzar el estudio del modo de acción del sonido utilicé las grabaciones audiovisuales para realizar dos tipos de transcripción musical: 1) *particella*¹ de

¹ La *particella* es un documento que contiene la transcripción musical para un único instrumento. Mientras que la partitura, conjunta, organiza y desglosa en un sólo documento las particiones de los distintos tipos de instrumentos musicales.

cada repertorio musical y 2) partituras de la dimensión sonora del ritual. La escritura de la *particella* me ayudó a conocer y memorizar los diferentes repertorios (lo cual me ayudó a participar en el Carnaval como músico violinista en el Carnaval realizado en el año 2018). Por otro lado, la partitura de la dimensión sonora del ritual sirvió como un método para analizar los modos de acción de la música en combinación con los sonidos corporales emitidos por los danzantes. Resulta importante aclarar que la idea de realizar una partitura del ritual es una propuesta de análisis sugerida por el Dr. Gonzalo Camacho Díaz, quien forma parte del comité tutorial de esta tesis.

Finalmente, decidí titular a esta tesis *El sonido es el alma del Carnaval* considerando la concepción expresada por el señor Artemio Cuellar, quien fue un informante cercano y quien participó durante varios años en el carnaval en la segunda mitad del siglo XX. Por lo tanto, la declaración realizada por el señor Artemio Cuellar es una referencia a las dinámicas que la dimensión acústica del Carnaval es capaz de producir.

CAPÍTULO I

UN CARNAVAL DE PRESENCIAS SONORAS

A. El Carnaval celebrado en la Pascua: las danzas de cuadrillas

En este primer capítulo expondré cómo la realización del Carnaval y, en específico, la danza de cuadrillas conlleva a la producción de presencias sonoras de personas que laboraron en las haciendas agrícolas, así como de escenarios vinculados con el trabajo de peonaje agrícola. Para entender la declaración anterior es necesario esclarecer lo siguiente: el Carnaval fusiona dos estructuras festivas disímiles, además de unificar el pasado histórico local. En efecto, el carácter festivo carnavalesco basado en el anonimato de los varones se fusiona con el ciclo de vida y muerte y resurrección de Jesucristo, el cual implica la transformación de los carnavaleros en judíos. Además, las danzas de cuadrillas recuerdan el trabajo de peonaje agrícola vinculado al sistema hacendatario local. Por esa razón, las personas nacidas en la primera mitad del siglo XX y que experimentaron el trabajo de peonaje o que fueron parte de la población acasillada pueden percibir durante la realización de las danzas de cuadrillas la presencia de personas que ostentaron cargos en el sistema hacendatario, o bien, pueden actualizar vivencias asociadas a dicho estilo de vida. Tomando en consideración lo antes dicho es necesario realizar el siguiente cuestionamiento: ¿cómo ocurre la producción de presencias sonoras?

Para responder a la interrogante anterior es necesario exponer las características generales de la parafernalia. Luego, se podrá precisar en qué consisten las danzas de cuadrillas y, con ello, construir un aparato teórico-conceptual que ayude a entender cómo opera el sonido en las danzas de cuadrillas.

1.- Los días de celebración del Carnaval

En la población de Felipe Carrillo Puerto, el Carnaval es celebrado durante tres días consecutivos. Sin embargo, el hecho festivo no es llevado a cabo previo a la Cuaresma más bien, el Carnaval comienza en el día señalado como Domingo de Resurrección. Así, el festejo carnavalesco tiene su lugar durante los tres primeros días de la Pascua. De manera que la parafernalia se articula con la celebración litúrgica de Semana Santa y, en específico, con las 15 estaciones del camino piadoso de Jesucristo. En términos generales, el vía crucis se divide en tres momentos: 1) Jesucristo es condenado a muerte, 2) Jesucristo es crucificado y, 3) Jesucristo resucita entre los muertos. Por lo tanto, el Carnaval es parte del festejo vinculado a la muerte y resurrección de Jesucristo y, por ende, es celebrado en los tres primeros días de la Pascua, es decir: domingo, lunes y martes.

Lo antes expuesto indica que la parafernalia no se ajusta a la tipología carnavalesca canónica vinculada con la inversión y transgresión social. Más bien, la especificidad etnográfica advierte que la parafernalia puede tener diferentes justificaciones, además de ser capaz de crear distintos modos de acción.

2.- La conformación del grupo de carnavaleros

El Carnaval es celebrado por un grupo de danzantes llamado: pandilla, cuadrilla o carnavaleros. La cuadrilla se compone exclusivamente por varones con un rango de edad entre 13 y 30 años, ya sean solteros o casados. No existe una edad mínima para ingresar a la cuadrilla, sin embargo, los varones interesados en participar en el grupo dancístico deben

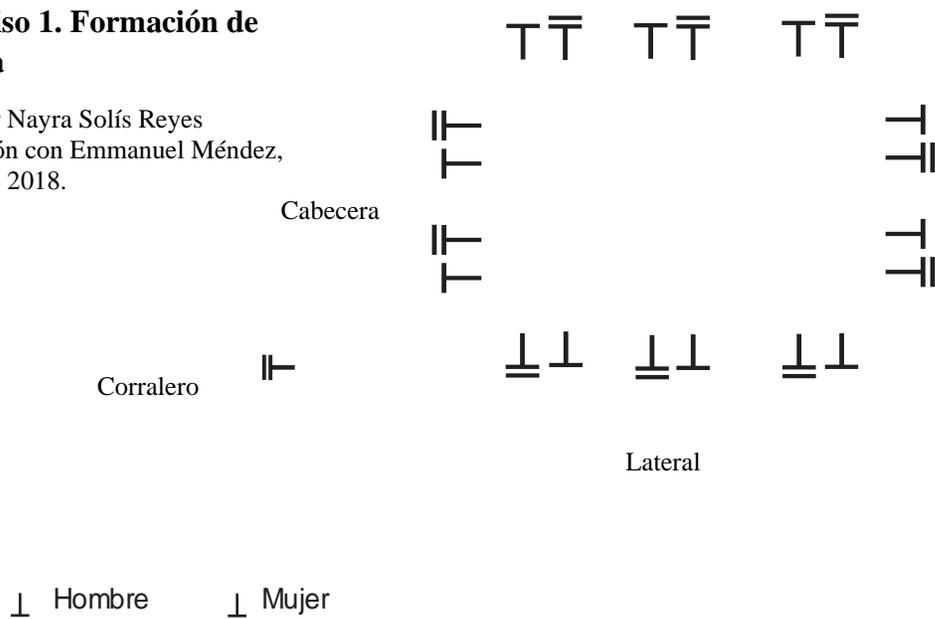
poseer fortaleza física para resistir el intenso desgaste corporal causado por los tres días de Carnaval.

La conformación de la cuadrilla requiere un mínimo de diez parejas de baile más una dupla de danzantes nombrados corraleros. Así, la distribución de las parejas en el cuadro dancístico consiste en la siguiente formación: dos parejas situadas en la cabecera frontal, dos parejas en la cabecera trasera y tres parejas de danzantes en el lateral derecho e izquierdo. Los corraleros no tiene una posición fija; más bien, se sitúan alrededor de la cuadrilla. Además, las parejas de danzantes se componen por dos hombres que interpretan el papel denominado por los carrillenses: macho y dama.

Enseguida, ilustraré el posicionamiento dancístico básico de la cuadrilla de danzantes. Después, continuaré con el desarrollo del tema de investigación.

Plano de piso 1. Formación de la cuadrilla

Elaborado por Nayra Solís Reyes
en colaboración con Emmanuel Méndez,
20 de junio de 2018.



3.- Los cargos en la cuadrilla de danzantes y su jerarquía

Resulta importante aclarar que todo danzante es llamado carnalero. Sin embargo, los carnaleros tienen una organización jerárquica, la cual está ligada a cargos específicos a desempeñar. Los encargados principales son el mayor y la mayora. El desempeño de dicha pareja consiste en guiar el desarrollo de las secuencias dancísticas. Asimismo, garantizan el cumplimiento de la cuadrilla mediante continuas agresiones físicas, infligidas con la herramienta denominada cuarta para caballo y con la funda del machete. En un segundo orden jerárquico se encuentra el segundo mayor y la segunda mayora, quienes también desempeñan las tareas antes enunciadas. En el tercer orden jerárquico se encuentra el corralero mayor y el corralero. Ambos corraleros vigilan a la cuadrilla, es decir, cuidan que ningún danzante abandone el grupo y con golpes de chicote impiden a los carnaleros acercarse al público. En último lugar se encuentran los machos y las damas. El desempeño de las parejas de danzantes se caracteriza por obedecer todas las ordenes de los mayores, tales como realizar secuencias dancísticas durante doce horas consecutivas y en los tres días de carnaval, además de imponer un ambiente festivo pese al cansancio y desgaste corporal.

4.- Los compromisos de los cargos que conforman a la cuadrilla

La organización del Carnaval comienza un mes y medio antes de la Pascua. Cada año existen dos varones que se comprometen a desempeñar el cargo de mayor y mayora. Una vez aprobados por otros varones dispuestos a conformar parte de la cuadrilla, son designados los siguientes cargos: segundo mayor y segunda mayora, corralero mayor y corralero. Posteriormente, las parejas de machos y damas se añaden al grupo.

Los compromisos a desempeñar por adquirir el cargo de mayores y corraleros de la cuadrilla pueden ser resumidos en los siguientes aspectos: previo al Carnaval o la Pascua deben conseguir la ayuda de los pobladores para brindar a los danzantes un desayuno, una comida y una cena durante los tres días de Carnaval. También solicitan la ayuda de sus familiares para el ofrecimiento de bebidas embriagantes entre cada tiempo de comida. En ese caso, el mayor se compromete con las personas responsables de los hogares a pagar las comidas o las bebidas mediante la realización de las secuencias danzas de cuadrillas frente a su casa. Por último, los mayores de la cuadrilla están obligados a conseguir dos posadas, en las cuales la cuadrilla permanecerá recluida durante la noche del domingo y lunes de Pascua, respectivamente.

Otro tipo de compromiso que afrontan los mayores consiste en la contratación del grupo musical, así como en el arriendo de bocinas y consolas electrónicas. Por lo consiguiente, los representantes de la pandilla costean la contratación de la agrupación y de los equipos de sonido para asegurar la realización del Carnaval. El costo por contratación del grupo musical asciende a un precio de diez mil pesos y la contratación de los equipos de sonido asciende a un precio de cinco mil pesos. Posteriormente, dividen los costos totales entre todos los carnavaleros.

Los varones que desempeñarían el papel de macho y dama deben cumplir con otros compromisos. Por ejemplo, el compromiso más estricto consiste en no abandonar la cuadrilla o, como usualmente los carrillenses lo expresan: no desvestirse. En efecto, el cansancio físico no es un pretexto para renunciar a la cuadrilla. En ese mismo tenor, al participar en el Carnaval queda sobrentendido que los mayores pueden infligir severos castigos físicos. Por

eso, los danzantes deben soportar los múltiples correctivos dolorosos durante los tres días de Carnaval y sin protestar o abandonar la cuadrilla.

Un segundo compromiso consiste en que los participantes no deberán de revelar su identidad, es decir, no pueden quitarse la indumentaria facial y corporal. Además, deben exhibir un comportamiento enrarecido para no ser identificados. Incluso, para garantizar su ocultamiento deben cambiar el registro de su voz y emitir sonidos guturales ininteligibles. El compromiso de mantener un anonimato sirve para promover una de las dinámicas que caracterizan al Carnaval, la cual consiste en tratar de identificar a los varones enmascarados.

El tercer compromiso para los danzantes recién iniciados consiste en participar en el Carnaval durante siete años consecutivos, pues el hecho de que el Carnaval sea efectuado en la Pascua conlleva a la transformación de los varones en judíos. En ese tenor, los judíos-carnavaleros buscan a Jesucristo de casa en casa realizando las danzas de cuadrillas; sin embargo, la búsqueda emprendida es realizada con el fin de matar a Jesucristo. Por lo tanto, el perdón de Dios es obtenido al participar siete años consecutivos en el Carnaval.

El último compromiso de los integrantes de la cuadrilla consiste en presentar una indumentaria distinta en cada día del Carnaval. En consecuencia, el varón que confirma su participación de macho acude con su madre, hermanas, madrina o esposa para la confección de tres camisas y tres nagüillas multicolores elaboradas de satín raso. Así, cada indumentaria será utilizada en los tres días de Carnaval.

A continuación, agregaré una serie de fotografías en las cuales aparecerán la indumentaria diseñada por las mujeres. Posteriormente, desarrollaré el siguiente apartado de la tesis.

Imagen 1. Cabeza de toro, caballo, piolín y silvestre.

Bordados realizados por Vianey González. La mujer bordadora es originaria de Tepeji del Río, Hidalgo. Los bordados son parte de su primera experiencia de trabajo vinculado a la ornamentación carnavalera. Cabe aclarar que la mujer decoró la vestimenta de su esposo, quien es oriundo de Felipe Carrillo Puerto.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, el 24 de noviembre de 2016, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 2. Palomas blancas

La indumentaria pertenece a un varón casado. Por esa razón, la mujer que efectuó los bordados con lentejuela plasmó dos palomas blancas, las cuales indican la unión matrimonial. Además, la palabra keruvines refiere a la pertenencia de un grupo local de jóvenes.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, el 22 de noviembre de 2016, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 3. Ovino y escudo de futbol

Indumentaria realizada para un varón soltero. El trabajo fue llevado a cabo por la madre del varón. Así, la indumentaria presenta dos actividades realizadas por el varón: el cuidado de borregos y la práctica del futbol soccer.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, el 20 de noviembre de 2016, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.

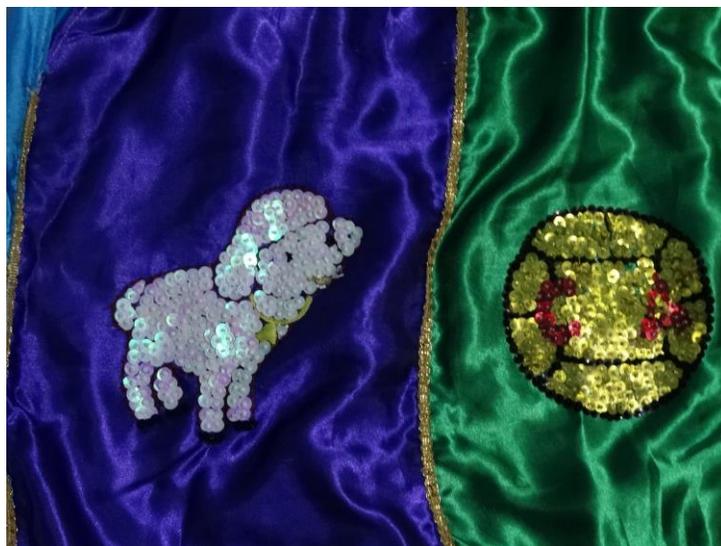


Imagen 4. Puntada

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 10 de abril de 2018, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 5. Hilo adornado con chaquira y canutillo

Ornamentación realizada para un varón soltero.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 7 de abril de 2018, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 6. Nagüilla con cascabeles

Cada nagüilla contiene cincuenta cascabeles de latón.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 30 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



5.- La indumentaria de los carnavaleros

La indumentaria de los carnavaleros es elegida de acuerdo con su papel a desempeñar. En el caso de los varones que adquieren el papel de dama, su vestimenta se compone por los siguientes elementos: sombrero de dos pedradas, pañoleta de cualquier color, máscara de luchador, un velo de tonalidad oscura, blusa, brasier, medias, minifalda y botas vaqueras. La ropa a utilizar es adquirida en las *boutiques* ubicadas en el municipio de Huamantla. Además, la esposa, o bien, las hermanas o primas del varón se encargan de seleccionar la ropa que utilizará el carnavalero durante la danza.

La indumentaria de los carnavaleros machos se compone por los siguientes elementos: sombrero de dos pedradas, pañoleta de la Virgen María, máscara de luchador, careta o máscara de manta, camisa de color con distintos bordados, guantes, calzoncillo de franela, nagüilla multicolor de satín raso con cincuenta cascabeles de latón, calcetas deportivas, botas vaqueras y un machete o una hoz. No obstante, la indumentaria utilizada por los machos es el resultado de un proceso creativo de cada mujer. Incluso, la realización de la indumentaria depende del estatus social de cada varón, pues las nagüillas de un varón casado son confeccionadas por su esposa, mientras que la vestimenta de un varón soltero es realizada por la madre, hermanas, o bien, es diseñada por su madrina.

Resulta importante señalar la siguiente especificidad etnográfica las mujeres encargadas de realizar la indumentaria o de escoger la ropa de los varones solteros nunca revelan la identidad del varón, es decir, protegen el anonimato del danzante. Dicho aspecto constituye un aspecto fundamental para el desarrollo del Carnaval, pues cultivan en el público un misterio con respecto a la identidad de los varones. Además, refuerzan el compromiso de los varones, el cual implica mantenerse en anonimato durante los tres días de Carnaval. No

obstante, no ocurre lo mismo con los varones casados, pues en sus indumentarias son bordados los nombres de sus hijos e hijas, lo cual facilita deducir la identidad del varón.

6.- El origen del Carnaval y los tipos de danzas carnavalescas

Los apartados anteriores enumeran las características generales del Carnaval, sin embargo, al prestar atención a sus especificidades es posible notar concepciones incompatibles con respecto a lo que comporta la festividad, por ejemplo: los carnavaleros son un grupo anónimo, además son considerados como peones de hacienda y, al mismo tiempo, son judíos, los cuales buscan a Jesucristo para matarlo. Entonces ¿cómo entender el carnaval?

Para responder a la interrogante anterior es necesario mostrar las exégesis emitidas por el señor José Miguel Felipe Lima Cervantes con respecto a los orígenes del Carnaval. Así pues, el señor Felipe Lima es considerado como una de las personas con un amplio conocimiento sobre la historia de la comunidad y del Carnaval. Su conocimiento se argumenta a partir del hecho de que su abuelo, Ángel Lima Leal, así como su padre, Manuel Lima, y su tío German Lima, fueron los dueños de una finca llamada Rancho Blanco a comienzos del siglo XX. Fue un sitio en donde se llevaron a cabo las danzas de cuadrillas cuando menos 50 años consecutivos.

Así pues, al sostener conversaciones con don Felipe Lima acerca del origen del Carnaval él mencionó que la realización se fundamenta en los hechos bíblicos vinculados con la muerte y resurrección de Jesucristo. Enseguida, citaré su narración:

Días después de la muerte de Jesucristo, los judíos se enteran que Cristo vence a la muerte. Como resucita en la Pascua, los judíos o diablos se visten con la nagüilla y con las máscaras del Carnaval para no ser reconocidos. Por eso bailan en cada hogar,

porque su misión es recorrer cada casa para encontrarlo y así darle muerte. Se dice que al buscarlo lo encuentran, pero al dar con él se arrepienten y festejan la resurrección con mucha emoción durante tres días consecutivos. Por eso es que se debe bailar durante siete años seguidos para que Dios te perdone por lo que haces. Y para mí esta versión es la verdadera, por eso es que el Carnaval es muy alegre (conversación con Felipe Lima, 16 de diciembre de 2016).

En otra narración comentó que, el Carnaval tiene su origen en el contexto histórico local, pues las danzas practicadas actualmente por los carrillenses son una imitación de los antiguos bailes realizados por la clase hacendaria. A continuación, expondré su exégesis.

Mi papá me platicó que hace mucho tiempo, allá en la hacienda de San Diego Meca, un peón espío las reuniones y los bailes que se llevaban a cabo a dentro de la hacienda. Desde una ventanita vio las fiestas y observó que todos los asistentes acudían con disfraces y máscaras. Regresó a su casa y decidió imitar las vestiduras y las máscaras, hizo su nagüilla y su máscara de manta. A la fiesta siguiente se presentó con el disfraz, su plan funcionó y no fue descubierto. Emocionado por tal hazaña les dio aviso a sus amigos quienes hicieron su propia vestimenta. También les enseñó a bailar tal y como lo hacían en las fiestas de los hacendados, así cuando fueran pudieran pasar desapercibidos. De esas fiestas nació el Carnaval (conversación con Felipe Lima, 16 de diciembre de 2016).

Entonces, para entender las concepciones aparentemente incompatibles con respecto al contenido de la parafernalia, es necesario aclarar que el Carnaval no debe ser interpretado como una celebración con un significado unívoco. Más bien, las exégesis incompatibles sugieren que el Carnaval es una celebración ambigua, es decir, puede ser comprendida como una persecución a Jesucristo por parte de los judíos y, al mismo tiempo, puede ser considerado como una festividad difundida por los peones agrícolas del sistema hacendatario.

Aunque el complejo carnavalesco es una celebración ambigua, el señor Felipe Lima señaló que la celebración de Carnaval se compone de distintos segmentos dancísticos, los cuales poseen sus propias características. Enseguida, expondré su relato, en el cual distingue las características de los repertorios dancísticos.

En el carnaval hay: danzas de cuadrillas, bailes de sones, encuentro y la horca. Las danzas de cuadrillas se componen por diez números dancísticos y se diferencian de

los demás bailes porque están hechas para tratar con rigor a los integrantes de la cuadrilla. Si no cumplen con la danza el corralero los puede castigar a chicotazos. También, como los danzantes andan de casa en casa, se considera que eso es parte de la búsqueda realizada por los judíos para encontrar a Jesucristo. Diferentes son los bailes de sones: esa clase de baile está hecho para divertir al público. El objetivo es permanecer en calidad de desconocido y hacer gracejadas para hacer reír a los asistentes. Igual, ese tipo de baile es realizado por los judíos. Por eso, la cuadrilla debe hacer ridiculeces, pues las gracejadas llaman la atención de Jesucristo. Bueno, se tiene la creencia de que así se atrapa a Jesucristo. Luego, el encuentro es un evento muy diferente porque la pandilla de Felipe Carrillo Puerto y la de Mesa Redonda compiten mediante las danzas de cuadrillas, o sea, sacan a relucir quien baila mejor. Más antes era otra dinámica, había que competir por ocupar un lugar acordado. La horca indica el final del Carnaval: ahí también se llevan a cabo las danzas de cuadrillas, pero se distingue porque el mayor de la cuadrilla muere a manos del diablo y de su propia cuadrilla, pero antes de morir, el mayor reparte una herencia a cada danzante. Después, la cuadrilla festeja la muerte del mayor, pero cuando menos se dan cuenta el mayor resucita y como se da cuenta de que están festejando su muerte se desquita golpeando a todo danzante que se le cruce. Así termina el Carnaval (conversación con Felipe Lima, el 16 de diciembre de 2016).

La exégesis anterior deja claro la existencia de cuatro tipos de segmentos dancísticos: 1) danza de cuadrillas, 2) baile de sones, 3) encuentro y 4) la horca. Enseguida resumiré los tipos de acciones que comprenden cada segmento. Las danzas de cuadrillas se caracterizan por la ejecución de un repertorio compuesto por diez danzas, en las cuales los integrantes de la pandilla reciben castigos físicos. Además, la visita a las diferentes casas es considerada como la persecución a Jesucristo por parte de los judíos. En contra parte, los bailes de sones se identifican por divertir a los espectadores. Sin embargo, los bailes de sones tienen una segunda finalidad pues, mediante la realización de coreografías cómicas, los judíos llaman la atención de Jesucristo y, subsecuentemente, es capturado. En cuanto al encuentro, dicho segmento conlleva una competencia dancística entre las pandillas de Felipe Carrillo Puerto y Mesa Redonda. Por último, la horca consiste en la muerte y resurrección del mayor de la cuadrilla. En suma, los diferentes tipos de danzas pertenecen al carácter carnavalesco, pero cada segmento dancístico tiene un objetivo distinto.

Para desarrollar la investigación relativa a la producción de presencias sonoras o actualización de vivencias vinculadas al trabajo en el interior de las haciendas es necesario tomar en cuenta la descripción anterior referente a la obediencia y el castigo físico que caracterizan a las danzas de cuadrillas. En efecto, la danza mantiene un paralelismo con las condiciones de trabajo experimentadas por las cuadrillas agrícolas en el sistema hacendatario local. Por lo consiguiente, es necesario argumentar el paralelismo entre los personajes del Carnaval y los cargos administrativos de las haciendas.

7.- Los cargos administrativos en las haciendas y la jerarquía de los danzantes

En las investigaciones realizadas por Arturo Chamorro Escalante (1985) y Amparo Sevilla *et al* (1983), con relación al Carnaval en la región Oriente de Tlaxcala, se señala que el término de cuadrilla alude a los bailes de salón practicados por la clase aristócrata del siglo XIX. No obstante, en Felipe Carrillo Puerto la palabra cuadrilla indica tanto el estilo dancístico como la conformación de un grupo de trabajadores agrícolas perteneciente al sistema hacendatario local. Por lo tanto, la especificidad etnográfica sugiere que el Carnaval y las danzas de cuadrillas unifican los bailes de salón de perfil europeo con la configuración de grupos de peones agrícolas.

Para correlacionar los cargos administrativos de las haciendas con las jerarquías de los carnavaleros, retomaré el trabajo de la historiadora Isabel González Sánchez (1997), pues en su investigación clasifica los cargos administrativos y la organización del trabajo en las haciendas del Oriente de Tlaxcala que operaron en los siglos XVIII y XIX. A continuación, mostraré una tabla con el nombre de los cargos, estatus social y la descripción de su trabajo.

Tabla 1. Los cargos en las haciendas del Oriente de Tlaxcala en los siglos XVIII y XIX

Cargos de hacienda	Estatus social	Descripción de trabajo
Administrador, escribiente, trojero y mayordomo	Grupo de trabajadores permanentes o eventuales de alta jerarquía	Administraban las haciendas. Si el mayordomo administraba dos o más haciendas contrataba a los caballerangos para vigilar el cumplimiento del trabajo.
Dependientes: escribanos	Trabajadores eventuales	Encargados de registrar las entradas y las salidas, es decir: los gastos, producción y ventas de granos, animales o pulque. Elaboraban libros epistolares en el que registraban el pago de salarios y las raciones de comida, es decir: anotaban el endeudamiento de los trabajadores o la liquidación de deudas.
Capataces o Caballerangos	Grupo de trabajadores permanentes que gozaban de una alta jerarquía	Encargados del cuidado de mulas, caballos y puercos. También organizaban y vigilaban el trabajo de las cuadrillas o jornaleros.
Gañanes (trabajadores acasillados con deudas o sin deudas) y <i>tlaquehuales</i> (trabajadores libres o contratados)	Ocupaban bajas jerarquías. En actas epistolares fueron llamados jornaleros. Se ha registrado que eran nombrados diableros. Los grupos de trabajo estaban conformados en su mayoría por la población indígena.	Los jornaleros conformaban cuadrillas de trabajo para atender las tareas de cultivo de trigo, haba, avena, cebada, maíz, frijol y calabaza. Los gañanes realizaban labores agrícolas para el beneficio de la hacienda. También, el mayordomo asignaba un espacio llamado pegujal o piojal (aproximadamente 10 surcos) para el autoconsumo de los jornaleros.
En el caso de las mujeres eran llamadas <i>tezquiz</i>	Las mujeres reclutadas acompañaban a los jornaleros	Las mujeres se ocupaban de la preparación de alimentos de la cuadrilla y realizaban distintas tareas en el interior de la finca.

Tabla elaborada con base en las investigaciones de Isabel González Sánchez (1997).

Isabel González Sánchez (1997) menciona que, en el Oriente de Tlaxcala y previo al tiempo de cosecha, el mayordomo asistía a los pueblos cercanos para contratar a una cuadrilla de 30 trabajadores. La estrategia del mayordomo consistía en ofrecer pagos anticipados a los trabajadores, lo cual volvía a la cuadrilla en deudores y, eventualmente, se convertían en trabajadores acasillados. La cuadrilla vivía encerrada en la *tlapixquera* (cuarto en donde se guardaban los utensilios de labranza), la cual era resguardada por los mayordomos y caballerangos para impedir la fuga nocturna de los trabajadores. Asimismo, señala que el trato a las cuadrillas de trabajo se caracterizó por el castigo físico. Ahora, para equiparar los

cargos administrativos en las haciendas con la conformación de la cuadrilla de danzantes expondré una tabla donde aparecerá la jerarquía de los carnavaleros.

Tabla 2. Personajes de la cuadrilla de danzantes

Personajes de la cuadrilla	Jerarquía	Desempeño en el carnaval
Mayor y mayora Segundo mayor y segunda mayora	Mantienen una alta jerarquía entre los integrantes de la danza	Ordenan en la danza, tienen la facultad de castigar con golpes de cuarta y con golpes efectuados con la moruna del machete.
Dependientes	Sin jerarquía	Ofrecen comida, bebidas a cambio de la danza de cuadrillas. Incluso, ofrecen dos posadas, es decir, un cuarto para el descanso nocturno de la cuadrilla. Dicho espacio impide que los danzantes abandonen a la cuadrilla.
Corralero mayor y corralero segundo	Mantienen una alta jerarquía. Son responsables de todo el grupo dancístico	Obligan mediante golpes de látigo a la cuadrilla a desempeñar su papel de danzantes. Cuidan que ningún carnavalero abandone a la cuadrilla o que deje de bailar. Además, en las posadas, vigilan que ningún danzante escape.
Machos (carnavaleros)	Subordinados a los mayores	Su deber es bailar durante tres días consecutivos y son obligados a imponer un ambiente festivo. Simulan el trabajo agrícola mediante choque de machetes y pisadas.
Damas (varones vestidos de mujer)	Subordinadas a los mayores Subordinadas a los machos	Tienen prohibido dejar de bailar, no deben emitir gritos y en ningún momento pueden hablar, deben de permanecer en silencio.

Tabla elaborada con base en el trabajo de campo abril-junio del año 2017.

Ciertamente, la información referente a la división de cargos de trabajo en las haciendas corresponde a fuentes históricas de los siglos XVIII² y XIX, sin embargo, los actuales carrillenses nacidos en la primera mitad del siglo XX reconocen haber sido parte de la población acasillada, así como peones de contrato (integrantes de cuadrillas). Incluso existen pocos varones que dicen haber desempeñado el cargo de mayordomo en las haciendas circunvecinas a la población de Felipe Carrillo Puerto. Esas especificidades confirman que

² El historiador Herbert J. Nickel (1987: 29) menciona que, en el siglo XVIII y en la Pascua, los labradores de las haciendas tlaxcaltecas contrataban a los indios libres para conformar cuadrillas de trabajo agrícola.

la vida de los carrillenses se cultivó en la decadencia del sistema hacendatario caracterizado por: coartar la libertad de las personas a través de endeudamientos, la imposición de extensas jornadas agrícolas, así como el castigo físico infligido por los mayordomos.³

Justamente estas experiencias de vida permiten a los carrillenses de edad adulta actualizar vivencias asociadas con jornadas de trabajo, castigos físicos o difíciles condiciones de vida al residir en las fincas. Lo antes mencionado constituye un aspecto central para entender por qué durante las danzas de cuadrillas las personas adultas pueden percibir la presencia sonora de los cargos hacendatarios.

Por consiguiente, para los carrillenses de edad adulta (aunque no todos), la obediencia mostrada por la cuadrilla de danzantes es una simulación del estilo de vida en las fincas agrícolas. Por ello, durante la realización de la danza de cuadrillas, los carnavalesos deben producir sonidos mediante intensos golpes con las plantas de los pies, también deben emitir gritos y chocar machetes, pues dichos sonidos son equiparables al cumplimiento de las labores agrícolas. Asimismo, los castigos físicos infligidos a los danzantes mediante golpes de morunas de machetes, azotes con cuartas para caballo y chicotes revelan el trato duro y el incumplimiento de la cuadrilla. Por lo tanto, para los carrillenses, la combinación de las sonoridades con las acciones de los danzantes puede actualizar eventos traumáticos experimentados en el interior de las haciendas.

³ Raymond Buve (1980: 355-393) señala que, en el año de 1930, la hacienda de San Diego Meca contó con un número de 50 hombres de trabajo permanente y, junto a sus familias, conformaron una población total de 200 personas. De acuerdo con Mario Ramírez Rancaño (1990), si las haciendas en Tlaxcala continuaron alojando población acasillada posterior a la repartición agraria fechada en 1936 se debió a la posesión de certificados de inafectabilidad agrícola y ganadera expedidos por las políticas minifundistas.

Para continuar con el desarrollo del tema de investigación es necesario precisar qué implica el concepto de producción de presencia.

8.- El concepto de producción de presencia

De acuerdo con Hans Ulrich Gumbrecht (2005), la palabra producción debe ser entendida de acuerdo con su raíz etimológica *producere*, es decir, “traer hacia delante”. En cuanto a la palabra presencia, se refiere a una relación espacial de los objetos con el mundo. Así, dicho autor menciona lo siguiente con respecto a la producción de presencia: “a punta toda clase de eventos y procesos en los cuales se inicia o se intensifica el impacto de objetos presentes sobre los cuerpos humanos” (*ibid.*; 11). A partir del concepto de producción de presencia se puede considerar que, en la modalidad de danzas de cuadrillas, la simpleza sonora de los machetes, así como el estruendo de látigos y de pisadas enérgicas, son elementos capaces de actualizar e intensificar eventos asociados al desempeño de jornadas agrícolas de un tiempo pasado.

Dado que los sonidos emitidos por la cuadrilla de carnavaleros pueden intensificar experiencias vividas con relación al cumplimiento de labores de peonaje o con el castigo físico causado por el personal de las haciendas, es posible plantear lo siguiente: el sonido ofrece efectos de presencia sonora. En ese caso, la condición efímera del sonido imposibilita una presencia estable, con lo cual el efecto de presencia es experimentado como un evento fugaz. Por ello, la presencia sonora es susceptible de ser experimentada como una epifanía, pues su condición es un venir y un pasar.

(Respecto a lo anterior, resulta pertinente citar al filósofo Jean Luc-Nancy (2007), pues distingue la presencia visual de la presencia sonora de la siguiente manera: “la presencia visual ya está disponible antes de que yo la vea, mientras que la presencia sonora llega; comporta un ataque” (Nancy, 2007: 34). La distinción anterior clarifica que el sonido no pertenece al orden de la manifestación, sino al orden de la evocación. Dicho razonamiento es importante porque el efecto de presencia depende de una imagen mental elaborada con vivencias dolorosas, experiencias vinculadas a personas ya fallecidas, e incluso de las historias transmitidas entre los carrillenses.

Por lo tanto, en el Carnaval, el efecto de presencia sonora es encontrado en el ingreso a sí mismo mediante la escucha pues, de cierto modo, el efecto de presencia sonora requiere una introspección y la disposición para experimentar de manera efímera la intensificación de ciertos momentos. No obstante, el efecto de presencia también puede emerger de una manera inesperada.

En definitiva, los sonidos en el Carnaval y su modalidad evocativa permiten la emergencia de múltiples efectos de presencia, tantos como las vivencias de los carrillenses al experimentar el trabajo en el interior de las haciendas. No obstante, aún existe un problema por resolver: ¿cómo estudiar la presencia sonora pese a que nadie experimenta lo mismo?

9.-El concepto de retrato acústico

Para resolver el cuestionamiento anterior es necesario adoptar el concepto de “retrato acústico” propuesto por Bernard Lortat-Jacob (2006: 49-72). Dicho autor reflexionó acerca de cómo el músico de ascendencia afroamericana, Ray Charles, es capaz de crear retratos

acústicos al cantar *Georgia On My Mind*. Por ello, explica cómo el epónimo *Georgia* puede evocar a la hermana muerta del compositor (Hoagy Carmichel),⁴ al recuerdo de una mujer, o bien, al lugar de nacimiento del cantante.

Así pues, Bernard Lortat-Jacob (2006), al explicar la noción de retrato acústico, recurrió al concepto de precisión y, de esa manera, comparó la precisión implícita en el dibujo y en la música. Al respecto de la comparación señaló lo siguiente: un dibujo es preciso porque representa algo. Sin embargo, en la música, lograr una precisión es una tarea más complicada porque la gramática musical puede representar algo, pero de cierta manera, existe la imposibilidad de saber de qué se está hablando en la frase musical.

La comparación entre el dibujo y la música le permitió diferenciar las nociones de preciso y exacto. Incluso, para entender la distinción entre preciso y exacto, Lortat-Jacob sugiere pensar en los gestos de un relojero, es decir, un relojero puede inclinarse sobre un reloj para repararlo, su gesto es preciso, pero no exacto. Lo exacto respondería a un modelo de operaciones necesarias para repararlo. En ese caso, lo exacto requiere gestos precisos, pero lo preciso no implica lo exacto.

Por lo consiguiente, de acuerdo con Lortat-Jacob, la precisión en la voz de Ray Charles consiste en que *Georgia* representa algo, pero es ambiguo. Entonces, ¿quién es *Georgia*? La evocación de *Georgia* depende de la pronunciación en el canto, acentuación, entonación y timbre de voz. De esa manera, Ray Charles puede promover distintas categorías en el pensamiento del oyente para crear retratos acústicos ligados a un ser fantasmal, además de proporcionar el retrato de una mujer, o bien, su voz negra ligada al género góspel puede

⁴ La composición musical *Georgia On My Mind* pertenece a Hoagland Carmichel y la letra de la canción pertenece a Stuart Gorrell.

traer al presente espacios lejanos y tiempos pasados vinculados a la angustia de las poblaciones sureñas de su Estado natal.

En definitiva, Lortat-Jacob demuestra cómo el retrato acústico es una manera de actualizar acontecimientos, de intensificar gestos, además de tener la capacidad de crear imágenes irreales. Por esas razones, el retrato acústico participa en la producción de efectos de presencia.

Entonces, para aplicar la noción de retrato acústico al segmento de las danzas de cuadrillas es necesario establecer que el tañer de los machetes, las pisadas enérgicas y los gritos de los danzantes son susceptibles de precisar o representar el cumplimiento y la obediencia de las antiguas cuadrillas compuestas por peones agrícolas pertenecientes al sistema de haciendas. El estallido de los látigos, los golpes efectuados con las fundas de los machetes precisan el castigo infligido por los mayordomos de las cuadrillas de peones.

Por lo tanto, los sonidos provenientes de los carnavaleros pueden ser precisos o representar algo, pero la evocación depende de la persona que percibe la sonoridad. Por esa razón, en el Carnaval, emergen múltiples presencias sonoras, las cuales son evocadas mediante retratos acústicos, es decir: del recuerdo de experiencias vividas, de la actualización de gestos y actitudes de personas fallecidas, o bien, de recuerdos imaginados.

10.- Dotación instrumental y repertorio musical

Gonzalo Camacho (2007) propuso el concepto de “sistema musical”, en el cual apela a la necesidad de no separar la música de los géneros musicales y dotaciones instrumentales de las dimensiones sociales en las que aparecen. En ese tenor, dicho investigador señaló que la

música no se reduce a su fisicalidad sonora; más bien, sugiere tomar en cuenta las condiciones socioculturales en las que ocurren las prácticas musicales.

Resulta necesario precisar que, en Felipe Carrillo Puerto, la música de Carnaval es amenizada por un trío de cuerdas compuesto por violín, bajo de cinco cuerdas y guitarra. La agrupación musical se integra por el señor Tirzo Pérez y sus hijos Apolinar y Leodegario Pérez Martínez. El nombre de la agrupación es: Dinastía Norteña.

En el Carnaval, los repertorios musicales están vinculados con los repertorios dancísticos. Por ello, la música de las danzas de cuadrillas se compone de diez polkas. En cuanto a los bailes de sones, están integrados sólo por dos piezas musicales sin nombre. El repertorio del segmento de encuentro se compone por la alternancia entre el repertorio de las danzas de cuadrillas, bailes de sones y música de estilo norteña. Finalmente, en la realización de la horca, el repertorio musical consiste en la exposición de las danzas de cuadrillas.

Resulta importante resaltar lo siguiente: aunque existe un repertorio musical limitado, los músicos crean variaciones, es decir, efectúan cambios tonales. De acuerdo con mi experiencia etnográfica, pude registrar el desarrollo de los repertorios en las siguientes tonalidades: Sol Mayor, Fa Mayor, Sol bemol Mayor. Por lo tanto, una de las características de la música del Carnaval en Felipe Carrillo Puerto consiste en la variación tonal de un mismo repertorio musical.

A continuación, agregaré una tabla en la que aparecerán los nombres de las danzas de cuadrillas.

Tabla 3. Nombre de la música y danza de cuadrillas

Nombre de la música en las cuadrillas	Observaciones sobre la música
1. Entrada	La música empleada en la Entrada y la Salida es la misma.
2. Segunda	
3. Tercera	
4. Cuarta/Engaño	Se denomina engaño porque el primer compás se parece al repertorio denominado: Segunda y Tercera.
5. Quinta	La música empleada en la Quinta y la Novena es la misma.
6. La canasta	
7. El patito	
8. El peine	
9. Novena	
10. Salida	

Fuente: Tabla elaborada por Emmanuel Méndez Cano, información de trabajo de campo de noviembre-diciembre 2016 y abril-mayo-junio 2017.

En el siguiente apartado expondré como la sonoridad en las danzas de cuadrillas y asociadas a la obediencia y al castigo físico producen la emergencia de presencias sonoras. Asimismo, retomaré la propuesta metodológica que consiste en la exposición de partituras de la dimensión sonora del ritual.

B. Celebración del Carnaval

En este apartado mostraré cómo los sonidos emitidos por los integrantes de la cuadrilla carnavalera pueden aparecer a través de retratos acústicos. Así pues, para desarrollar la etnografía utilizaré los siguientes repertorios: Entrada, Quinta y La canasta. Si recorro a dichos repertorios es porque se caracterizan por el sonido del choque de machetes, estruendo de látigos y por los golpes emitidos con la planta de los pies de los danzantes. Cabe aclarar lo siguiente: los datos etnográficos vinculados a los sonidos y la música emitida corresponden a la primera ocasión en que asistí al Carnaval, es decir, en la tercera semana del mes de abril del año 2017.

Asimismo, para dar un tratamiento a los hallazgos etnográficos recopilados, haré una triangulación de datos, es decir: describiré el contexto del Carnaval para precisar los sonidos de obediencia y castigo en las secuencias dancísticas, luego expondré cómo los sonidos, las acciones y actitudes de la cuadrilla pueden vincularse a las experiencias y los conocimientos de las personas que laboraron en las haciendas y, para cerrar la triangulación de datos, ejemplificaré la sonorización emitida por los danzantes mediante la partitura del ritual. Resulta importante esclarecer que los relatos con relación a las experiencias de los carrillenses los recopilé en fechas posteriores al Carnaval. No obstante, los relatos se correlacionan con los gestos y sonidos de los carnavaleros. A continuación, daré inicio a la exposición de esta parte de la investigación.

En el comienzo del primer día de Carnaval, es decir, el Domingo de Resurrección (16 de abril de 2017), alrededor de las ocho de la mañana, las calles del poblado de Felipe Carrillo Puerto fueron atestadas del sonido de cientos de cascabeles de latón, sumado a gritos clónicos pronunciados en diferentes alturas sonoras y en combinación con los múltiples estruendos de latigueos. De esa manera, los integrantes de la cuadrilla se dirigieron al hogar del señor Luis Lara, pues él junto con su familia brindaron alimentos y bebidas embriagantes a los carnavaleros a cambio de la presentación de las danzas de cuadrillas. En ese caso, el señor Luis Lara fue considerado como dependiente, pues los dependientes son quienes proveen la alimentación a la cuadrilla de carnavaleros.

Intencionalmente dos danzantes no se presentaron al ofrecimiento del desayuno, lo cual denotó una falta de respeto a los mayores y a los dependientes. Dicha circunstancia puso a prueba la flexibilidad de los corraleros y, por ende, tuvieron la obligación de buscar a los carnavaleros faltantes a sus respectivos hogares. En consecuencia, los dos danzantes fueron

hallados en sus dormitorios simulando dormir, sin embargo, los corraleros obligaron a los danzantes a abandonar su casa mediante múltiples cuartazos. Cabe señalar que los padres de los danzantes fueron cómplices de los corraleros, pues delataron la ubicación de su hijo. En cuanto a los danzantes faltantes, llegaron a la casa del dependiente, el mayor de la cuadrilla (Santiago Morales Espinoza) y los reprendió efectuando tres golpes con la moruna del machete.

La descripción anterior puede parecer irrelevante, sin embargo, guarda una estrecha relación con el estilo de vida que los antepasados de los carrillenses vivieron en el interior de las haciendas. Para entender cómo la búsqueda y el castigo impuesto a los danzantes puede articularse con acontecimientos lejanos en el tiempo, es necesario recurrir a la historia del señor Luciano Cervantes, quien nació en el año de 1938. Dicho varón trabajó en las haciendas de San Diego Meca y La Providencia como mayordomo o capitán de cuadrilla. Además, su abuelo, Gabriel Cervantes † (año de nacimiento y año de muerte sin precisar), fue un caballerango en la hacienda de San Diego Meca en la primera mitad del siglo XX. Así pues, el señor Luciano Cervantes relató lo siguiente:

Mi abuelo decía que en las mañanas, cuando la gente se presentaba a trabajar, el mayordomo pasaba lista. Si la cuadrilla era de veinte y faltaba uno, rápido se iban a la calpanería⁵ para saber la razón de su falta. Entraban a la casa y con la ayuda de una aguja de arria (aguja que mide aproximadamente 15 centímetros de largo) le picaban la sentadera... si se encorvaba lo sacaban a trabajar a los surcos, si no se levantaba o estaba a punto de morir lo echaban a los cerdos para que se alimentaran de su carne. ¡La vida no valía nada! Por eso le digo que los antiguos sufrieron lo que nunca se ha vuelto a sufrir (conversación con el señor Luciano Cervantes, 6 de enero de 2019).

En la narración anterior no existe una correlación explícita entre la cuadrilla de peones agrícolas y la cuadrilla de danzantes. Sin embargo, el hecho de que los corraleros acudieran

⁵ De acuerdo con De la Torre Villalpando (1988: 5) la palabra calpanería es un término compuesto por “calli: casa; pan; desinencia toponímica, es decir, lugar de casas”.

a la casa de los varones para obligarlos a cumplir su responsabilidad de danzar puede ser equiparable al pase de lista e incursión del mayordomo en el conjunto de casas de los peones de hacienda para obligarlos a trabajar.

Volviendo a la descripción del contexto carnavalesco. En la casa del dependiente, el mayor, reunió a toda la cuadrilla y pronunció un discurso en el cual reiteró que durante los tres días de Carnaval todos los danzantes estaban obligados a cumplir su compromiso de danzar pese a todas las dificultades: cansancio corporal, inclemencias del tiempo o el trato riguroso que mostraría. Además, ofreció disculpas por los probables daños que les ocasionaría. Por esa razón, pidió la colaboración de cada danzante, es decir: pidió que nadie se desenmascarara, además solicitó que nadie se emborrachara o que causara problemas entre los integrantes de la cuadrilla y que atendieran cada una de las instrucciones que dictaran la dupla de corraleros. En cuanto el mayor terminó su discurso, los danzantes se posicionaron en su lugar y esperaron su momento de danzar.

Al finalizar el discurso del mayor, los músicos comenzaron a tocar el repertorio de la danza de Entrada a modo de advertir el comienzo de la secuencia dancística. Por lo consiguiente, algunos carnavaleros marcaron el ritmo de la música con movimientos corporales. Sin embargo, durante diez minutos el mayor de la cuadrilla se ausentó, con lo cual todos los danzantes abandonaron su lugar. Una vez más, los músicos tocaron los primeros compases del repertorio de Entrada, pero ningún danzante prestó atención, ya que se mantenían platicando o brindando.

1.-Entrada

Cuando el mayor apareció frente a toda la cuadrilla desfundó su machete y ordenó a los danzantes ocupar su lugar. Así, las parejas de carnavaleros atendieron el llamado, pero otras duplas ignoraron al mayor. En ese caso, el relativo desorden de la cuadrilla imposibilitó comenzar la secuencia dancística: por ello, el corralero transitó frente a los danzantes y con ese gesto fue suficiente para indicar que debían conformar dos filas paralelas de machos y damas.

Una vez que los danzantes y los músicos estuvieron listos para desarrollar la primera exhibición de la danza de cuadrillas, el corralero mayor revoleo tres veces su látigo y emitió un estallido estentóreo. De esa manera, indicó a la cuadrilla y a los músicos el momento de empezar a desarrollar las secuencias dancísticas.

Por consiguiente, el estruendo del látigo no implicó un simple sonido, sino que instauró el tiempo en el que los danzantes asumieron su cargo equiparable al de una cuadrilla de peones agrícolas. Asimismo, indicó el comienzo de un tiempo en el cual los varones debían mantenerse en anonimato por medio de la realización de comportamientos enrarecidos, sumado a efectuar cambios de voz y emitiendo continuas distorsiones fónicas. En ese caso, los comportamientos enrarecidos son una manera de negar su identidad social para permanecer en el anonimato durante los tres días del carnaval. Por lo tanto, el sonido estentóreo del látigo actuó como un “demarcador espacio temporal” (Camacho, 2010: 76), pues indicó la suspensión del tiempo ordinario e indicó el comienzo del tiempo carnalesco. Enseguida, expondré un extracto de la partitura general del ritual y mostraré la intervención del látigo previo a la danza de cuadrillas.

Extracto 1. Latiguelo como sonido ordenador

The image shows a musical score for a piece titled 'Extracto 1. Latiguelo como sonido ordenador'. The score is written for a string quartet (Violin, Viola, Cello, and Double Bass) and includes percussion parts for Cascabeles, Zapateado, Corralero látigo, Choque machete, and Gritos. The tempo is marked as ♩ = 110. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The music is divided into measures, with measure numbers 5, 10, and 15 indicated. The percussion parts are marked with a 2/4 time signature and a key signature of one flat.

Partitura elaborada por Emmanuel Méndez Cano, octubre de 2018, fuente: Sibelius 2015.

Ver partitura completa en Anexo 1. Partitura 1.- Entrada.

Anexo 2. Video 1. Entrada, URL <https://www.youtube.com/watch?v=6dXXSaV08GE&t=57s>

En el compás número 3 del pentagrama que lleva por nombre Corralero látigo, se puede leer el momento en que fue realizada la emisión sonora. El sonido imperó tanto en la cuadrilla de danzantes como en los músicos. En el caso de los músicos, el estruendo del látigo les indicó el momento para comenzar el repertorio.

Así pues, el señor Artemio Cuellar, quien nació en el año de 1939 y quien interpretó durante diez años consecutivos el cargo de corralero mayor, mencionó que, antiguamente, los danzantes sabían que su participación en el Carnaval implicaba el desempeño del papel de trabajadores acasillados, pero su deber consistía en imponer un ambiente festivo. A continuación, añadiré su narración:

En realidad, los que se visten saben que por unos días cumplen el papel de ser los antiguos trabajadores, por eso la obediencia al mayor y al corralero... es como si fuera un trabajador y va a ocuparse a la hacienda, lo mismo pasa con el corralero y el mayor. ¿Cuándo se ha visto que aquí en el pueblo ande un corralero y un mayor arreando y lastimando a la gente? Por eso se sabe que el Carnaval es una cosa antigua porque eso pasó en el tiempo de los hacendados (conversación con el señor Artemio Cuellar, 29 de abril de 2017).

El aspecto a destacar del relato anterior consiste en que los varones carnavaleros pueden ser considerados durante tres días como los antiguos trabajadores de la hacienda. Dicha concepción explica por qué los carnavaleros se mantienen al mando de los mayores. Enseguida, añadiré seis fotografías para ilustrar los castigos y la obediencia de los danzantes.

Imagen 7. Corralero impone la formación a la cuadrilla

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 16 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 8. Castigo

El castigo fue impuesto después de que el carnavalero alzó su máscara de manta y por hurtar un sombrero.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 16 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 9. Entrada

En la Entrada los carnavaleros chocaron sus machetes.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 16 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 10. Corralero segundo

El corralero segundo vigiló a los danzantes en su momento de descanso.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 16 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 11. Castigo del corralero

El corralero castigó a cada danzante por haber abandonado a la cuadrilla.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 02 de abril de 2018, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala



Imagen 12. Cumplimiento de la danza

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 16 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.

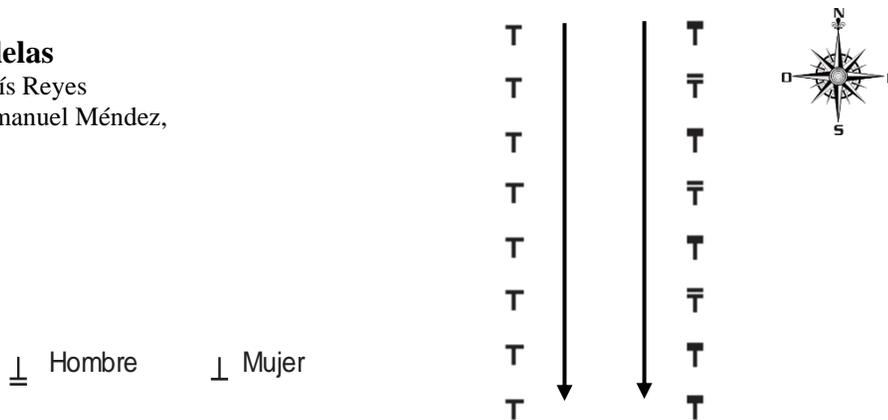


Prosiguiendo con la descripción del contexto carnavalesco, previo al comienzo de la danza de Entrada, los carnavaleros se mantuvieron en filas paralelas. Una vez posicionada la pandilla, el mayor y la mayora dirigieron el desplante dancístico, es decir, avanzaron realizando saltos en un ritmo común. Además, se trasladaron en líneas rectas y transitaron de ida y vuelta. En el desarrollo de la secuencia ambas filas, se desplazaron en trayectorias onduladas produciendo un movimiento serpenteante. Para ejemplificar las trayectorias de movimientos, enseguida presentaré dos planos de piso en que se apreciará la formación de las filas paralelas, así como el desplazamiento ondulatorio de la cuadrilla.

Plano de piso 1.

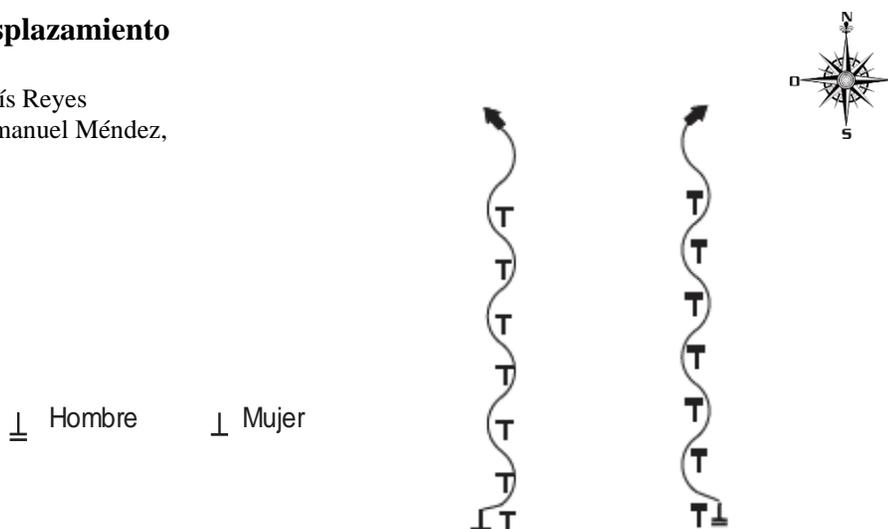
Entrada: filas paralelas

Elaborado por Nayra Solís Reyes
 en colaboración con Emmanuel Méndez,
 20 de junio de 2018.



Plano de piso 2. Desplazamiento ondulatorio

Elaborado por Nayra Solís Reyes
 en colaboración con Emmanuel Méndez,
 20 de junio de 2018.



Durante el trayecto ondulatorio, el mayor de la cuadrilla empuñó su machete y, en su transitar, lo chocó con el machete de cada uno de sus compañeros. Así, los múltiples choques de las hojas metálicas saturaron el ambiente con sonidos metálicos. Sin embargo, realizar ese tipo de movimiento coreográfico promovió el desorden de la cuadrilla. Para mostrar cómo las dinámicas del choque de machetes promovieron un caos dancístico y sonoro, mostraré un fragmento de la partitura del ritual titulado: Extracto II. Entrada-sonidos de machete.

Extracto 2. Entrada-sonidos de machete⁶

The image shows a musical score for a piece titled 'Extracto 2. Entrada-sonidos de machete'. The score is written for a band and includes the following parts: Violin (Vin.), Bass (Bajo), Casaca, Zapateo, Corralero látigo, Choque con machete, and Gritos. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the violin and bass, a steady rhythmic accompaniment in the Casaca, and a complex, syncopated rhythm in the Zapateo. The 'Choque con machete' part is characterized by a series of sharp, rhythmic pulses that represent the sound of machetes clashing. The score is numbered 80, 85, and 90.

Partitura elaborada por Emmanuel Méndez Cano, octubre de 2018, fuente: Sibelius 2015.

Ver partitura completa en Anexo 1. Partitura 1.- Entrada.

Anexo 2. Video 1. Entrada, URL <https://www.youtube.com/watch?v=6dXXSaV08GE&t=57s>

De acuerdo con la partitura anterior, a partir del compás 77, se puede leer el comienzo del choque de machetes. Así, las semicorcheas reflejan el contacto continuo de las hojas de metal, lo cual revela el caos sonoro emitido por la cuadrilla. Aunque la cuadrilla se desorganizó, los

⁶ Es importante mencionar que la grabación musical titulada “Relaciones de Carnaval” realizada por el etnomusicólogo Arturo Chamorro Escalante (1989: 6m27s), procedente de la Colonia Cuauhtémoc y perteneciente al municipio de Huamantla, comparte la misma línea melódica que la danza de Entrada efectuada en Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca. Un componente fundamental de la música de Carnaval de la Colonia Cuauhtémoc consiste en que posee letra, la cual expresa la realización de trabajo agrícola por los carnavaleros. Enseguida añadiré los primeros cuatro versos: “Comencemos compañeros, comencemos a bailar, estos tres días señalados, que le nombran Carnaval/ Comencemos compañeros, comencemos la jornada, a ganar para frijoles, porque la carne se acaba/ Comencemos compañeros, comencemos a bailar, estos tres días señalados, que le nombran Carnaval/ Comencemos *tlachiqueros*, comencemos a raspar, los magueyes ya están viejos, aguamiel no quieren dar/ De Tlaxcala hemos salido, de Tlaxcala para acá, a pasar carnestolendas, como se usan por allá.” Así, los versos presentan un esquema binario: el cumplimiento del baile carnavalesco y el desempeño de labores agrícolas. Por lo tanto, los versos de la música de Carnaval sugieren que, las danzas de cuadrillas están vinculadas al trabajo de las cuadrillas de peones agrícolas.

músicos ofrecieron un referente rítmico. En ese caso, la profundidad rítmica del bajo de cinco cuerdas reincorporó de manera gradual a los danzantes en un ritmo común.

También, en la partitura se puede leer que los danzantes no emitieron ningún grito o zapateo. Si bien es cierto que la sonorización emitida a través del choque de los machetes indicó la apertura de un tiempo de obediencia y algarabía, también es verdad que la sonoridad fue susceptible de crear retratos acústicos en la audiencia. ¿Cuáles fueron los retratos acústicos creados?

Para mostrar el efecto que desencadenó el sonido expondré las experiencias de los señores Perfecto García, Ángel Leal y Dionicio Morales.⁷ Comenzaré con la historia del señor Perfecto García pues, en su niñez, en la década de los años 1950 trabajó en la hacienda de San Diego Meca y en el rancho de Tonalaco. Además, fue considerado como un *tlaquehual* o trabajador de contrato y comenta que su trabajo consistió en la elaboración de chiquihuites o cestas hechas de palma utilizados en el proceso de siembra y sega de trigo, cebada y maíz, así como en la pixca⁸. De igual manera, en su juventud participó en el Carnaval. Enseguida, expondré la percepción del señor Perfecto García con respecto al Carnaval.

Participé 27 años en el Carnaval. Pero me dejó de gustar porque cuando tenía como 16 años me di cuenta que el Carnaval es a la manera de la vida que se llevaba en los ranchos y en las haciendas. Y me di cuenta porque en una ocasión trabajando en el rancho de Tonalaco el mayordomo (Pedro Hernández) era muy quien sabe cómo... era muy duro, una mala persona, nos aporreaba cuando las cosas no salían como él decía. En una ocasión íbamos desyerbando la milpa y mi compañero con su pala trozó unas milpas y las aventó a mi surco; como el mayordomo siempre estaba detrás de nosotros, vigilándonos y sin dejarnos descansar pues vio las milpas en mi surco. El mayordomo me agarró a palos, cuatro palos en la espalda me acomodó, y pues, la

⁷ El señor Dionisio Morales nació en la población Mesa Redonda en 1945. El señor Perfecto García es oriundo de la localidad de Felipe Carrillo Puerto y nació en el año de 1945. Don Ángel Leal también es nativo de Felipe Carrillo Puerto y nació en el año de 1948.

⁸ La pixca es la actividad de recolección de la mazorca.

verdad yo no me dejé, me enojé mucho y cuando se volteó le di un palazo en la espalda. No volví más a Tonalaco, me fui del pueblo y fue como empecé a trabajar en Puebla. A raíz de esto yo mismo me di cuenta de que ¿cómo era posible que el rigor que caracterizaba el trabajo en la hacienda se repitiera en el Carnaval? Mira, en el Carnaval la figura del mayor de la cuadrilla es el mayordomo de la hacienda, el corralero es como si fuera un caporal y los danzantes son los peones: si no bailas, si no saltas, si no te apuras a comer, si no tienes contento: a los mayores te dan tus cuerazos o te pegan con el machete. Entonces me pregunté: ¿a qué vengo? ¿Vengo a festejarles la manera de cómo nos trataban los mayordomos? Aunque estuve descontento por una temporada después se me pasó porque salían todos los muchachos del pueblo (conversación con el señor Perfecto García, 20 de abril de 2017).

El relato confirma que los personajes del grupo dancístico de Carnaval mantienen una relación con los cargos de trabajo en las haciendas.

Posteriormente, don Perfecto García señaló que, al observar el Carnaval, e identificar el rigor que los mayores imponen a la cuadrilla, en combinación con el escuchar los sonidos del choque de los machetes propicia momentos en los cuales es susceptible de reelaborar acontecimientos pasados. A continuación, mostraré su experiencia.

Cuando veo el comienzo de las cuadrillas, no de los sones, de las cuadrillas cuando todos empuñan su machete me hace sentir como cuando me iba a la pixca o a la segada en San Diego. Un día entero lo dedicábamos a la pixca y otro día a la segada, por si se ocupaba parejo *traibamos* la hoz o el machete con nosotros. Cuando segábamos o pixcábamos, el mayordomo designaba el punto de comienzo y la posición de cada uno: ahí íbamos, todos cortando parejo, nadie se tenía que atrasar ni adelantar, teníamos que terminar igual. Teníamos la tarea de completar dos o cuatro hanégas de mazorca (costales con capacidad de almacenaje de 150 Kilos). Cuando las terminábamos nos regresábamos a la troje a descargar. Allá nos esperaba el trojero (Pascual López), desfundaba su machete y nos gritaba: *tlaquehual, tlaquehual nican ca coxtal*.⁹ Ahí íbamos encorvados, cargando las hanégas; como caminábamos en fila, el de atrás cuidaba que no se quedara en el suelo alguna mazorca porque si se quedaba el trojero y el mayordomo nos regañaban muy fuerte. Por eso te digo, en el momento que la pandilla comienza con la Entrada y veo que el mayor desenfunda su machete parece que estoy mirando al mayordomo indicándonos a donde ir a descargar (Conversación con el señor Perfecto, 20 de abril de 2017).

⁹ De acuerdo con el Diccionario náhuatl-español basado en los diccionarios de Alonso de Molina con el náhuatl normalizado y el español modernizado, *nican ca* se traduce como: aquí está, o helo aquí. La palabra *coxtal* refiere a un saco o costal. Así, la expresión *nican ca coxtal*, se puede interpretar como “aquí está el costal”.

En la parafernalia, la organización coreográfica y la sonoridad de los machetes le permitió al señor Perfecto acceder a momentos específicos que experimentó en la hacienda de San Diego Meca. De esa manera, pudo evocar un retrato acústico de la figura del mayordomo dando instrucciones, vinculado con la recolección y el resguardo de la mazorca.

Entonces, en el contexto de la parafernalia, la coreografía de la danza de Entrada en combinación con el sonido del choque de los machetes es susceptible de actualizar acontecimientos ocurridos en un tiempo distante. Respecto a la experiencia de sensaciones auditivas, Le Breton menciona lo siguiente: “el oído penetra más allá de donde llega la mirada, le imprime un relieve al contorno de acontecimientos, puebla el mundo con una inagotable suma de presencias, de vidas que ha atrapado en sus redes” (Le Breton, 2007: 96).

Por su parte, el señor Ángel Leal menciona que, al escuchar y observar el choque de los machetes evoca distintos escenarios asociados al trabajo en las fincas. Así, la producción de sonidos mediante las herramientas de trabajo son marcas sensibles que posibilitan la evocación de los cargos hacendatarios. Enseguida, expondré el relato del señor Ángel Leal.

A veces les digo a la gente que conozco que en ocasiones la danza de cuadrillas me recuerda cuando me iba o nos íbamos a trabajar al rancho de la Providencia. Ahí, íbamos a trabajar desde las 6:00 de la mañana a las 6:00 de la tarde cuando nos contrataban por día. Cuando trabajábamos por tarea nos íbamos a las 4:00 de la mañana y salíamos según nos apuráramos. Cuando nos íbamos a la pixca, el mayordomo nos formaba en fila para entrar al terreno; nos quitábamos el sombrero, con una mano deteníamos el sombrero y con la otra el machete o lo que se llevara. Antes de empezar nos ponían a cantar el alabado,¹⁰ alabar antes de trabajar. Terminando, igual teníamos que cantar otro alabado. A media faena teníamos descanso, el mayor llegaba con unos huajes y nos gritaba ¡Hilo de agua! ¡Hilo de agua muchachos! Acudíamos a beber agua a manera de descanso. Al menos nos daba de beber porque en otros lados no daban nada. A veces, a la mitad de la siega o de la pixca el mayordomo desde su caballo nos decía que teníamos que cantar otro alabado; mientras íbamos pixcando o segando ahí íbamos canta y canta. El alabado son los cantos para los difuntos. El día de la paga, el sábado después de medio día el

¹⁰ De acuerdo con el señor Ángel Leal, el canto del alabado era una forma de pedir a Dios que protegiera los cultivos y para agradecer a Dios por las cosechas.

mayordomo pasaba lista y para cobrar lo nombraban a uno, por ejemplo, mi nombre: Ángel Leal Cuellar y ya tenía que decir: Ave María Santísima y recibir el dinero. Como yo estaba morro a veces me equivocaba y contestaba: Ave María Purísima. El mayor se enojaba y decía: ¡qué viste el diablo o qué! ¡Se dice Ave María Santísima! No me tocó como a los *antiguas* pero si experimenté la mera colita del trato (conversación el señor Ángel Leal Cuellar, 16 de mayo de 2017).

El relato anterior indica un paralelismo en la posición de trabajo que requería adoptar la cuadrilla de peones con la formación dancística de los carnavaleros. También hace notorio que el mayordomo dirigía al grupo de peones, tal y como el mayor de la cuadrilla dirige a la cuadrilla de danzantes.

No obstante, los retratos acústicos también pueden ser imaginados, es decir, pueden ser contruidos mediante distintas historias. En el siguiente relato, el señor Dionisio Morales Hernández muestra cómo las historias sobre el maltrato físico experimentado por el peonaje acasillado en la hacienda de Guadalupe promueven escenarios imaginados.¹¹ Así pues, el estruendo del látigo utilizado por los corraleros, sumando a las condiciones de sometimiento del Carnaval, promueven retratos acústicos vinculados al castigo corporal. Enseguida, expondré su evocación.

Esto de Carnaval se sabe que es amenera de la vida dentro de las haciendas. Sí, hay rigor, pero no como antes. En el Carnaval está el mayor, que es como el capitán de cuadrilla o como antes les nombraban: el mayordomo de la hacienda. Fuera del Carnaval, la mera verdad los mayordomos eran malos, había muchas historias de como trataban a la gente *esclavitada*: se los cuereaban o dicen que los quemaban vivos o se los echaban de comer a los cerdos. Dicen que la hacienda de Guadalupe fue la hacienda más *martífica* que hubo; o sea que los martirizaban. Cuando fui niño, como sólo trabajábamos en las haciendas mi abuelito (Eliseo Hernández Solano) me decía: hijo, tenemos que ser muy trabajadores, no sea que nos pase como a la gente de la hacienda de Guadalupe. Y yo le decía ¿por qué, pá? Y él me contestaba: antes, cuando el mayordomo veía que la gente no trabajaba se la cuereaba o que si la gente se hacía la enferma se la echaban de comida a los cerdos. Crecí con esa idea, pues sí me daba miedo porque nosotros trabajábamos en lo ajeno (trabajadores contratados en las haciendas). Ahora, el Carnaval pues no se parece en nada a la vida de antes, es un juego riguroso. Cuando veo que el corralero mayor o el propio mayor se cuerea a los muchachos y ellos se retuercen del dolor me viene a la mente todas esas historias

¹¹ La hacienda llamada Guadalupe se sitúa en el municipio de Huamantla.

que me contó mi abuelito. La mera verdad me siento mal sólo de imaginar el sufrimiento que padeció esa pobre gente. Sólo Dios sabe cuánto habrán sufrido. Mi abuelito decía que esa hacienda por las noches arde, prende por todos los pecados y sufrimientos causados a esas gentes (conversación con el señor Dionisio Mendoza Hernández, 16 de mayo de 2017).

El relato anterior demuestra que el modo de acción del sonido del látigo exploró la memoria con tanta eficacia que el señor Dionisio experimentó sufrimiento al imaginar los castigos de los antiguos peones acasillados. Por lo tanto, el sonido del látigo trasladó historias a un tiempo y a un espacio distinto: la danza de cuadrillas.

Por consiguiente, tanto el sonido de las herramientas de trabajo como las posiciones corporales de los danzantes son precisas, pues representan la obediencia y el castigo de los integrantes de la cuadrilla, pero su riqueza y complejidad residen en que pueden evocar acciones distantes en el tiempo.

Prosiguiendo con la descripción de la danza de Entrada, después del caos sonoro emitido por el percutir de los machetes y en cuanto la cuadrilla realizó su coreografía de manera sincrónica, el mayor y la mayora posicionaron a los integrantes en el cuadro dancístico, conformado por: tres parejas situadas en cada lateral y dos parejas en ambas cabeceras. Una vez que la pandilla adoptó esa formación los músicos finalizaron el repertorio.

2.- Quinta

En este apartado mostraré la sonorización efectuada en la danza de cuadrilla llamada Quinta. Resulta importante mencionar que no describiré la secuencia dancística debido a la complejidad de sus evoluciones coreográficas. Únicamente mostraré los momentos en que la cuadrilla emitió una sonoridad a través de golpes en el suelo con la planta de los pies.

La sonorización emitida por la cuadrilla a través de patadas en el piso consistió en crear un ambiente festivo y, con ello, lograr persuadir al corralero mayor de no infligir latigazos a los danzantes. Por ello, evadir el castigo consistió en realizar movimientos exagerados: brincos, fuertes golpes con los pies, así como gritos.

Para profundizar con respecto al carácter de la danza, es necesario mostrar el punto de vista del señor Santano Sánchez, quien nació en el año de 1952, pues mencionó lo siguiente con respecto a la emisión de gritos y a la producción de golpes con la planta de los pies.

Pues, todo esto del Carnaval se trata de la vida en las haciendas, pues aquí hay muchas, que Balcón, la Providencia, Xonecuila, San Diego, Tonalaco [...]. Ese ruido de los pies sucede por muchas cosas: la primera, uno se mueve al ritmo de la música, es imposible que uno no la sienta y la otra, es que se tiene la creencia que al vestirse uno adquiere la forma de los personajes; que el mayor, que el corralero y toda su pandilla, o sea, la gente que tenían a su disposición [...]. Hay una cuadrilla que va así (silbido de la Quinta cuadrilla), su música alegre hace que uno le brinque y le pegue al suelo, haz de cuenta que esos sonidos son como si trabajara la cuadrilla. Y, si la hacen de peón, se debe de poner alegres para que el corralero no haga su maldad (conversación con el señor Santano Sánchez, 27 de diciembre de 2017).

Tomando en consideración que el sonido producido con los pies es una manera de simular el trabajo de la cuadrilla, es necesario recurrir a la exégesis del joven Santiago Morales Espinoza, quien nació en el año de 1992, pues él ha desempeñado el papel de mayor en el Carnaval y, sobre todo, actualmente trabaja en el interior de la hacienda de San Diego Meca. Su trabajo consiste en asignar y supervisar el trabajo de otros trabajadores, además de participar en diferentes labores, por ejemplo: albañilería, cuidado de ganado vacuno, siembra y, según sea la temporada, realizar el trabajo de alza de cosecha.

Al estar familiarizado con el trabajo dentro de la finca, Santiago Morales Espinoza menciona que el sonido del zapateo en el Carnaval es una forma de ejemplificar el trabajo de la cuadrilla. En consecuencia, al adquirir el papel de mayor reconoce que su deber es guiar y

cuidar al grupo de trabajadores, sin embargo, sólo puede hacerlo simulando ser un caporal.

A continuación, mostraré su concepción con respecto al cargo que ha desempeñado en el Carnaval.

El zapateo se escucha como si fuera el sonido del casco de los caballos cuando corren, eso ocurre en la Quinta. Yo como mayor inicio el sonido y toda mi cuadrilla me sigue, en ese momento soy la figura del caporal. El arremedo que me hace la pandilla es una manera de expresar que ellos están trabajando, luego se convierte en motivo de diversión, porque también se siente alegría al andar saltando (conversación con Santiago Morales, 23 de abril de 2017).

El relato expresa que el sonido es una forma de imitar el andar de un caballo, pues la sonorancia está vinculada con la figura del caporal. Además, para Santiago Morales la rítmica emitida con los golpes con los pies indica el cumplimiento del trabajo de la cuadrilla. Cabe señalar que muchos de los danzantes no comparten dicha idea, pues indican que la dinámica sonora es producida por el disfrute y gozo dancístico y musical, o bien, para evitar los golpes de los corraleros.

Enseguida, mostraré un extracto de la partitura de los sonidos del ritual en la que se puede leer el efecto acústico antes mencionado

Extracto 3. Quinta

The image shows a musical score for a piece titled 'Extracto 3. Quinta'. The score is written for a band and includes the following parts: Vln. (Violin), Bajo (Bass), Cascab. (Cascabel), Pisadas/presencia (Pisadas/presencia), Gritos1 (Gritos1), Gritos2 (Gritos2), and Látigo (Látigo). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Vln. part starts at measure 90 and includes a fermata over measures 95 and 100. The Bajo part is a simple bass line. The Cascab. part consists of a steady eighth-note pattern. The Pisadas/presencia part features a complex rhythmic pattern with many accents. The Gritos1 and Gritos2 parts have a few notes at the beginning. The Látigo part is mostly empty.

Partitura elaborada por Emmanuel Méndez Cano, diciembre de 2018, fuente: Sibelius 2015.

Ver partitura completa en Anexo 1. Partitura 3.- Quinta.

Anexo 2. Video 3. Quinta, URL https://www.youtube.com/watch?v=c_9ijHF3510&t=37s

Ciertamente, la rítmica efectuada por la cuadrilla asemeja el trote de un caballo. Así, al comienzo del sistema Pisadas, en el compás 87, se puede leer que en el segundo tiempo (pulso

débil) están situadas dos semicorcheas, mientras que en el primer tiempo del compás 88 existe una corchea: la unión de estas figuras rítmicas y su repetición continua produce la sensación acústica del trote de un equino.

No obstante, Gustavo Mendoza, quien nació en el año de 1998, además de ser un empleado eventual de la hacienda de San Diego Meca, no comparte tal asociación sonora. Más bien, él considera que la cadencia del desplazamiento dancístico se equipara al hecho de sostener un constante ritmo de trabajo con relación al corte de mazorca o de la siega de la milpa.¹²

La gente mayor dice que el sonido de los pies es como una señal de que la cuadrilla está trabajando. Y si, se entiende porque cuando es hora de pixcar o de segar tratamos de hacerlo parejo, ora sí, como quien dice agarramos un paso. Los que trabajamos en San Diego así nos organizamos, más que nada para no atrasarnos en las tareas. El trabajo en la hacienda no es como le tocó a la gente de antes, el patrón no nos trata mal, al contrario, se preocupa por nosotros. El shago (Santiago Morales Espinoza), es quien supervisa el trabajo, pero no nos pega o esas cosas. Mi abuelo (Dionisio Mendoza Hernández), cuenta que en su juventud cuando trabajó en los ranchos y se dedicaba a la segada de la milpa o del trigo los trabajadores no se debían de atrasar, cuidaban tanto el trabajo que hasta cuando les daba ganas de ir al baño había una persona que les hacía relevo: le llamaban *tlamatla*. Esas personas entraban al corte con el fin de que nadie se rezagara. Es que, antes, al contratar una cuadrilla de trabajo el capitán de la cuadrilla se comprometía en ir a traerlos y dejarlos: del pueblo al trabajo y del trabajo al pueblo. Entonces, si un trabajador se atrasaba en la labor pues retrasaba a todo el grupo porque lo tenían que esperar o si se atrasaba sus compañeros se metían para ayudarlo. Por eso es que, en el baile de cuadrillas, muchas veces tienes que ayudar a tu compañero para que no se atrase y para que no descomponga el andar de toda la cuadrilla; o sea tienes que jalarlo para que ande al ritmo de la danza (conversación con Gustavo Mendoza, 11 de abril de 2018).

Al comparar las narraciones de Santiago Morales y Gustavo Mendoza con respecto a la producción de sonido con el golpe de pies, no es posible definir un acontecimiento. Sin

¹² El etnocoreólogo José Pilar Castro Ramírez, quien ha recopilado coreografías en el Oriente de Tlaxcala, comenta que en el municipio de El Carmen Tequexquitla (cercano al municipio de Atltzayanca), hasta a mediados del siglo XX existió una danza denominada “la danza de segadores”, celebrada en honor de la Virgen del Carmen en el mes de julio. En la danza se imitaba el corte de trigo dentro de las haciendas. Así, mediante un zapateo constante los danzantes simulaban el depósito de granos y semillas. (comunicación personal, el 29 de agosto de 2018).

embargo, entre los varones jóvenes, la imagen mental es construida por historias asociadas al pasado hacendatario local. Por ello, se confirma que el retrato acústico es creado a partir de recuerdos imaginarios tal y como lo señaló Lortat-Jacob (2006). En ese caso, los jóvenes no experimentaron las antiguas condiciones de vida ligada al peonaje, pero el hecho de trabajar en el interior de la hacienda y en combinación con las historias que les han sido compartidas, les permite equiparar su obligación dancística con el trabajo de las antiguas cuadrillas agrícolas.

3.- La canasta

La última danza que expondré es nombrada La canasta. La singularidad de esta cuadrilla reside en desplazamientos circulares. Los señores Perfecto García y Artemio Cuellar comentan que debido al ritmo cadencioso de la danza puede ser considerada como una coreografía de descanso. A continuación, describiré la secuencia coreográfica.

La canasta consiste en la conformación de dos círculos: uno interno y otro externo. El círculo interno es integrado exclusivamente por las damas, mientras que en el círculo externo se sitúan los machos. En el comienzo de la danza, las damas realizan un viraje levógiro, los machos, por su parte, rotan de manera dextrógiro. Después, con gritos agudos y acentuado pronunciando “¡Huu!” el mayor ordena la unión de ambos círculos: tanto los machos como las damas anteponen sus brazos en el cuerpo de sus parejas. Así, ambas alineaciones se unifican, todos los danzantes se toman de las manos y posteriormente se intercalan: una dama y un hombre, hasta adquirir una sola formación circular que asemeja el tejido de una canasta.

El corralero, por su parte, ocupa el espacio central del círculo y agita repetidas veces su látigo en señal de escarmiento. Dicho sonido funciona para apresurar a los danzantes a retomar su formación. Nuevamente, con el grito de “¡Huu!” el mayor de la cuadrilla indica el cambio de viraje: izquierda o derecha. De esa manera, la cuadrilla se mantiene girando cadenciosamente, lo cual permite a todos los integrantes de la cuadrilla descansar.

Imagen 13. La canasta

En la fotografía se aprecia al corralero mayor agitando su látigo en el centro de la formación dancística. Al fondo, el cerro de Tonalaco.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 1 de abril de 2018, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Enseguida mostraré un fragmento de la partitura ritual en el que se aprecian los gritos del mayor, con los cuales, indica los cambios de rotación de la cuadrilla.

Partitura general 4. La canasta

Partitura elaborada por Emmanuel Méndez Cano, diciembre de 2018, fuente: Sibelius 2015.

Ver partitura completa en Anexo 1. Partitura: 4.- La canasta.

Anexo 2. Video 4. La Canasta, URL <https://www.youtube.com/watch?v=Ie-RXvBUWqs>

En la partitura, a partir del compás 62 se registró el grito del mayor: es señal del cambio de orientación. El estruendo del látigo del corralero interviene en los compases 18, 25 y 76. Finalmente, en la canasta solo aparece el grito del mayor y el estallido del látigo. Así, dichos elementos sonoros coordinan los movimientos de los danzantes, pero ¿cómo entender los sonidos?

Para la señora Catalina Hernández, quien nació en el año de 1947, y quien fue parte de la población acasillada en el rancho de Tonalaco, la danza de La canasta evoca un antiguo baile nombrado “el baile de las hanégas”, dicho baile fue realizado en diferentes haciendas. Así pues, mencionó que el baile fue practicado con dos propósitos: 1) indicaba el fin de la temporada de alza de cosechas (ya sea de maíz, calabaza y frijol o de granos invernales como el trigo, avena y cebada) y 2) constituyó una expresión de agradecimiento a los patrones por permitirles residir en la calpanería y por brindarles un trabajo y una paga. De acuerdo con la experiencia de la señora Catalina Hernández, el baile era realizado al finalizar la temporada de alza de cosecha de maíz, es decir, al término de la pixca (en los meses de octubre y noviembre). Enseguida, agregaré su relato:

Quando la temporada de pixca terminaba, los trabajadores se cooperaban uno o dos centavos o lo que fuera para comprarle la palangana (pastel) al patrón. Mandaban a traer un violín y una guitarra. Entonces, el costalero ya sabía que tenía que apartar cuatro hanégas grandes de mazorca. Para esto, en las cuadrillas de trabajadores iban matrimonios como mis papás. Yo no iba porque me quedaba a echar tortillas, para que a su regreso hubiera algo que comer y porque yo atendía a mis hermanos, pero mis papás me decían que terminando la temporada de pixca el patrón les pedía que hicieran el baile de las hanégas. En ese baile, el patrón les regalaba la mazorca a los trabajadores, por ejemplo: mi papá se cargaba un costal lleno de mazorca, con la boca del costal viendo para el piso, mi mamá lo abrazaba por enfrente, y ella se encargaba de abrir y cerrar la boca del costal para dejar caer la mazorca. Mientras ellos iban baila y baila, los demás peones se paraban alrededor de donde reposaba la mazorca y esperaban la señal del mayordomo para rejuntar todo lo que pudieran. Cuando ya no había nada en el piso cambiaban a la pareja y de nuevo bailaban la hanéga: levantaban como cuatro o cinco cuartillos de maíz. Mientras rejuntaban lo que podían, el patrón y el mayordomo comían su palangana, esa era su diversión de ellos.

Le platico a mis nietos que a mí no me gusta ver el Carnaval porque me recuerda los tiempos cuando viví en el rancho [...]. Cuando empiezan con su baile de la canasta para mí es como cuando la gente hacia el baile de las hanégas [...]. Y es que en ocasiones escaseaba el maíz en la región. No había qué comer, solamente los patrones tenían recaudo. Muchas veces la gente se formaba para pedirle que les vendiera uno o dos cuartillos de maíz, pero a nadie le vendían, no aceptaban el dinero. Yo creo que al patrón le dábamos lastima y en ocasiones pedía el baile de las hanégas a manera de repartir unos cuartillos de maíz. Por eso, cuando veo la rueda (la cuadrilla de La canasta) parece que estoy viendo a mi santo padre y a mi madre bailando. ¿Qué otra? Se aprovechaba de la necesidad. Había temporadas en que el alimento era tan escaso que sólo comíamos una vez al día. A mí me tocaba ir al campo a buscar *pipizcos*¹³ para hacer una salsa con un chile guajillo y le completaba con unas tortillas hechas de biznaga y cebada molida, que por cierto eran muy amargas: era todo lo que comíamos durante muchos días. Por eso no me gusta el Carnaval, me recuerda el tiempo que vivimos en el rancho. Ahora somos pobres, mi casa es de tierra (técnica constructiva llamada tapia), tengo mis guajolotes y gallinas, pero eso es mil veces mejor que estar allá adentro (conversación con la señora Catalina Hernández, 28 de diciembre de 2018).

En su testimonio, la señora Catalina Hernández vinculó a la danza de La canasta con el baile de las hanégas. Si bien es cierto que el baile es recordado como una forma de festejo por el término de labores agrícolas (*pixca*), también está vinculado con las difíciles condiciones de vida que experimentó la antigua población acasillada. Así, la señora Catalina Hernández, al observar la danza carnavalesca, reelaboró imágenes mentales referidas a su padre y a su madre bailando frente a los responsables de la finca agrícola.

Para finalizar este apartado etnográfico, citaré la narración del señor Luciano Cervantes, quien reconoce que el uso del látigo fue importante en la vida dentro de las haciendas, pues dicho objeto formó parte de los instrumentos que atormentaron la vida de las poblaciones trabajadoras. A continuación, expondré su testimonio:

Mi abuelo (Gabriel Cervantes) vivió en la hacienda de San Diego Meca, él vio cómo sufrió la gente, él mismo fue riguroso con los trabajadores acasillados. Lo que me contó es que en el trabajo todos tenían que estar en silencio: hombres y mujeres. Nada

¹³ El diccionario Larousse cocina describe al *pipizco* de la siguiente manera: “fruto azulado, semejante en tamaño y forma a un tomate pequeño, de sabor dulce. La planta de la que crece se encuentra a orillas de los sembradíos formales de maíz o de otros cultivos. Se consume en Tlaxcala de manera casera y rural”. En <http://laroussecocina.mx/palabra/pipizco>.

de estar platicando, mucho menos de contradecir al patrón o hacerlo enojar. Contaba que antes, en la hacienda de Guadalupe, cuando alguien hacía enojar al patrón se lo llevaban los mayordomos y le amarraban las manos y los pies en unas argollas clavadas en una lápida. Ya que estaba amarrada la pobre gente, los mayordomos le pegaban hasta que se cansaran; ahí se iban turnando. ¿A dónde se iban ir a quejar? Si en todos lados era igual (conversación con Luciano Cervantes, 6 de enero de 2019).

En suma, las sonoridades emitidas con las herramientas de trabajo y la producción de sonidos con el cuerpo tienen la posibilidad de operar en el Carnaval como retratos acústicos. De esa manera, los carrillenses pueden acceder a sus experiencias vividas vinculadas al trabajo realizado en las haciendas locales y, con ello, pueden reelaborar escenarios de trabajo, además de experimentar la presencia de una persona fallecida, o bien, pueden sentir dolor al imaginar los escenarios de maltrato físico que pudieron haber experimentado los antiguos pobladores de las haciendas.

C.- El sonido y su condición ambigua

El hecho de proponer al sonido como retrato acústico me permitió entender sus diferentes modalidades de acción. En efecto, aunque los sonidos emitidos con el cuerpo y con las herramientas de trabajo pueden vincularse a la representación de los cargos de trabajo que caracterizó a la organización interna del sistema de haciendas en el Oriente de Tlaxcala, también es verdad que los sonidos no garantizan la evocación de las presencias hacendatarias. Eso ocurre así porque los sonidos mantienen un carácter festivo, lo cual promueve algarabía entre la audiencia y, por ende, no facilitan la elaboración de los retratos acústicos.

Por consiguiente, la condición indefinida del sonido instaura un juego de presencias y ausencias. En efecto, en cuanto la dimensión sonora, es considerada como un elemento de disfrute; es difícil evocar un escenario en el cual se pueda concebir al sonido como un

elemento que indique el cumplimiento de labores agrícolas para sortear los castigos de los mayores. Así, el sonido guía a los oyentes a percibirlo como un elemento festivo. Justamente, la complejidad del modo de acción del sonido en el segmento de las danzas de cuadrillas reside en su oscilación entre el carácter festivo y su capacidad evocativa del trabajo realizado en el interior de las haciendas. De ahí que, en el Carnaval, existe un juego de presencias y ausencias.

1.- Tiempo y sonido espectral: un juego de presencias y ausencias

De acuerdo con Gumbrecht (1998), en todas las culturas existen dispositivos que permiten la producción de presencias. De igual manera, Gumbrecht (2005: 88), cuestionó el por qué existen eventos acotados en los cuales ocurren la producción de presencias o momentos de intensificación. Con respecto a su cuestionamiento respondió que las relaciones que las personas establecen con el mundo pueden ser parte de una “cultura de significado” o de una “cultura de presencia”. Así, dicho filósofo señaló que algunos fenómenos sociales como los contextos políticos o las discusiones parlamentarias son parte de una cultura de significado, mientras que los rituales de la eucaristía, la muerte y resurrección de Jesucristo o de los cultos afrobrasileños se encuentran en la cultura de presencia. A partir de la distinción anterior, Gumbrecht mencionó que los mundos cotidianos no facilitan la intensificación de presencias.

La reflexión de Gumbrecht se ajusta a la experimentación de presencias en el Carnaval, pues sólo en la celebración anual de la parafernalia existen las condiciones necesarias para experimentar la presencia de los cargos hacendatarios, ya sea mediante la adquisición de jerarquías en la conformación de la cuadrilla, por la demostración de

obediencia por parte de los danzantes a los mayores de la cuadrilla, así como los continuos castigos físicos a los danzantes, o bien, a través de los sonidos vinculados a la obediencia y el castigo corporal. De ahí que, en los tres días Carnaval, los espectadores son susceptibles de experimentar la presencia de los cargos hacendatarios.

De acuerdo con las características antes mencionadas resulta pertinente proponer que en la dimensión sonora de la danza de cuadrillas ocurre lo que Warburg llamó *Nachleben* o “vida después de la muerte” (en Kindl, 2010: 94). De acuerdo con Silvana Vargas (2014: 318), el concepto de *Nachleben* fue utilizado por Warburg como una manera de estudiar las formas expresivas a manera de un “reservorio de representaciones” no pertenecientes a una temporalidad lineal. Dicha noción alude a la pervivencia del pasado que se incorpora a la vida pese al distanciamiento temporal.

Desde esa perspectiva, propongo considerar a los sonidos del choque de machetes, latigueos y los golpes con la planta de los pies como un reservorio de representaciones sonoras locales, pues dichos sonidos expresan el maltrato físico, el acatamiento de órdenes y el trabajo en las fincas. Por esa razón, el sonido es capaz de reelaborar acontecimientos pertenecientes al contexto histórico local, o bien, posibilita el regreso a la vida de las figuras hacendatarias. En ese caso, es importante decir que la vitalidad en el sonido no es una vida biológica, más bien es la pervivencia del pasado a través de los retratos acústicos. Además, la vitalidad en los sonidos es diferente a la vida humana porque posee una conexión con la vida histórica.

Por consiguiente, la actualización de los reservorios sonoros en la danza de cuadrillas puede hacer experimentar a los carrillenses adultos el advenimiento de presencias sonoras de los antiguos cargos hacendatarios. Así, los sonidos sobrepasan su propia fisicalidad acústica,

lo cual genera momentos de intensificación de presencias sonoras. En ese caso, los sonidos adquieren un carácter espectral dicha: singularidad consiste en la vida póstuma que emerge de los sonidos emitidos por la cuadrilla de danzantes. Al respecto del carácter espectral, Silvana Vargas refiere lo siguiente: “Donde los muertos (corrientes, estilos, tendencias, prácticas) no mueren del todo, sino que asumen otras formas de vida, parasitan, enriquecen, contaminan las formas de expresión de las nuevas generaciones” Silvana Vargas (*ibid.*: 329).

No obstante, en el Carnaval, la condición de las presencias sonoras reside en que sólo existen en el tiempo sonoro, pues su emergencia no perdura y no es posible retener los momentos en que emergen. Por ello, el sonido instaaura un juego de presencias y ausencias. Así, las presencias sonoras mantienen un carácter espectral, pues las personas que asumieron cargos como capitanes de cuadrilla reaparecen en el sonido.

Finalmente, el juego de presencia y ausencia sólo adquiere sentido *sensato* en función de la audiencia mayor a cincuenta años que experimentó el trabajo dentro de las haciendas. De esa manera, los momentos de intensificación no contienen un mensaje o un significado, más bien, se articulan con múltiples experiencias vividas por los carrillenses adultos.

2.- El sonido como modalidad de conocimiento entre los carrillenses

La dimensión acústica de la danza de cuadrillas enseña que la danza de cuadrillas es percibida de acuerdo con el grado de conocimiento que poseen los espectadores sobre la celebración. En efecto, mientras que la población adulta percibe en las acciones de los carnavaleros y en las secuencias dancísticas los acontecimientos y experiencias vividas en el interior de las

haciendas, la población más joven no necesariamente experimenta lo mismo. Entonces, ¿cómo entender dicha singularidad?

Para responder a esta interrogante es necesario considerar que los públicos están educados en contextos sociales diferentes, lo cual ha contribuido a moldear el oído de las generaciones adultas en una trama sonora diferente en comparación con el oído de las nuevas generaciones de carrillenses. Ciertamente, la población más joven efectúa tareas agrícolas, sin embargo, estas actividades actualmente se encuentran desvinculadas de la organización del sistema hacendatario. Dicha condición no permite a los nuevos carrillenses conocer las condiciones de trabajo que experimentaron las cuadrillas agrícolas conformadas por sus abuelos y, por ende, la dimensión sonora no desencadena la producción de presencia.

Así pues, los carrillenses jóvenes saben que la cuadrilla de danzantes puede ser considerada como una cuadrilla de peones agrícolas dispuesta a acatar las órdenes de los mayordomos para evitar el castigo físico. No obstante, el actual contexto social no promueve en la población joven experiencias vinculadas con el trabajo en el interior de las haciendas. Por ello, sólo perciben al Carnaval como una danza rigurosa, pero no piensan que los carnavaleros desempeñan un cargo de trabajo vinculado con la organización hacendataria.

Así, para las nuevas generaciones de carrillenses la dimensión sonora de la danza de cuadrillas no necesariamente conlleva la producción de presencias hacendatarias, sin embargo, para las personas mayores, la sonoridad de dicho segmento dancístico puede ser parte de una cultura de presencia. Por esa razón, es posible establecer que la percepción de presencias sonoras en el segmento de danza de cuadrillas depende de las experiencias vividas de las personas.

Para cerrar este capítulo, es necesario decir que en el Carnaval, existen distintos públicos que experimentan las sonoridades resultantes de la danza de cuadrillas de acuerdo con su campo de conocimiento con referente a la celebración.

CAPÍTULO II

TRAMPAS PARA ESCUCHAR

En este capítulo expondré el papel que desempeña la dimensión acústica en la modalidad dancística denominada baile de sones. Los bailes de sones se caracterizan por la visita de la cuadrilla a distintas casas para realizar un intercambio de improvisaciones coreográficas por comida o bebida y, con ello, entretener a los espectadores. En ese caso, el hecho de que los varones permanezcan ocultos bajo la indumentaria es lo que engancha la atención de la audiencia. De ahí que el público intenta reconocer a los varones a través de la observación de posturas corporales y al escuchar su voz distorsionada.

Sin embargo, en los bailes de sones los espectadores experimentan confusión con respecto a la identidad de los varones, pues la parafernalia, al fundamentarse en la Pascua y en el esquema carnavalesco, guía al público para emitir interpretaciones incompatibles con respecto a la identidad de los varones. Así, la voz deformada de los carnavaleros expresa su transformación en judíos y la negación de sí mismos para no ser reconocidos.

Resulta importante aclarar que en los bailes de sones también aparecen los sonidos de látigos, machetes, pisadas y gritos, pero la materia sonora funciona de manera distinta en comparación con el segmento de la danza de cuadrillas. Tomando en consideración lo antes expuesto, cabe plantear las siguientes preguntas: ¿cómo entender la exposición de los sonidos? Y ¿qué papel desempeñan los sonidos en las interacciones rituales? Para responder a estas interrogantes es necesario entender las implicaciones de la organización de la parafernalia en dos ciclos disímiles, es decir, en el festejo carnavalesco y la celebración de la

Pascua y, con ello, entender cómo opera el sonido en las interacciones que establecen los danzantes con el público.

A. Instauración de una identidad ambigua en el Carnaval

Para abordar el modo de acción que establece el Carnaval durante los bailes de sones, es necesario tomar en cuenta algunas reflexiones vinculadas con las múltiples funciones, adaptaciones y transformaciones que ha experimentado el esquema festivo carnavalesco en diferentes contextos socioculturales. El objetivo de citar diferentes investigaciones consiste en mostrar que el Carnaval no es un fenómeno unívoco; por lo contrario, es un ritual que adquiere su propia configuración de acuerdo con los elementos culturales y procesos históricos de cada contexto. Incluso, las diferentes investigaciones sugieren de manera implícita la necesidad de estudiar al Carnaval a la luz de sus propiedades etnográficas.

Julio Caro Baroja (1985) analizó al Carnaval europeo como una fiesta cuyo sentido deviene del ciclo ritual anual de la liturgia cristiana, pues la realización del Carnaval implicó el dominio de los placeres de la carne sobre la abstinencia cuaresmal. De esta manera, la transgresión al orden público le permitió a la sociedad europea una liberación temporal de los asfixiantes cánones religiosos. Por su parte, Bajtin (1987) formuló una teoría general del Carnaval europeo medieval a partir de una interpretación de este ritual como una celebración que establece una segunda vida popular basada en la inversión de oposiciones binarias, por ejemplo, la inversión de normas y jerarquías, el recrudescimiento de la actividad sexual o la imposición de una segunda vida basada en la risa liberadora. A partir de dicho planteamiento, la estructura del Carnaval fue asumida como una manifestación universal de inversión al orden social.

En cambio, los estudios etnográficos relativos a la comprensión del Carnaval en el territorio americano mostraron que este hecho festivo experimentó complejas síntesis culturales, es decir, la noción de inversión de oposiciones binarias fue desplazada y, en su lugar, fueron asimilados elementos cosmogónicos y culturales de cada contexto. Así, el Carnaval incorporó el culto a los dioses ligados a la naturaleza (Andrés Medina, 1964: 323-341), acogió la representación de batallas de un bestiario sagrado (Miguel Ángel Rubio, 2017: 179-225), o bien, permitió la realización de farsas/dramatizaciones, las cuales se expresan a través de comportamientos, actitudes, danzas, vestimentas y repertorios musicales (Bulmaro Villaruel, 2017). En suma, las referencias bibliográficas constatan que la configuración del Carnaval varía en cada contexto sociocultural.

A pesar de que el Carnaval no es una celebración homogénea, algunos investigadores sugieren que el esquema festivo carnavalesco comporta un carácter transformador, ya sea ontológico, social, parareligioso, o bien, construye temporalidades paralelas al tiempo ordinario. Por ese motivo, Miguel Ángel Rubio (2017: 48) menciona que el Carnaval “abre puertas a fantasías, realidades delirantes, a personajes espectrales o a extraordinarias quimeras que emergen como vivencias temporales”. En ese mismo tenor, Da Matta (2002) consideró que la estructura festiva se caracteriza por efectuar juegos de transformaciones del mundo social, es decir, el Carnaval hace uso de elementos concretos de la vida cotidiana para realizar operaciones de oposición, inversión, unión y acentuación. Así, Da Matta afirma lo siguiente: “en ese proceso las cosas del mundo adquieren un sentido diferente y pueden expresar más de lo que expresan en su contexto normal” (*ibid.*: 88). Por lo tanto, lo que interesa destacar es el hecho de que el carácter transformador del Carnaval permite la existencia de diversas y complejas celebraciones.

Tomando en cuenta lo antes expuesto, es pertinente señalar que los estudios antropológicos con relación a la cultura carnavalesca en el estado de Tlaxcala han sido realizados sobre el eje analítico que considera al Carnaval como un hecho festivo de transformación social fundamentado en la violación de normas sociales. Dicha orientación analítica mostró que el Carnaval conlleva la transgresión del control social mediante el ejercicio exacerbado de la violencia (Ricardo Romano, 2013: 69-96), o bien, instaura una segunda vida basada en la comicidad, es decir, la parafernalia denuncia de manera risible las injusticias cometidas por las autoridades civiles (Elizabeth Domínguez, 2001). Así, ambos enfoques propusieron entender al Carnaval como un ritual liberador de tensiones sociales.

Ciertamente, la literatura antropológica tlaxcalteca señala que la cultura carnavalesca se caracteriza por la violación al orden público. Sin embargo, dicha orientación no es adecuada para estudiar el Carnaval en Felipe Carrillo Puerto y en específico el segmento de baile de sones, pues el eje analítico de transgresión al orden social sólo identifica una parte del hecho festivo y no permite abordar las especificidades etnográficas del ritual.

Así pues, para abordar el segmento de baile de sones en el Carnaval de Felipe Carrillo Puerto es necesario considerar la siguiente propuesta: durante el Carnaval los danzantes gozan de una identidad ambigua. A partir de esta consideración, vale recordar que existen tres tipos de concepciones que afirman la transformación temporal de los danzantes: 1) los carnavaleros representan a los peones agrícolas del sistema hacendatario; 2) el Carnaval, al ser efectuado en la Pascua, conlleva la transformación de los danzantes en judíos; y 3) los danzantes niegan su personalidad para mantenerse en anonimato. A continuación, describiré cada noción y luego explicaré porqué son elementos que contribuyen a establecer una identidad ambigua.

El primer inciso corresponde a lo que mostré en el capítulo anterior, es decir, el segmento de las danzas de cuadrillas recrea las condiciones de maltrato físico que padecieron las cuadrillas agrícolas de peones acasillados y de peones reclutados en el sistema hacendatario local. Por ello, la cuadrilla de carnavaleros cumple las secuencias dancísticas bajo continuas agresiones físicas. En ese caso, los sonidos resultantes de látigos, machetes y golpes de pisadas denotan la realización forzada de las secuencias dancísticas. Asimismo, las relaciones hostiles establecidas entre los integrantes de la cuadrilla son parte de la representación de los antiguos cargos de trabajo en el sistema hacendatario local.

El segundo inciso corresponde a la exégesis local con relación al origen del Carnaval o la danza de Pascua. De acuerdo con los pobladores, después de la muerte de Jesucristo, es decir, en la mañana del Domingo de Resurrección o Domingo de Pascua, los varones danzantes son transformados en judíos; su objetivo consiste en hallar al nazareno para matarlo. Los judíos, para no ser vistos por Jesucristo, permanecen ocultos bajo la indumentaria de los carnavaleros. Además, hablan mediante palabras incomprensibles y se comunican a través de gritos. También realizan los bailes de sones en los diferentes hogares para llamar la atención del nazareno y, con ello, hacerle abandonar su escondite. Sin embargo, en cuanto los judíos encuentran a Jesucristo, se arrepienten de su intención de matarlo. Posterior al arrepentimiento, los judíos celebran la resurrección de Jesucristo durante los tres días de Carnaval.

Resulta importante aclarar que en el Carnaval, nunca ha existido la representación del encuentro entre Jesucristo y los judíos o carnavaleros. A pesar de ello, la coreografía de avance ondulatorio para visitar los hogares y la realización de los bailes de sones indican la persecución al nazareno en el interior del poblado. Incluso, la transformación de los varones

en judíos es afirmada por la obligación de participar durante siete años consecutivos en la cuadrilla, pues solo así Dios perdonará que intentaron asesinar a Jesucristo.

El tercer aspecto consiste en la negación constante de la identidad de los varones. A lo largo del Carnaval, los danzantes ocultan su rostro, cambian su manera de caminar, modifican su postura corporal, alteran su registro de voz, hablan en falsete, producen distorsiones fónicas y emiten sonidos de animales. De esta manera, la cuadrilla se desplaza a los diferentes hogares para realizar los bailes de sones con el propósito de entretener a los espectadores a cambio de bebidas y alimentos. En ese caso, el ocultamiento de los danzantes coincide con las observaciones de Miguel Ángel Rubio y Andrés Ortiz (1996: 205-230): ambos mencionaron que, en el estado de Tlaxcala, las comparsas se han caracterizado por mantener a cada bailarín en el anonimato hasta finalizar la celebración.

En el Carnaval, las tres concepciones operan sucesivamente, es decir, los danzantes son considerados como peones agrícolas, judíos, o son varones que niegan su personalidad. Por esa razón, los danzantes gozan de una identidad ambigua, pues el juego de identidades imposibilita definir qué son los carnavaleros y, a la vez, permite asociar a los danzantes a cualquier identidad. Un aspecto importante a destacar consiste en que dicho proceso depende de la perspectiva de cada persona: por ejemplo, el público que experimentó el trabajo en el interior de las haciendas (peones de contrato) o que fue parte de la población acasillada puede identificar en los carnavaleros a los antiguos cargos hacendatarios. Mientras tanto, para la mayoría de los carrillenses, el ciclo litúrgico de muerte y resurrección de Cristo indica que, en el Carnaval, los varones son transformados en judíos. Asimismo, todo el público es consciente de que los carnavaleros realizan distorsiones de su personalidad para no ser

identificados. Por ello, la audiencia puede percibir en los danzantes un conjunto de identidades incompatibles entre sí que se superponen a lo largo de las secuencias dancísticas.

En el transcurso del Carnaval y de los bailes de sones, el público intenta distinguir la terna de identidades; sin embargo, la unificación de identidades en los carnavaleros genera complicaciones en el momento de diferenciar los atributos de cada identidad. Si bien es cierto que los peones de hacienda se caracterizan por el uso de instrumentos de labranza y de sega, también es verdad que los varones danzantes pueden ser identificados por el hecho de que portan sus propias herramientas de trabajo cotidiano, tales como látigos, machete, hoz y espuelas. Asimismo, al asistir a los diferentes hogares mediante los desplazamientos coreográficos ondulatorios, los carnavaleros son percibidos como un grupo de judíos que busca a Jesucristo y, a la par, son vistos como simples varones anónimos que recorren el poblado para divertir a la gente a cambio de alimentos y bebidas. Además, los sonidos mantienen una doble acepción, pues las variaciones en el registro de voz y las distorsiones guturales ininteligibles son percibidas como las voces de los judíos y, consecutivamente, son escuchados como deformaciones fónicas que los varones efectúan para no ser identificados. Así, los sonidos emitidos con las herramientas de trabajo producen la presencia sonora de los antiguos cargos hacendatarios y, a la vez, son sonidos ordinarios que subyacen en el contexto campesino. Como resultado, el público que observa el comportamiento de los danzantes y que escucha las variaciones fónicas o el tañer de las herramientas tiende a experimentar múltiples confusiones al intentar precisar la identidad de los carnavaleros.

El hecho de que los carnavaleros sean asociados con identidades incompatibles entre sí causa en los espectadores una confusión inusitada. Dicho efecto ocurre porque la identidad ambigua opera como una paradoja y, subsecuentemente, funciona como una contradicción.

A partir de esta doble consideración, vale aclarar el funcionamiento de cada dinámica. De acuerdo con el psiquiatra Miguel Cherro Aguerre (s/f), la paradoja es “un círculo sin fin, lo verdadero no es lo contrario de lo falso, la verdad se transforma en falsedad, esta a su vez se torna verdad”. En el Carnaval, el público que distingue una identidad al observar las indumentarias, los movimientos dancísticos, o mediante la escucha de sonoridades es susceptible de percibir una identidad alterna. En efecto, una identidad niega a la otra por medio de transiciones oscilantes. Así, la paradoja atrapa la mente de los espectadores y evita que expresen su opinión ante el cambio de identidad. Mientras que en la lógica de la contradicción son cotejadas dos o más proposiciones de carácter opuesto para establecer una premisa como verdadera. Por lo tanto, los carnavaleros sólo adquieren una identidad ambigua en cuanto son pensados a través del mecanismo paradójico. Sin embargo, la identidad ambigua es falsa al ser razonada por medio del mecanismo contradictorio. En suma, la combinación de ambos mecanismos imposibilita interpretar de manera unívoca la identidad de los carnavaleros.

Es importante señalar lo siguiente: ante la confusión inusitada, las mujeres carrillenses concluyen que las identidades incompatibles son parte de una mistificación, la cual tendría por objetivo hacer creer que los enmascarados gozan de una naturaleza no ordinaria. De hecho, las mujeres denominan al juego de identidades como engaño. Así, el modo de acción del Carnaval se caracteriza por realizar afirmaciones engañosas con relación a la identidad de los danzantes. En contraparte, los varones recién iniciados consideran su participación en el Carnaval como un proceso en el cual son transformados en judíos. Igualmente, los hombres adultos atribuyen a los comportamientos de los carnavaleros como la transformación de los recién iniciados en judíos. Si los hombres identifican a los

carnavaleros como judíos, se debe a un juego de identidades fundamentado en el ciclo litúrgico de muerte y resurrección de Jesucristo y en la celebración anual carnavalesca.

Por ello, la parafernalia impone al espectador el desafío de precisar qué y quienes son los enmascarados. No obstante, el público prefiere reconocer la identidad social de cada varón para así soslayar la confusión causada por la identidad ambigua de los danzantes o para eludir el mecanismo paradójico.

1.- Soslayar el juego de identidades o eludir el engaño en el Carnaval

El engaño es un modo de acción que imposibilita identificar quienes son los carnavaleros. Por ese motivo, los asistentes del tratan de reconocer a los varones danzantes mediante la escucha del timbre y contorno de voz, o bien, a través de la observación de gestos mínimos, tales como la postura al caminar, al correr o al estar de pie. Sin embargo, a lo largo del Carnaval, los danzantes realizan distorsiones de sí mismos para no ser reconocidos, por ejemplo: hablan en registros agudos y graves, dicen lo contrario de lo que quieren decir,¹⁴ emiten gritos y efectos guturales, producen sonidos de animales domésticos (chillidos de

¹⁴ Los carnavaleros en Felipe Carrillo Puerto hacen uso de las siguientes expresiones para comunicar lo opuesto: “oigo /oye; ya con esta me despido o ya me voy dando vuelta al mundo/seguiré aquí; vete al pesebre/entra a la casa; oigo, vengo bien vació/ oye, acabo de comer; oigo, no tengo nada de sed/ oye, dame de beber; véndeme una zalea de borrego/regálame una tortilla con habas o frijoles; véndeme leche/dame pulque o cerveza; que horrible estás/que bonita (o) eres”. Cabe señalar que este tipo de comunicación también es efectuada en los carnavales realizados en los municipios cercanos al enclave de Atltzayanca. Los etnocoreólogos Pilar Castro Ramírez y Jaime Castro Ramírez (1996) describieron, en el Carnaval de Toluca de Guadalupe, municipio de Terrenate, a los danzantes empleando un lenguaje invertido para comunicarse. Asimismo, la antropóloga Emma Yanes Rizo (2005: 82-85) documentó que en el Carnaval de Tetela de Ocampo, municipio situado en la Sierra Nororiental de Puebla, los *huehues* y sus espectadores se comunican en un lenguaje contrario, tal y como se aprecia en la siguiente cita textual: el “lenguaje contrario constituye una especie de máscara colectiva, donde aquellos que no portan careta también transforman su vida. Se trata de un juego social en el que el sentido de las palabras adquiere una nueva dimensión y cobra elasticidad” (2005: 84).

cerdos, canto de los gallos, resoplido de caballos o aullidos y ladridos de perros) e imponen un desorden auditivo con el tañer de sus herramientas de labranza y pastoreo. También caminan con pasos torpes y trastabillantes, realizan movimientos exagerados con cada parte de su cuerpo y demuestran una actitud lasciva. Así, los sonidos y el comportamiento de los danzantes frustran al público que intenta reconocer a cada uno de los enmascarados. En este caso, la distorsión de sí mismos puede ser equiparada con el desvanecimiento de la persona social ante el mundo, tal y como lo refiere Le Breton (2016: 21): “sigue allí, pero sin estar. Se ha despedido de su antigua personalidad, volviéndose deliberadamente irreconocible”. Lo antes mencionado quiere decir que el comportamiento inusual de los danzantes es parte de una negación continua de su personalidad, lo cual impide identificar auditivamente o visualmente a los varones carnavalescos.

Cabe aclarar que todas las acciones de los varones son susceptibles de ser reconocidas. Por ello, los espectadores escuchan las voces deformadas u observan las expresiones corporales. Sin embargo, las personas que prestan atención a los elementos sonoros tienden a experimentar confusiones al tratar de correlacionar un sonido con una persona determinada. Esto ocurre porque en el ritual son emitidos sucesiones de sonidos clónicos, ya sea mediante efectos vocales o con el percutir de las herramientas de trabajo. En el campo visual, los diseños idénticos de máscaras, camisas y nagüillas se repiten de manera consecutiva causando confusiones.

Ante la imposibilidad de visualizar el rostro de los danzantes, los espectadores se apoyan en los sonidos para reconocer a los carnavalescos. Es decir, escuchan el timbre de voz de cada uno de los enmascarados, prestan atención a la pronunciación de palabras para distinguir el contorno de voz, e incluso buscan alguna familiaridad auditiva en los ritmos

producidos con las herramientas habituales de trabajo (machetes, hoces, cuartas y látigos), o en la emisión de onomatopeyas de animales. Esto ocurre así porque el sonido de la voz y los ritmos efectuados con los instrumentos de trabajo son una huella audible de cada individuo y, al ser reconocidos, pueden duplicar el rostro de quien emite la sonoridad.

Sin embargo, en cuanto el espectador percibe una voz o sonidos familiares, el proceso de reconocimiento se vuelve aún más complicado, pues la huella sonora se une al conjunto de voces distorsionadas, se articula con los ritmos de las herramientas de trabajo y con la música del Carnaval. De modo que la concurrencia de los sonidos muestra a los oyentes una serie de familiaridades enrarecidas, las cuales se convierten en confusiones que dificultan reconocer a cada uno de los varones enmascarados. En definitiva, el hecho de intentar reconocer a los danzantes para soslayar el juego de identidades incompatibles entre sí no es una tarea sencilla; por lo contrario, guía a los espectadores a una red de complicaciones.

2.- Estudiar la sonoridad mediante el concepto de trampa cognitiva

En el inicio del Carnaval sólo es posible identificar a algunos varones casados, pues sus esposas decoran la indumentaria con bordados que expresan un enlace matrimonial, por ejemplo la unión de apellidos o el nombre de sus hijos. Estas referencias permiten deducir la identidad del danzante. Sin embargo, no ocurre lo mismo en el caso de los varones solteros, es decir, su indumentaria no hace explícita su identidad y, por ende, permanecen ocultos bajo la vestimenta. En consecuencia, el público intenta reconocer las características físicas de los varones, tales como: complexión corporal, estatura, color de piel o tipo y color de cabello.

Al igual que la indumentaria, la emisión de voces distorsionadas oculta la identidad de los carnavaleros. Además, su combinación con el sonar de las herramientas de trabajo y con la música complica establecer asociaciones entre el sonido y un danzante en particular. Los enredos auditivos no disuaden las intenciones de la audiencia; por lo contrario, atrapan la atención del oyente y le conducen a examinar en repetidas ocasiones las distintas sonoridades. Sin embargo, el espectador que se esfuerza por liberarse de los enredos auditivos a menudo experimenta más confusiones, pues la emisión de sonidos clónicos evita que el oyente logre reconocer a cada uno de los varones. Tomando en cuenta lo antes dicho, surge las siguientes preguntas: ¿cómo abordar el modo de acción del sonido el cual impide reconocer a los varones? Y ¿cómo entender al sonido el cual refiere a identidades incompatibles entre sí?

Para dar un tratamiento al modo de acción del sonido, es necesario recurrir al concepto de “*pièges à pensée*” o trampa cognitiva¹⁵ propuesto por Smith (1984: 5-33). En ese tenor, resulta necesario exponer en qué consiste dicho término, aunque de manera anticipada se puede decir que Smith utilizó el concepto de trampa cognitiva para nombrar a un modo de acción que puede atrapar la mente al cultivar incertidumbre y ambigüedad, así como para entender por qué dichos efectos pueden ser elementos clave para alcanzar la eficacia ritual.¹⁶

¹⁵ Andrea Luz Gutiérrez Choquevilca (2016: 17-37) traduce el concepto de “*pièges à pensée*” a *mind trap* y en trampa cognitiva.

¹⁶ De acuerdo con el antropólogo belga Arnaud Halloy (2015: 358-374), Pierre Smith no se preocupó por elaborar un significado último del ritual o por comprobar si los rituales son un fiel reflejo de los mitos. Más bien se interesó por saber cómo funcionan los rituales, es decir, qué les hacen a las personas y cómo lo hacen. Por ello, Smith centró su análisis en comprender por qué la acción ritualizada en sí misma puede garantizar la eficacia ritual, por ejemplo: transformar a las personas que participan en un ritual, cambiar la manera en la que se perciben a sí mismos y a los demás, o transformar su relación con el mundo.

Pierre Smith (1984), al realizar su estudio entre los *bedik* en Senegal, se interesó por conocer cómo las personas se relacionan con el misterio de las máscaras en el rito de iniciación masculina. Así pues, Smith describió que los hombres mayores presiden el ritual iniciático manteniéndose ocultos bajo máscaras supeditadas al poder los espíritus *beyid* y de los antepasados *bedik*.¹⁷ Los niños novicios, por su parte, esperan encarnar el espíritu de sus ancestros mediante acciones ritualizadas que implican su muerte y su renacimiento. Así, durante el ritual de iniciación masculina, los hombres portadores de máscaras misteriosas golpean a los infantes hasta causarles una muerte ritual. Una vez concluido dicho proceso, los ancestros *bedik* toman posesión de los cuerpos para revivirlos y presentarlos ante la sociedad masculina. Sin embargo, en cuanto resucitan los nuevos hombres, descubren que bajo las máscaras misteriosas se encuentran sus padres. Finalmente, los hombres que presiden el ritual revelan el secreto de la iniciación masculina, el cual consiste en que la muerte y la resurrección fue una farsa. Así, los padres confiesan a sus hijos que los poderes de las máscaras son parte de una mistificación que sirve para dominar a las mujeres y a los niños no iniciados. Por ello, el secreto de las máscaras debe ser protegido, pues el ritual masculino se sustenta en hacer creer que las máscaras están investidas de poderes invisibles.

Por lo tanto, Smith señaló que la acción ritual basada en la simulación es eficaz porque es experimentada como algo real. Así, la simulación desencadena la transformación de los novicios, además de hacer que el público conformado por mujeres y niños no iniciados sienta la presencia de los espíritus encarnados en los novicios. No obstante, Smith hizo notar que la eficacia ritual es lograda por medio de un dispositivo paradójico o trampa cognitiva, la cual

¹⁷ Smith mencionó que los espíritus *beyid* nombrados *Gindam*, *Ningininga* y *Nyandemem* se manifiestan a través del sonido percutido de tambores. A ese tipo de manifestación le dio el nombre de máscara sonora.

produce incertidumbre con referente a la identidad de los infantes. Enseguida, expondré cómo la eficacia del ritual *bedik* depende de un dispositivo paradójico.

En el ritual iniciático masculino, las mujeres casadas son conscientes de que sus hijos morirán. Eso ocurre así porque en el ritual reservado para las mujeres desposadas les es comunicado que, en el futuro, sus cónyuges deberán presidir la iniciación masculina de sus hijos, lo cual implica que los hombres mayores estarán sujetos al poder de los espíritus *beyid* que habitan en las máscaras. De esa manera, los hombres mediante actos rituales asesinarán a los infantes para apartarlos del mundo femenino, pues sólo así los ancestros *bedik* habitarán los cuerpos para resucitarlos y, con ello, les serán revelados los secretos de la sociedad masculina. Ahora, si bien es cierto que las mujeres conocen el ritual de iniciación masculina que experimentarán sus hijos, también es verdad que son conscientes de que su entendimiento con respecto a la encarnación de los ancestros en el cuerpo de sus hijos es incompleto. En efecto, las mujeres saben que el proceso de muerte y resurrección es una simulación y, al mismo tiempo, no ignoran que los ancestros *bedik* deben habitar el cuerpo de los novicios con el fin de revelar los secretos de la sociedad de hombres. Por lo tanto, la discrepancia entre la simulación y el hecho de que los infantes sienten estar investidos por los ancestros confunde a las mujeres, pues experimentan incertidumbre al interpretar la identidad de sus hijos.

Después de conocer el ritual, Smith distinguió que el funcionamiento de la parafernalia requiere una simulación mutua. Si los iniciados están dispuestos a morir y a ser tomados por el espíritu de sus antepasados se debe a la actitud brindada por sus madres e iniciadores, pues todos esperan la transformación de los novicios. En efecto, la simulación mutua desencadena las transformaciones esperadas, es decir, el comportamiento de los

hombres mayores al usar las máscaras aparentemente poseídas por los espíritus, sumado a la actitud de las mujeres que fingen creer que sus hijos tienen una misión sagrada, es lo que conduce a los recién iniciados a padecer su propia muerte y a sentirse investidos por los antepasados *bedik*. Como resultado, el comportamiento de los novicios confunde a sus madres, pues la relación entre lo que son y lo que representan es incompatible. Así, la incapacidad de afirmar de manera unívoca la identidad de los novicios causa en las mujeres incertidumbre con respecto a la identidad de sus hijos. Por esa razón, las mujeres experimentan la presencia de los antepasados *bedik* en el cuerpo de los novicios.

Entonces, Smith propuso entender a la configuración relacional establecida en la simulación mutua y a los efectos causados en la mente de los espectadores del ritual como trampa cognitiva. Con respecto al término de trampa cognitiva, mencionó lo siguiente: “*À ces opérations, dont les agents simulent ou reflètent l'effet qu'elles sont censées produire, je donnais le nom de pièges à pensée*” (1984: 5). En esa tónica, dicho autor señaló que la trampa cognitiva es eficaz porque los novicios dicen sentirse investidos por sus antepasados y, al mismo tiempo, el comportamiento de los recién iniciados atrapa y confunde la mente de las mujeres al interpretar la identidad de sus hijos.

Si bien es cierto que la parafernalia depende de la simulación mutua, también es verdad que el ritual requiere la intervención de las máscaras supuestamente poseídas por los espíritus. En efecto, las máscaras misteriosas son el soporte de la ilusión ritual, pues son los elementos mediadores en la relación los que establecen los participantes del ritual. Inclusive, la trampa cognitiva logra su eficacia en cuanto los hombres mayores revelan el secreto iniciático por medio de la mistificación del ritual, pues sólo así muestran a los novicios cómo el misterio de las máscaras hace que la simulación sea experimentada como algo verdadero.

Entonces, lo que Smith mostró al emplear el concepto de trampa cognitiva consiste en que la eficacia del ritual no depende de la presencia real o ausencia de espíritus, ya que el público y los recién iniciados saben que sus acciones son parte de una simulación. Más bien, reveló que la eficacia ritual depende de un dispositivo paradójico, el cual, a través de acciones ritualizadas, desencadenan los efectos esperados en la mente de las personas.

Por lo tanto, en el ritual de las máscaras *bedik*, la trampa cognitiva opera en dos niveles: 1) confunde a las personas al cultivar incertidumbre y ambigüedad con relación a la identidad de los recién iniciados y 2) mantiene el secreto de la iniciación masculina. Por último, es importante citar la reflexión de Smith con respecto al uso de trampas cognitivas: *“aussi arbitraire qu'il puisse paraître, son schème se retrouve semblable à lui-même dans d'innombrables cultures, avec des contenus différents”* (*ibid.*: 33).

Con base en la orientación teórica metodológica antes expuesta, propongo entender que, en el Carnaval de Felipe Carrillo Puerto, la materia sonora opera como una trampa cognitiva. En efecto, la dimensión sonora mantiene dos puntos en común con el dispositivo paradójico del ritual de las máscaras *bedik*. El primer aspecto consiste en que los cambios en el registro de voz y los sonidos emitidos con las herramientas de trabajo pueden reflejar la transformación de los danzantes en peones agrícolas, judíos o indican la negación de sí mismos. La interpretación cambiante ocurre porque los sonidos carecen de un significado claro y exacto, pues están determinados por el modo en que se configura el sistema ritual. Dicho en otras palabras, los sonidos adquieren acepciones distintas porque aluden al proceso histórico local, al ciclo litúrgico de vida, muerte y resurrección de Cristo y a la celebración anual de Carnaval. Así, la manera en que se estructura el ritual hace que la audiencia pueda concebir en los sonidos emitidos por los carnavaleros una terna de identidades.

El segundo punto en común consiste en la existencia de un marco relacional de posiciones constitutivas. Mientras que los danzantes reflejan a través del sonido las transformaciones asociadas al ritual, los espectadores varones están dispuestos a correlacionar los sonidos con cada identidad e intentan distinguir a los varones mediante la escucha de sonidos que les resulten familiares. Lo antes dicho indica que, en el ritual, los hombres adultos saben cuál es el papel a desempeñar, sin embargo, su conocimiento con respecto al verdadero interés del juego de identidades incompatibles es incompleto. En efecto, los hombres son susceptibles de ser enganchados a un proceso para diferenciar a los juídos de los recién iniciados que niegan su identidad, sin embargo, dicho proceso tiende a confundirlos, lo cual dificulta reconocer a los varones mediante la escucha de su voz distorsionada. Por lo tanto, el ritual impide definir quienes son los carnavaleros que conforman a la cuadrilla.

Entonces, durante el Carnaval, el sonido impone una doble trampa cognitiva. La primera trampa opera de la siguiente manera: al correlacionar las deformaciones fónicas y el sonido de las herramientas con cada una de las identidades, el público masculino afronta una paradoja y una contradicción. En efecto, el juego de identidades excluyentes crea obstáculos que imposibilitan definir una única identidad en los carnavaleros. La segunda trampa funciona así: al prestar atención a las familiaridades auditivas para reconocer la identidad social de los varones, los sonidos enrarecidos confunden tanto a los hombres como a las mujeres, ya que dificultan correlacionar las características sonoras con un determinado varón. Las dos trampas operan de manera sucesiva, lo cual hace que la audiencia permanezca confundida al pretender distinguir a las identidades incompatibles mediante sus atributos

sonoros, además de impedir reconocer a los varones carnavaleros. Por lo tanto, los modos de acción del sonido operan como obstáculos al intentar definir quienes son los carnavaleros.

Resulta importante aclarar lo siguiente: a lo largo de este capítulo, utilizaré los términos de trampa auditiva o confusión auditiva para nombrar a los procesos que complican la identificación de los varones o para designar a los sonidos que muestran familiaridades enrarecidas. Sin embargo, no debe ser considerado que el sonido opera confundiendo únicamente a la instancia sensorial, pues dicho enfoque indicaría la disociación entre el cuerpo y la mente. En ese caso, la cognición procesa la información sensitiva para tratar de reconocer a los varones que se ocultan mediante la distorsión de su voz y para captar cómo el sonido refiere a distintas identidades. Así, las confusiones causadas por los sonidos susceptibles de ser reconocidos también son parte de la trampa cognitiva. De ahí la pertinencia de considerar la existencia de una doble trampa, pues el sonido crea un juego paradójico de identidades y, a la vez, crea una dinámica en la que expone familiaridades enrarecidas que dificultan la identificación de los varones.

Como ya lo mencioné en párrafos anteriores, para soslayar la confusión del juego de identidades, la audiencia enfoca su atención en reconocer a los varones enmascarados. Por ello, el público que aguza el oído puede percibir marcas audibles de cada uno de los varones. De hecho, la emisión de gritos y la imitación sonora de animales (caballos, cerdos, gallos y perros), así como los ritmos y sonidos emitidos con los instrumentos de trabajo (machetes, hoces y látigos), son referencias sonoras de las actividades que desempeña cada varón en su vida diaria. Justamente, en la sociedad rural de los carrillenses, el acompañamiento cotidiano en labores de pastoreo, la participación grupal durante los periodos de cultivo y durante la cosecha de maíz, frijol y calabaza hace que las personas se familiaricen con los distintos

sonidos y con los movimientos corporales que efectúa cada persona al realizar las distintas labores. Por esa razón, en un contexto diferenciado como lo es el Carnaval, las familiaridades auditivas y la observación de gestos mínimos permite a los carrillenses reconocer a los varones y, con ello, resolver la trampa cognitiva.

Es importante aclarar que el público reconoce a los carnavaleros por aprendizajes específicos, es decir, mientras que algunos espectadores pueden estar familiarizados con los timbres y contornos de voz, los llamados específicos para arrear el ganado y los sonidos de las herramientas agrícolas, otros espectadores pueden no estar familiarizados con los sonidos, cual implicaría desconocer las marcas audibles de cada varón. No obstante, reconocer a los varones no se limita a aspectos auditivos, pues el público puede recurrir a otros conocimientos empíricos para superar los diferentes obstáculos, por ejemplo, la observación de la indumentaria, la identificación de los diferentes tipos de bordados y por el desciframiento de las imágenes bordadas pues, revelan los gustos personales de cada varón.

Identificar a los varones se puede lograr también a través de saberes especializados, pues tanto hombres como mujeres pueden discernir la identidad de los danzantes a partir de saberes vinculados con la división sexual del trabajo. Las mujeres observan la confección de las nagüillas, los tipos de bordados y combinación de colores, pues dichos elementos son referencias al trabajo de otra mujer.¹⁸ Cuando una espectadora reconoce algún estilo de

¹⁸ Las señoras Emma Santos, Evelia Loaiza y Francisca Cerón, dedicadas a la elaboración de la indumentaria, comentan que pueden reconocer a otras mujeres observando los diseños que presentan las nagüillas. Reconocer a una costurera por medio de la confección de las vestimentas ocurre porque en ocasiones las mujeres se reúnen en duplas o en grupos para ofrecer su ayuda en la elaboración de la indumentaria. Por ese motivo, existen aprendizajes vinculados con la combinación de colores y la realización de diferentes tipos bordados, por ejemplo: sobrepuestos, relieve, lisos y de pedrería. Así, las técnicas de corte, costura y bordado conforman un conocimiento especializado y vinculado al saber de las mujeres. Sin embargo, la complejidad de este tipo de conocimiento no será abordada en esta investigación, pues merece un tratamiento de datos diferenciado.

confección también puede inferir el círculo de varones más próximos a la costurera identificada, ya sea: esposo, hijos o hermanos. Esto ocurre así porque en ocasiones las mujeres comparten sus saberes con relación a la elaboración de su propio estilo de corte y de confección, lo cual influencia el trabajo de otras mujeres. Así, la experiencia vinculada con la elaboración de indumentarias permite reconocer el trabajo de cada mujer y, de manera indirecta, posibilita identificar a los carnavaleros.

A partir de lo antes dicho se puede afirmar que, en el contexto campesino, las actividades consideradas masculinas y femeninas proveen conocimientos específicos y constituyen modos de percepción diferenciados. Por ello, durante el Carnaval, los espectadores hacen uso de sus experiencias para reconocer a los varones danzantes.

Dado que los espectadores varones soslayan la confusión que impone el juego de identidades incompatibles al reconocer a los varones mediante los sonidos de trabajo pastoril y agrícola, es necesario exponer un breve apartado etnográfico para mostrar cómo los sonidos del contexto campesino subyacen a las relaciones sociales. Distinguir el funcionamiento del sonido en su contexto ordinario ayudará a entender el mecanismo por el cual opera la trampa auditiva en la secuencia ritual de los bailes de sones. A continuación, describiré cómo los carrillenses se familiarizan con las sonoridades resultantes del trabajo campesino.

3.- Signos audibles: los sonidos de las labores diarias

El estilo de vida ligado a la crianza de ganado vacuno, caprino y ovino brinda a los carrillenses experiencias y conocimientos sensoriales comunes. El cuidado del ganado es una tarea asignada a los varones e implica la realización de distintas actividades, por ejemplo: la

limpieza de corrales, la ordeña, el suministro de alimentos para vacas, cabras y borregos, así como la dedicación de tiempo para el pastoreo y el amansamiento. Dichas actividades permiten a los varones adquirir aprendizajes relacionados con el temperamento y manejo de los diferentes tipos de ganado.

En las mañanas, alrededor de la 5:00 am los hombres adultos y jóvenes limpian los corrales y ordeñan al ganado vacuno. A veces, el temperamento de las vacas es hostil, pues no permiten que el ordeñador se acerque a su ubre, e inclusive las vacas lanzan patadas con sus extremidades traseras. Por su parte, los varones utilizan sus látigos para atar las patas de las vacas y así impedir su agresión. También apaciguan al ganado con el sonido de fuertes pisadas, o bien, emiten gritos graves, por ejemplo: “¡Hooo!”, “¡Huuu!” y “¡Huusaaa!”

Las tareas de apacentamiento son realizadas en grupos o duplas de varones y cada varón arrea a su ganado mediante la emisión de gritos graves: “¡Hooo!” y “¡Heee!” Asimismo, el uso de látigos sirve para direccionar el transitar del ganado. Uno de los aprendizajes para controlar a los animales radica en saber chasquear el látigo, pues el tronido estentóreo del latiguelo funciona para alejar al ganado de los cultivos o del forraje dispuesto en las tierras de cultivo. Además, el estruendo del látigo asusta a los animales y permite dirigirlos a los lugares deseados.

Existen distintas maneras de manipular el lazo, por ejemplo: latigazos cruzados, técnica que implica ondear la cuerda ya sea diestro o surdo y, con ello, culminar en un sólo estruendo. También existe una técnica para revolear la cuerda en círculos y por encima de la cabeza hasta terminar en uno o múltiples estallidos consecutivos. Otra manera de manejar el látigo consiste en chasquearlo mientras los pastores se mantienen arrodillados; dicha técnica requiere una habilidad mayor para tirar de la pesada cuerda y producir numerosos chasquidos.

La habilidad de los varones al manipular el látigo se expresa mediante el tipo de revoleo, por el intervalo de tiempo entre cada estallido (mantener un ritmo), y al efectuar numerosos estallidos consecutivos.

Las herramientas de corte, tales como machetes y hoces, forman parte de los utensilios de los pastores. Durante el apacentamiento, los jóvenes se toman un tiempo para practicar un juego riesgoso, el cual consiste en lanzar un machete al aire y, al caer, debe ser sujetado con una mano. Empuñar el machete sin sufrir cortes es una muestra de habilidad en el manejo de dicha herramienta. También, en la temporada de sega de milpa, los machetes y hoces son empleados y su utilización conlleva la adquisición de diferentes posicionamientos corporales. Además, el uso de dichas herramientas ofrece sonidos y ritmos diferenciados: mientras que el corte de la hoz emite sonidos crepitantes y de deslizamiento, el tajo del machete implica un ritmo percutido. Así, cada varón que realiza la tarea de sega establece su propio ritmo.

Entonces, el acompañamiento mutuo de los varones al realizar actividades agrícolas y de pastoreo conlleva la memorización de experiencias auditivas y visuales vinculadas con el adiestramiento de animales y el manejo de las herramientas de sega. Por esa razón, los campesinos están familiarizados con los movimientos corporales de otros varones y con los sonidos que emanan de sus acciones, por ejemplo: efectos fónicos para arrear al ganado, el tañer de los machetes, intervalos de tiempo entre el latiguelo, así como sus lateralidades dominantes. De ahí que, en la vida diaria, el sonido emitido por cada uno de los varones opera como su propio signo audible, pues las propiedades sutiles como las cadencias, así como los timbres y contornos de la voz contienen rasgos distintivos de cada varón. Enseguida, mostraré seis imágenes en las que se apreciará la utilización de los objetos antes mencionados en la realización de las labores campesinas.

Imagen 14. Segundo milpa

En el segundo plano de la fotografía se puede notar la milpa amontonada en el suelo. El montículo es conocido como gavilla.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 3 de enero de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxca



Imagen 15. Tronar el látigo

Arrear el ganado vacuno requiere el revoleo del látigo.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 08 de mayo de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.

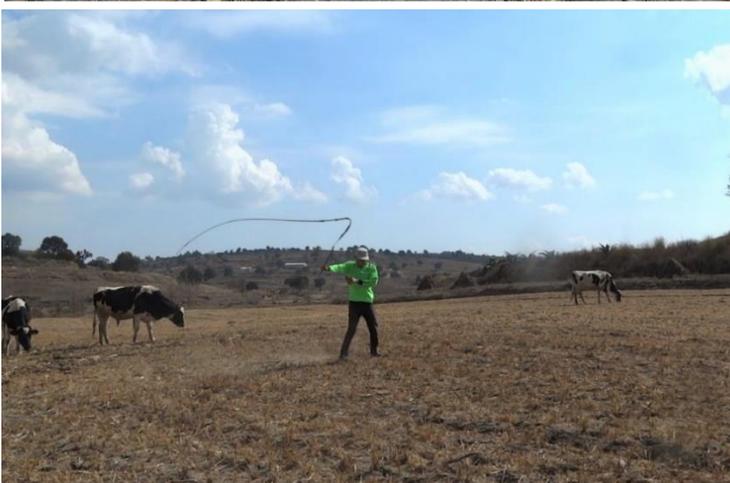


Imagen 16. Una cuerda: un freno de quijada

El amanzamiento de los equinos requiere el uso de bocados, espuelas, fuetes y cuerdas. También, cada varón se comunica con su equino a través de diferentes tipos de llamados, ya sea: silbidos, chasquidos con la lengua y otros efectos fónicos.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 10 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 17. El peligro de manipular un machete

Herida causada por el filo del machete al practicar el juego que consiste en lanzar y atrapar la herramienta de corte.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 20 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 18. Labradores

La actividad de labra o del cuidado de la milpa es realizado por al menos dos varones. Mientras que un varón dirige el andar de los animales mediante las riendas y efectos fónicos, otro varón controla el nivel y el desplazamiento del arado.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 15 de julio de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 19. Rumbo a las labores de sega

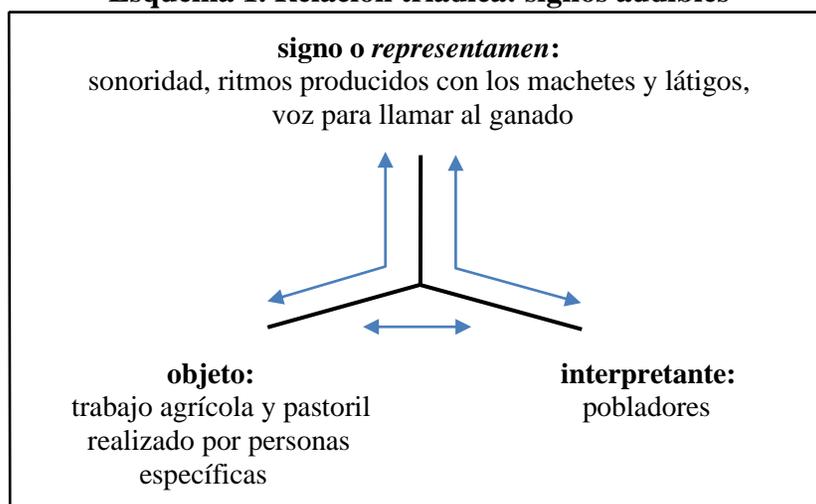
Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 12 de noviembre de 2016, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Ahora, es necesario establecer porqué los sonidos del medio campesino son signos audibles. La noción que adopto de signo lo retomo del trabajo de Peirce (1974: 24). Dicho autor menciona que el signo es “algo que transmite información” por medio de una relación triádica entre: 1) signo o *representamen*, 2) objeto y 3) interpretante. En este caso, Peirce señaló que el signo denota algo perceptible o imaginable, representa al objeto y dicha relación requiere un interpretante para construir una correspondencia entre el signo y el objeto.

En el contexto de trabajo campesino, las emisiones fónicas para llamar o dirigir al ganado, así como los sonidos producidos con las herramientas de labranza toman el lugar del signo auditivo. Así, los sonidos representan al objeto, es decir a las actividades de trabajo agrícola o pastoril. En ese caso, las propiedades sutiles como los ritmos al manipular las herramientas de trabajo, sumadas a los contornos y timbres de voz implícitos en las técnicas de llamado a los animales también representan a cada uno de los varones. Finalmente, los interpretantes o los carrillenses correlacionan el *representamen* con el objeto para distinguir a un varón determinado, ya sea pastor o agricultor. A continuación, expondré la relación triádica de los signos audibles en el contexto campesino de Felipe Carrillo Puerto.

Esquema 1. Relación triádica: signos audibles



Esquema elaborado con datos de trabajo de campo en el periodo noviembre-diciembre 2016 y abril-junio 2017.

Entonces, la ruptura entre el *representamen* auditivo y el objeto hace caer a los interpretantes en la trampa auditiva y, por ende, tiende a confundir y a frustrar al público que pretende reconocer a cada uno de los varones enmascarados. No obstante, superar las confusiones requiere aguzar el oído para percibir los sonidos que resulten conocidos. Es por ello que la escucha atenta y prolongada ayuda a reconocer a cada uno de los varones que conforma la cuadrilla.

En definitiva, lo antes expuesto indica que las sonoridades asociadas con el trabajo diario conforman una red de conocimientos mutuos. Por ello, en un contexto como lo es el Carnaval, los sonidos emitidos con el cuerpo y a través de la manipulación de herramientas de trabajo ayudan a identificar a los varones que permanecen ocultos bajo la indumentaria.

En el siguiente apartado expondré cómo las sonoridades asociadas con el trabajo campesino y los efectos fónicos imponen una doble trampa cognitiva en el Carnaval y en específico durante la modalidad de baile de sones. De igual manera, para conocer cómo opera la trampa auditiva utilizaré la propuesta metodológica que consiste en la exposición de partituras de la dimensión sonora del ritual. La partitura del ritual mostrará las dinámicas sonoras durante los bailes de sones.

B. Los sonidos en el baile de son

En este apartado mostraré cómo operan las sonoridades durante los bailes de sones. Debo precisar que la descripción del funcionamiento de la doble trampa cognitiva será expuesta de acuerdo con mi experiencia y en combinación con la percepción de los espectadores varones. Así, la manera en que presentaré los datos etnográficos manifestará mi participación como

oyente (experiencia que me permitió captar los modos de acción del sonido en el Carnaval). Cabe aclarar que expondré los datos etnográficos correspondientes a la segunda ocasión en que asistí al Carnaval o danza de Pascua, es decir, en la última semana del mes de marzo y en la primera semana de abril del año 2018.

Para proseguir con la descripción relativa al modo en que opera la dimensión sonora, enseguida expondré mi experiencia al tratar de identificar al joven danzante Edgar Cervantes Santos.¹⁹ Reitero que realicé este proceso en los segmentos denominados: los bailes de sones. Por consiguiente, sólo describiré los momentos en los que se produjeron las condiciones adecuadas para reconocer a dicho danzante. Los datos empíricos que mostraré serán suficientes para ejemplificar cómo el sonido es el soporte de una doble trampa cognitiva.

Previo al comienzo del Carnaval, el día 31 de marzo de 2018, realicé una entrevista a Edgar Cervantes Santos con la finalidad de esclarecer el funcionamiento del baile de sones. En la entrevista me explicó que el baile es realizado por una dupla de carnavaleros machos. Así, la pareja improvisa imitaciones coreografías cómicas y, al mismo tiempo, cada danzante demuestra sus habilidades al revolear su propio machete. También mencionó que durante el segmento dancístico el público intenta averiguar la identidad de cada uno de los integrantes de la cuadrilla, sin embargo, los carnavaleros deben engañar al público que escucha y que observa. Al pedirle que me explicara en que consiste el engaño, me comentó lo siguiente:

No te puedo explicar porque no es difícil de entender. El chiste del Carnaval es que te vistas y que nadie te reconozca durante los tres días porque puedes hacer bromas, salir a bailar con las muchachas y no dicen que no; puedes andar gritando, saltando como loco... ¡Hacer locuras sin que nadie te juzgue! Pero, para hacer eso debes de engañar a la gente que te está viendo. ¡Que nadie te reconozca! Engañar es ocultarse bajo la careta, nunca hablar con tu voz verdadera, o sea, nunca mostrar señas de ti. La gente se va a encargar de eso, ellos ven cómo te mueves, cómo caminas, también ponen atención cuando te levantas la careta y si te descuidas, rápido dan contigo [...].

¹⁹ Edgar Cervantes Santos nació en el año de 1994, es soltero y es un carnavalero reconocido. En el año de 2016 desempeñó el papel de mayor de la cuadrilla.

Para que te vayas empapando de este asunto te propongo algo: en este año voy a vestirme, identifícame, ya tengo mi ropa, solo mi mamá y mis hermanas saben cómo iré vestido, nadie en el pueblo ha visto mi ropa. Ayúdame con las señoras o con los señores y si me reconocen me avisan. Nomás te aviso que el domingo no voy a salir (entrevista con Edgar Cervantes Santos, 31 de marzo de 2018).

Entonces, para entender el modo de acción que impone el engaño, decidí aceptar la propuesta de Edgar Cervantes. Así, los días lunes y martes de la semana de Pascua (2 y 3 de abril de 2018) participé como oyente y observador del Carnaval e intenté identificar a Edgar Cervantes través de los sonidos y mediante su indumentaria.

A continuación, expondré mi experiencia y la percepción de los carrillenses al captar los modos de acción que adquieren los sonidos en la modalidad de bailes de sones.

1. Doble trampa cognitiva: dos identidades en una voz

Al mediodía del segundo día de Carnaval (lunes 2 de abril de 2018), la cuadrilla de danzantes se desplazó a la calle más concurrida de la población para presentar los bailes de sones y recibir a manera de pago bebidas embriagantes. La pandilla apareció con un contingente de cincuenta varones enmascarados y dirigidos por el mayor de la cuadrilla: Ulises Lima Paz.²⁰ En cuanto intenté reconocer a Edgar Cervantes me resultó imposible, ya que se encontraba entre un grupo numeroso de danzantes. En efecto, cuando observé a la cuadrilla experimenté confusiones visuales, pues la semejanza de la indumentaria corporal y la similitud de las máscaras saturó mi campo visual. La repetición consecutiva de indumentarias frustró mis

²⁰ Ulises Lima Paz es un varón reconocido por pertenecer a una familia de tradición carnavalera. El señor Felipe Lima Cervantes, padre de Ulises Lima, fue mayor de la cuadrilla en las décadas de los años 1970, 1980 y 1990. Manuel Lima, su abuelo paterno, participó en el Carnaval durante 40 años consecutivos durante la primera mitad del siglo XX.

intentos por reconocer a los varones y, aunque deduje la identidad de algunos danzantes esto no implicó que mis suposiciones fueran correctas. No obstante, al observar al grupo de enmascarados pude identificar las vestimentas que habían sido parte del Carnaval anterior (abril de 2017). Así, al reconocer las nagüillas y las camisas exhibidas en la celebración anterior supe quién se encontraba bajo la indumentaria. Dicha manera de proceder me ayudó a descartar los carnavaleros conocidos de los que se mantenían en anonimato.

En cuanto la cuadrilla tomó un descanso presté atención a los momentos en que los carnavaleros alzaron su careta para fumar y beber o para respirar aire fresco (el descanso es un período caracterizado por el caminar de los danzantes en trayectorias circulares levóginas). Además, me mantuve a la escucha de los gritos y de la pronunciación de palabras. También procuré identificar las posturas corporales al caminar, correr y saltar. La observación continua me permitió distinguir posturas, ademanes conocidos, así como la posesión de herramientas de labranza, las cuales, tanto en la vida cotidiana como en el Carnaval, son utilizadas por su propietario.

A continuación, agregaré una selección de fotografías con la finalidad de exponer el descanso de los carnavaleros y para mostrar la conformación del cuadro dancístico durante la realización de los bailes de sones. Las fotografías ilustrarán también el doble juego que desempeñó la ornamentación corporal, es decir: la indumentaria impidió reconocer a los varones y, a la vez, exhibió elementos que me permitieron deducir la identidad de los enmascarados. Además, añadiré fotografías que ejemplificarán cómo las herramientas y los animales de uso cotidiano fueron integrados en el Carnaval, pues cada elemento fue una referencia de su propietario. Cabe aclarar que la serie de fotografías corresponden a los dos periodos de trabajo de campo, los cuales, fueron realizados en los años de 2017 y 2018.

**Imagen 20. Entrada:
blandiendo los machetes**

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 17 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atzayanca, Tlaxcala



**Imagen 21. Repetición
consecutiva de indumentaria**

El posicionamiento corresponde a la formación lateral del cuadro dancístico durante los bailes de sones.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 16 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atzayanca, Tlaxcala.



**Imagen 22. Improvisación
coreográfica e imitación
mutua en los bailes de sones**

Los bailes de sones se caracterizan por una imitación mutua, ya sea en los movimientos coreográficos o en la producción de sonidos: gritos, onomatopeyas y zapateos.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 16 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atzayanca, Tlaxcala.



Imagen 23. Máscaras

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 16 de abril de 2017, en Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 24. Descanso

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 02 de abril de 2018, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 25. Negación y afirmación de sí mismo

El varón que se encuentra bajo la máscara de diablo sostiene una fotografía de sí mismo. En el Carnaval, el diablo interrogó al público para saber si alguien había visto al sujeto que aparece en la fotografía.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 01 de abril de 2018, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 26. Botas con espuelas para caballo

En la fotografía se pueden apreciar las espuelas colocadas en ambas botas. Este tipo de herramientas son usadas por las personas que practican actividades ecuestres.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 03 de abril de 2018, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala



Imagen 27. Integración de un animal de tiro

Los carnavaleros cubrieron el cuerpo del burro con papel china. En la fotografía es posible notar el tránsito circular levógiro.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 18 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 28. Damas con mascara de luchador

Las damas también deben ocultar su identidad. Tienen prohibido hablar o gritar. Por ello, durante el Carnaval permanecen en silencio. La falta de arrebatos sonoros y la obediencia a su pareja ejemplifica el comportamiento que las mujeres deben mostrar en la sociedad carrillense.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 18 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Entonces, el descanso de la cuadrilla me permitió distinguir y diferenciar las indumentarias, así como la posesión de utensilios de trabajo. Un aspecto a destacar es el hecho de que el reposo de la cuadrilla instauró un tiempo silencioso, pues la música fue suspendida, lo cual me permitió percibir las voces distorsionadas de los danzantes. A pesar de que los efectos de voz expresaron distorsiones, las sonoridades conservaron el contorno y el timbre de voz de cada danzante.

Por consiguiente, para reconocer a Edgar Cervantes me mantuve a la escucha de los sonidos en los momentos de descanso. Sin embargo, durante el descanso de la cuadrilla me di cuenta de que lograr mi objetivo sería muy complicado, pues la mayor parte de las sonoridades eran idénticas en cuanto a ritmo y tonalidad. Además, las sonoridades clónicas emergían del interior de la cuadrilla y de manera desordenada. Más aún, las máscaras me impidieron ver las gesticulaciones faciales de los danzantes al expresar las distorsiones fónicas y, por ende, no pude localizar a quiénes emitían los sonidos. Como resultado, experimenté frustración al tratar de identificar a Edgar Cervantes, pues no contaba con el conocimiento auditivo para distinguir su voz deformada entre los efectos fónicos de los danzantes, o bien, para reconocer la indumentaria elaborada por su madre: la señora Emma Santos.²¹

Enseguida, mostraré una fotografía de la nagüilla que confeccionó la señora Emma Santos. También agregaré dos fotografías en las que se apreciará el diseño habitual de las nagüillas y después reanudaré mi exposición de los datos etnográficos sonoros.

²¹ En una entrevista que realicé a la señora Emma Santos el día 7 de abril de 2018 (posterior al Carnaval), me comentó que cambió el diseño de la indumentaria de su hijo para que no fuera reconocido. Sustituyó la tela conocida como satín raso por listón. También me dijo que las mujeres son cómplices de los danzantes, pues si el Carnaval se caracteriza por el anonimato de los varones, entonces ninguna mujer debe mostrar la indumentaria que utilizará el carnalero, ya sea hijo, hermano, esposo, o ahijado.

Imagen 29. Nagüilla de listón

Nagüilla realizada por la señora Emma Santos.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 7 de abril de 2018, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 30. Nagüilla de satín

Nagüilla realizada por la señora Francisca Cerón.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 10 de abril de 2018, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 31. Nagüilla con bordados

Nagüilla realizada por la señora Carolina Mendoza García.

En la indumentaria aparece un cordero bordado con lentejuela: la imagen alude al trabajo de crianza de ganado ovino en la hacienda de San Diego Meca. La palabra “surianos” refiere la adscripción a un grupo local de varones.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 25 de noviembre de 2016, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Después de quince minutos el descanso de los carnavaleros llegó a su fin. Por ello, el mayor de la cuadrilla corrió en línea recta rayando el suelo con la punta de su machete y, en su recorrido, embistió con su cuerpo a los danzantes desprevenidos. El hecho de recorrer el espacio ritual en línea recta y rayar el suelo con su machete indicó que los carnavaleros debían conformar filas paralelas de hombres y mujeres. De ese modo, el mayor (Ulises Lima) y la mayora (Julio Cesar Tapia) posicionaron y reorganizaron a los danzantes en su respectivo lugar para efectuar la danza de Entrada y, con ello, realizar los bailes de sones.

Una vez que los instrumentistas comenzaron a ejecutar su repertorio musical, la pareja de mayores emprendió su desplante y cada fila de danzantes siguió a los mayores en un ritmo común. Después, de manera paralela, los mayores recorrieron el espacio ritual avanzando a través de trayectorias ondulatorias. En cuanto el mayor y la mayora se hallaron frente a frente, intercalaron su respectiva fila de danzantes y avanzaron a contracorriente. Así, cada columna adecuó su desplazamiento ondulatorio para no colisionar con el danzante que avanzaba en dirección opuesta. El entrecruce de ambas filas, sumado al movimiento ondulante de las nagüillas y de las pañoletas, dificultó prestar atención a un solo danzante.

Durante la secuencia dancística reaparecieron las voces en diferentes registros, así como el resonar crepitante de cientos de cascabeles; por ese motivo, fue imposible correlacionar las emisiones fónicas con un danzante en específico. Así, el público junto conmigo experimentamos múltiples confusiones al mantenernos a la escucha de los efectos fónicos. Si los cambios de voz frustraron los intentos por reconocer a cada uno de los danzantes ocurrió porque las distorsiones fónicas despojaron a la voz de su cualidad como elemento que identifica a las personas, pues “la voz es la expresión del sí mismo” (Le Breton, 2007: 102).

Para precisar cómo la sonorización y, en específico, los gritos o distorsiones fónicas generaron enredos auditivos, enseguida mostraré un fragmento de la partitura del ritual titulado: Extracto V. Entrada-Fanfarría Diana: Desfase rítmico. El siguiente extracto corresponde con el comienzo de la secuencia dancística que estoy describiendo.

Extracto 5. Entrada-Fanfarría Diana: desfase rítmico

The image shows a musical score for a piece titled 'Extracto 5. Entrada-Fanfarría Diana: desfase rítmico'. The score is written for six instruments: Violin (Vln.), Bass (Bajo), Casaca, Zapateo/pisada, Gritos 1, and Gritos 2. The Gritos 1 and 2 staves include vocalizations such as '¡Huuu-ju-ju!', '¡Huuuuuu!', and '¡Huu-ju-ju!'. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in the Violin and Bass staves, and the vocalizations in the Gritos staves.

Partitura elaborada por Emmanuel Méndez Cano, diciembre de 2018, fuente: Sibelius 2015.

Ver partitura completa en Anexo 1. Partitura: 5.- Entrada-Fanfarría Diana.

Anexo 2. Video 5.- Entrada-Fanfarría Diana.

URL <https://www.youtube.com/watch?v=DwiNwr7uU0s&t=48s>

El nacimiento de los gritos se debió al placer resultante de la progresión dancística-musical y, a la vez, la sucesión de efectos fónicos fue parte de una dinámica imitativa a modo de pregunta/respuesta. Así pues, en los compases 24 y 27 del pentagrama de Gritos lejanos, dos parejas de carnavaleros efectuaron imitaciones fónicas consecutivas. Después, entre los compases 33 y 36 del pentagrama de Gritos 1 se aprecia otra dinámica imitativa, pero los ataques vocales en los compases 34 y 36 registrados en los pentagramas de Gritos 2 y Gritos lejanos interrumpieron la continuidad del remedo sonoro. La interferencia de los gritos durante la dinámica imitativa creó una irregularidad rítmica y una disonancia. Así, la disonancia obstaculizó la atención a los timbres y contornos de voz de cada carnavalero.

Es importante aclarar que no sólo los desfases generaron obstáculos, sino que también lo hicieron las dinámicas unísonas, tal y como se puede apreciar en: Extracto VI Entrada-

Fanfarria Diana: Homogenización rítmica (partitura perteneciente al final de la secuencia ritual). A partir del compás 107 del pentagrama de Zapateo/pisada, los danzantes golpearon el piso con la planta de los pies y, con ello, marcaron un ritmo común. Después, en el compás 111, toda la cuadrilla emitió gritos simultáneos y consecutivos. Así, las pisadas efectuadas en el primer tiempo y los gritos proferidos en el segundo tiempo se unieron en una secuencia. Aunque la sonorización fue el resultado de la emoción de los danzantes, la unión de gritos y zapateos creó un cuerpo acústico que impidió distinguir las características sutiles de las voces.²² En el siguiente extracto se podrá leer cómo la cuadrilla creó dinámicas unísonas.

Extracto 6. Entrada-Fanfarria Diana: homogenización rítmica

Partitura elaborada por Emmanuel Méndez Cano, diciembre de 2018, fuente: Sibelius 2015.

Ver partitura completa en Anexo 1: Partitura: 5.- Entrada-Fanfarria Diana.

Anexo 2. Video 5.- Entrada-Fanfarria Diana.

URL <https://www.youtube.com/watch?v=DwiNwr7uU0s&t=48s>

Los extractos de las partituras del ritual ilustran dos tipos de obstáculos auditivos, es decir: el desfase fónico impidió prestar atención a las dinámicas imitativas y la homogenización fónica hizo desaparecer una voz en la otra. En consecuencia, ambos modos de acción impidieron reconocer a cada uno de los varones.

²² En los extractos de las partituras se puede apreciar que la sonorización corporal y fónica encuadra en el compás de 2/4. No obstante, los gritos, las pisadas, el cascabeleo y el choque de machetes fueron emitidos por los danzantes sin tomar en cuenta la estructura del compás. Más bien, la intervención sonora de cada danzante fue libre.

Otro aspecto que impidió reconocer a los varones consistió en la conceptualización de la identidad de los carnavaleros. Ciertamente, los carnavaleros fueron vistos como un grupo de varones que bailó a cambio de bebidas, sin embargo, también fueron percibidos como un grupo de judíos. En efecto, la visita a diferentes casas, el desplazamiento en trayectorias ondulatorias, sumados a los gritos, distorsiones fónicas y la demostración de un comportamiento camorrista al blandir sus machetes indicaron la transformación de los varones en judíos. Al respecto de los sonidos y de la actitud que demostró la cuadrilla, el señor Felipe Lima Cervantes, un informante cercano, me explicó lo siguiente:

Quando la pandilla viene con los machetes defundados y haciendo todos sus chillidos es porque andan buscando a Jesucristo. Según, todos esos chillidos son las voces de los judíos, o sea, así se comunican entre ellos. Por eso la cuadrilla siempre está atenta a las órdenes del mayor. Cuando la cuadrilla realiza la danza de Entrada para hacer los bailes de sonos o para hacer la danza de cuadrillas, los carnavaleros tienen prohibido acercarse a las personas. Todos sabemos que sólo podemos mirar. Si alguien se interpone en el recorrido de la cuadrilla, los corraleros deben hacerlo a un lado porque los judíos pueden tirarle, darle patadas, o sea que castigan o le pueden hacer maldades a la gente. El mayor es quien decide el momento cuando la cuadrilla puede acercarse a las personas para invitarlos a bailar. Aunque los judíos son castigadores y maldosos, también causan risa. Luego ya se ponen a bailar con la gente, ya sean polkas, cumbias, rancheras, o lo que les toque el músico; ya de último, bailan la música del payaso de rodeo (conversación con el señor Felipe Lima Cervantes, 2 de abril de 2018).

A partir del comentario emitido por el señor Felipe Lima, la voz de los carnavaleros adquirió acepciones distintas, pues claramente la voz distorsionada impedía identificar a los varones y, a la par, era el habla de los judíos. Desde esa perspectiva la voz expresó la conformación de identidades incompatibles entre sí. En efecto, percibir la identidad de los judíos en el cuerpo de los carnavaleros planteó crear una oposición con respecto a la identidad de los varones.

En cuanto interpreté las distorsiones fónicas de acuerdo con la exégesis brindada por el señor Felipe Lima, experimenté confusión, pues el sonido deformado unificó ideas de

carácter opuesto. En consecuencia, la ostensión de dos identidades por medio de una voz impuso una circunstancia contradictoria. Así, la duplicidad enunciativa de la voz frustró cada intento por atribuir una identidad a los carnavaleros. Incluso, mi confusión aumentó porque los carrillenses tampoco podían definir la identidad de los enmascarados. Por ejemplo, durante los bailes de sones interrogué al joven Octavio Cerón (quien nació en el año 2000) para corroborar si conocía la exégesis referente a la identidad cambiante de los carnavaleros, a lo cual respondió lo siguiente:

Algunos chavos piensan que el Carnaval es una fiesta para venir a emborracharse. Sí, lo es, pero la verdad, el Carnaval es una ofensa grave para Dios y para su madre la Virgen María y eso pasa porque cuando decides bailar se dice que te transformas en judío. Ese es el motivo por el cual el Carnaval tiene su lugar en el Domingo de Resurrección. Según sé, en las Pascuas, los judíos que crucificaron a Jesús se enteran de que Jesucristo revive y, como resucitó, lo andan persiguiendo para volver a matarlo. Por eso, los judíos hacen el Carnaval, es como si los danzantes fueran parte de una tropa que busca a Jesús de casa en casa. También, por eso, los judíos se ocultan a través de la máscara y de la nagüilla, pues Jesucristo no los debe reconocer. Ya en el andar, los judíos se encuentran con Jesucristo y como se dan cuenta de que sí está vivo todos se arrepienten y, contrario de quererlo matar, se ponen a bailar de alegría de que lo encuentran resucitado.

Cuando bailé por primera vez, mi papá me dijo que si quería entrar a la cuadrilla debía prometerle a Dios que iba a bailar siete años seguidos porque sólo así Dios me perdonaría que fui parte de la pandilla. En mi caso, el año pasado cumplí con mi promesa, ahora puedo regresar a la cuadrilla sin el peso de saber que mi participación conlleva una persecución a Jesucristo, o sea que Dios ya me perdonó. Ahora que sólo veo el Carnaval no lo entiendo a profundidad; se supone que al salir en la cuadrilla tienes la obligación de cambiar tus modos de moverte y de hablar para que la gente no te reconozca, pero esa manera de ser también indica el comportamiento de los judíos. Eso es lo que no entiendo ¿en qué momento el carnavalero es un judío? Yo nunca me sentí un judío y nunca bailé con la intención de buscar a Jesús, pero sí participé durante los siete años para que Dios perdonara mi pecado de salir en la cuadrilla que le quiere crucificar (conversación con Octavio Cerón, 2 de abril de 2018).

Del relato anterior, lo que me interesa destacar es la paradoja implícita, es decir: Octavio Cerón danzó en el Carnaval para ser perdonado por efectuar la persecución a Jesucristo, sin embargo, él no aceptó haber sido transformado en judío.

En un contexto distinto del Carnaval, Ignacio Leal (quien nació en el año 2000), otro joven danzante, me sugirió que el uso de imágenes religiosas en la indumentaria podía ser considerado como una injuria para Jesucristo y para la Virgen María, pues era contradictorio bailar y buscar a Jesucristo para matarlo y, a su vez, portar en la vestimenta la imagen de los santos venerados en el catolicismo. Enseguida expondré parte de su relato.

No me gusta que mis nagüillas o mis camisas lleven bordadas los rostros de los santos o de la virgencita; es que, al andar bailando, los corraleros o los mayores siempre te andan pegando con el látigo o con la moruna del machete y quienes reciben los golpes son los santos. A mí, no me gusta que le peguen a la virgencita, eso ya es mucha ofensa; suficiente tengo con saber que cuando bailamos representamos a los judíos que buscan de casa en casa a Jesús para matarlo. Los señores más grandes dicen que el verdadero propósito de los bailes de sones consiste en hacer gracejadas para llamar la atención de Jesús, o sea, para hacerlo salir de su escondite. Por eso, los carnavaleros o judíos tienen que llevar careta y toda la vestimenta. Vaya pues, se entiende que las máscaras y la vestimenta son para engañar y atrapar a Jesucristo (conversación con Ignacio Leal, 25 de abril de 2017).

Por lo tanto, en el Carnaval, la emisión de voces deformadas y los comportamientos enrarecidos crearon una problemática irresoluble, pues reflejaron la transformación de los carnavaleros en judíos y expresaron la distorsión de sí mismos. De esa manera, el Carnaval impuso un juego de identidades excluyentes.²³

En cuanto interpreté las distorsiones de voz de acuerdo con la exégesis referente al origen del Carnaval experimenté confusión, pues las voces deformadas afirmaban y negaban la transformación de los carnavaleros. Dicho en otras palabras: la identidad de los judíos invalidaba a la identidad social deformada y esta, a su vez, negaba la transformación de los

²³ Aunque el público experimentó confusiones causadas por el juego de identidades excluyentes, también percibió una situación irónica. En efecto, los movimientos corporales torpes y exagerados, la imitación mutua en la improvisación coreográfica de los bailes de sones, sumados a la emisión de voces en registro alto y sin la pronunciación de palabras inteligibles contrastó con la injuria que implicó buscar a Jesucristo para matarlo. Así, el comportamiento y las voces deformadas de los danzantes/judíos desencadenaron la risa de los espectadores.

varones en judíos. A partir de esa dinámica no pude precisar la naturaleza enigmática de los carnavaleros en el transcurso de los bailes de sones.

No obstante, cuando suspendí mi intento por definir la identidad de los carnavaleros me percaté de la existencia de una doble complicación, pues las voces distorsionadas referenciaban identidades incompatibles entre sí. En efecto, las identidades incompatibles residían en la manera de entender el ritual, pues ¿cómo interpretar a la parafernalia? ¿a través de lo que eran los varones danzantes? O ¿mediante lo que el ritual decía causar?

Al tomar en cuenta que las voces ininteligibles afirmaban y negaban la identidad de los danzantes fue importante entender ese modo de operar. Por ello, durante el segmento de los bailes de sones resultó beneficioso equiparar el modo de acción de la voz con el funcionamiento de un dispositivo paradójico. En ese tenor, para entender los efectos causados por la imposibilidad de definir la identidad de los carnavaleros consideré la emisión de voces deformadas como un proceso compuesto por “declaraciones paradójicas”, planteamiento propuesto por Pascal Boyer (1988: 41). Resulta importante aclarar que el concepto de “declaraciones paradójicas” se encuentra en sintonía con la orientación teórico-metodológica de trampa cognitiva. Para precisar la importancia del concepto antes mencionado, a continuación explicaré de manera sucinta su modo de acción.

Boyer (1988), quien estudió las sesiones de canto *mvèt* entre los *fang* en África, mostró cómo el cantador manipula el conocimiento del público al desorganizar y combinar la ficción de los poemas épicos con las narraciones líricas autobiográficas. Así, el bardo desarrolla largas epopeyas mediante el manejo sistemático de declaraciones paradójicas, escenarios improbables y abundantes detalles. La combinación de temáticas diferentes impide interpretar de manera unívoca las historias contadas por el cantador e incita al público a

presuponer que las declaraciones paradójicas empleadas en la organización de las aventuras prodigiosas contienen conocimientos sorprendentes, los cuales se encuentran alejados de su área de comprensión. En ese caso, quien se esfuerza por interpretar las alusiones oscuras a menudo encuentran respuestas obvias. Sin embargo, el proceso para descifrar las recitaciones requiere efectuar interpretaciones incompatibles, con lo cual la audiencia permanece confundida por un tiempo indefinido. En definitiva, la relevancia del modo de acción de las declaraciones paradójicas consiste en que operan como dispositivos intelectuales, los cuales cautivan, atrapan y confunden al público dispuesto a entender las historias contadas por el bardo.

El planteamiento de Boyer (1988) me condujo a deducir la siguiente especificidad del Carnaval: el público del Carnaval conseguía percibir las variaciones fónicas según su conocimiento del complejo festivo, es decir: la audiencia interpretaba el sonido de acuerdo con el ciclo ritual católico dedicado a la vida, muerte y resurrección de Jesucristo, además de interpretarlo con base en la celebración anual carnavalesca, o bien, podía combinar las dos estructuras festivas. La última consideración volvía asequible entender por qué la distorsión fónica adquiría una modalidad paradójica, pues lograba ser la voz de los judíos y, a la vez, era la marca genuina de los varones ocultándose en su propia voz deformada. Por esta razón, las identidades incompatibles e inherentes a la voz atrapaban la mente del público al imposibilitar definir quiénes eran los carnavaleros.

Así pues, las reflexiones de Boyer me ayudaron a entender que, la función de la ostensión de identidades incompatibles mediante una voz consistía en enredar el entendimiento de la audiencia con respecto a la naturaleza de los carnavaleros. En efecto, la posibilidad de someter a la voz deformada a una doble interpretación creaba una paradoja, es

decir, ninguna identidad podía ser falsa. Por lo tanto, considerar a la distorsión fónica como una modalidad paradójica me permitió formular el siguiente razonamiento: el juego de identidades incompatibles operaba como un atrincheramiento de la identidad social de los varones. De esa manera, la audiencia era retenida y confundida al pretender precisar la identidad de los carnavaleros y, subsecuentemente, los enredos mentales obstaculizaban reconocer a los varones.

La propuesta del atrincheramiento de la identidad social de los varones responde al siguiente patrón relacional: aunque la audiencia sabía que los varones negaban su identidad para no ser reconocidos, la exégesis con respecto al origen del Carnaval contradecía dicha noción, pues promovía en la parafernalia una celebración dedicada a la muerte y resurrección de Jesucristo. Por ello, en la Pascua, los judíos efectuaban otra persecución o festejaban la resurrección de Jesucristo mediante el Carnaval. Así, las interpretaciones discrepantes bloqueaban cada intento por asignar una identidad a los carnavaleros.²⁴

Justamente en el contexto carnavalesco la trama judeocristiana retenía la atención de las personas interesadas en identificar a los judíos, es decir, el ciclo de vida y muerte de Jesucristo les hacía olvidar que los varones ocultaban su identidad social mediante la emisión de voces distorsionadas. Además, en cuanto las personas recuperaban su interés por

²⁴ Si el juego de identidades incompatibles es válido en el Carnaval de Felipe Carrillo Puerto, puede no serlo en otros carnavales tlaxcaltecas. En un interesante artículo, el antropólogo Marco Antonio Montiel Torres (2009: 63-97), explica que, en el municipio de Papalotla (comunidad postnahua y situada en la región Sur de Tlaxcala), el Carnaval y su repertorio dancístico llamado “Danza de La Muñeca” expresa el drama cristiano de persecución al Niño Dios por parte de los judíos comandados por Herodes, así como el rito prehispánico de petición de lluvias basado en el sacrificio de infantes dedicados a la diosa Matlalcuéytl (mujer serpiente). La investigación propone que la danza articula estratégicamente los elementos del catolicismo con los símbolos de la cosmovisión mesoamericana para adorar de manera conjunta al Niño Dios y a la deidad femenina del agua: Matlalcuéytl. Ahora, lo que me interesa destacar es lo siguiente: aunque el repertorio de Danza de la Muñeca se fundamenta en el catolicismo y en la cosmovisión mesoamericana, el Carnaval combina de manera coherente ambos discursos para crear un sincretismo religioso. Por lo tanto, la unión de dos esquemas festivos no necesariamente crea una dinámica que incite a identificar identidades incompatibles, tal y como ocurre en el Carnaval de Felipe Carrillo Puerto.

reconocer a los varones enmascarados, el cambio de identidad les conducía a experimentar una confusión inusitada. De esa manera, la confusión enganchaba la atención del público al tratar de entender por qué los carnavaleros gozaban de una identidad ambigua.

Por lo tanto, la identidad ambigua funcionaba como un atrincheramiento a favor de los varones enmascarados, es decir, resistía a cada uno de los intentos destinados a establecer una identidad en los carnavaleros. Por esa razón, el juego de identidades desempeñaba un aspecto central en la secuencia ritual, pues construía un obstáculo capaz de promover discordancias entre lo que eran los carnavaleros y lo que debían.

Por consiguiente, en cuanto presté atención al patrón relacional creado por la voz distorsionada deduje lo siguiente: si los carnavaleros reflejaban una identidad ambigua se debía a un proceso en el cual el sistema ritual fusionaba identidad y desempeño en la acción de los danzantes. Dicho en otras palabras, la danza de Pascua, al justificarse en la liturgia católica, hacía que los carnavaleros adquirieran las características de los judíos por ello, los efectos fónicos eran el habla de los judíos. Asimismo, el esquema anual carnalesco permitía considerar a la voz deformada como la negación de sí mismos y, por ende, le concedía un anonimato a cada danzante. Entonces, la fusión de los dos esquemas festivos y su expresión a través de la voz deformada dictaba la transformación de los danzantes en judíos y mostraba el desempeño que los varones debían asumir a lo largo del Carnaval.

Además, la evocación de la identidad ambigua era reforzada por la representación previa de la crucifixión y muerte de Jesucristo y su articulación con la celebración del Carnaval en el Domingo de Resurrección o Pascua. Para mostrar la participación de los carrillenses en las actividades litúrgicas en el final de la Semana Santa, enseguida añadiré tres fotografías de la realización del vía crucis.

Imagen 32. Vía crucis

En el Viernes Santo, los carrillenses, llevan a cabo la representación del vía crucis. El Sábado de Gloria retiran la cruz de Jesucristo y el Domingo de Resurrección realizan el Carnaval o las danzas de Pascua.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 14 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 33. Procesión en el camino de Cerro Blanco

Durante la procesión se lleva a cabo la representación de las doce estaciones del camino piadoso de Jesús. En la primera estación, Jesús es condenado a muerte. En la duodécima estación, Jesús muere crucificado.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 14 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 34. Crucifixión

La persona que representa a Jesús, así como los jóvenes que representan a los soldados romanos deben participar en el Carnaval.

La realización del Carnaval se articula con la decimoquinta y última estación: Jesucristo resucita en el tercer día posterior a su crucifixión.

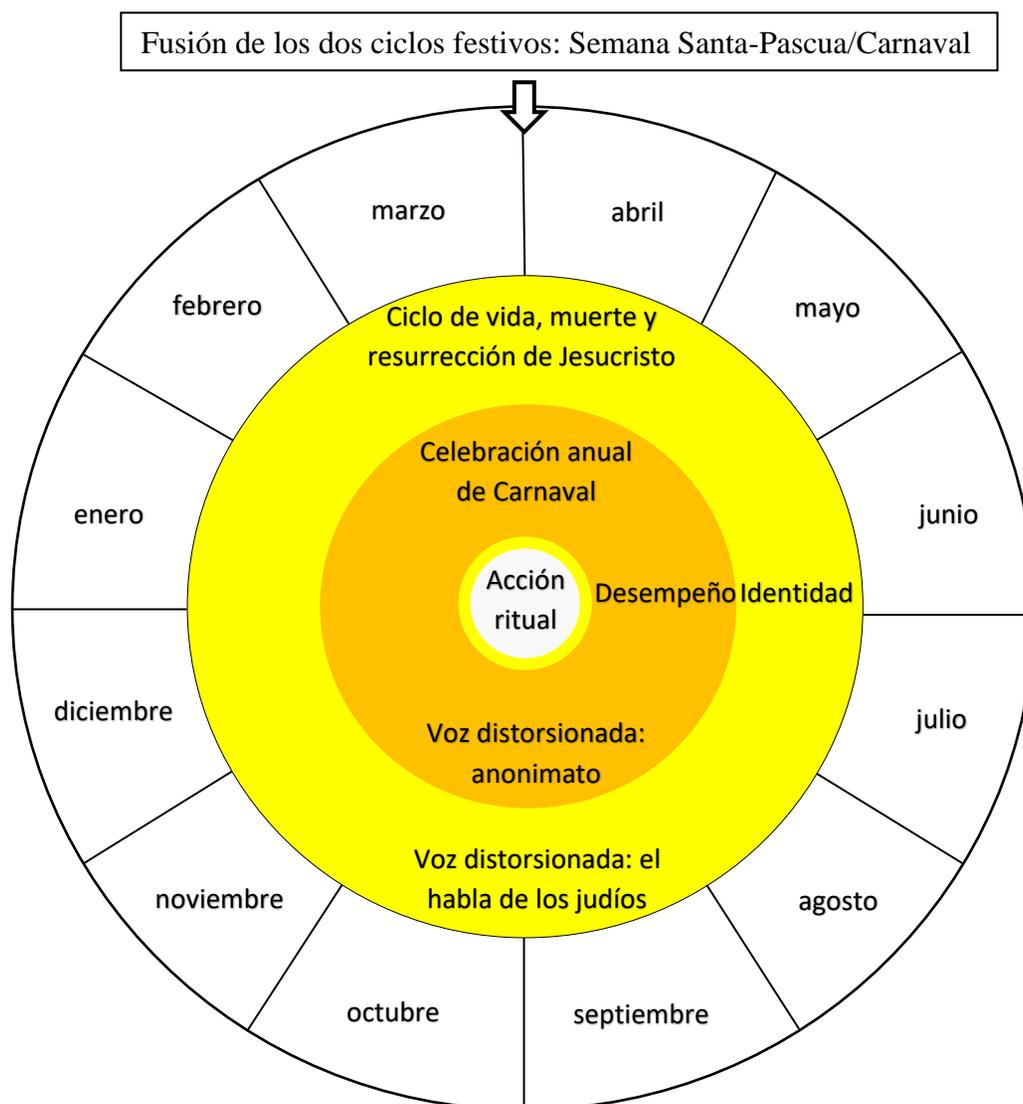
Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 14 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



La sucesión calendárica festiva evidenció que la identidad ambigua ocurría por la manera en que se encontraba organizado el sistema ritual. Así, en la Pascua, el ciclo de vida, muerte y resurrección de Jesucristo y el festejo anual carnavalesco se sobreponían hasta fusionarse. Además, ambas celebraciones eran susceptibles de ser expresadas independientemente de la acción ritual que implicase, ya sea: secuencias dancísticas, indumentaria y actitudes. En efecto, en el caso de los movimientos dancísticos de avance ondulatorio y de la realización del segmento de bailes de sonos indicaban la búsqueda de los judíos a Jesucristo en cada uno de los hogares, así como el desarrollo de los bailes para divertir a los carrillenses, o bien, la presentación de los bailes de sonos era la manera en que la cuadrilla conseguía bebidas embriagantes. El uso de la indumentaria corporal y facial ocultaban el cuerpo y el rostro de los judíos y, a la vez, mantenía en el anonimato a cada uno de los varones carnavalescos. La adopción de una actitud camorrista y enrarecida revelaba la intención de los judíos por matar a Jesucristo y, de manera subsiguiente, conformaba actos cómicos para divertir y suscitar la risa en el público.

Entonces, quienes decidían participar en la dinámica de asignar una única identidad a los integrantes de la cuadrilla eran susceptibles de quedar atrapados en una paradoja. El atrapamiento mental sucedía porque el mecanismo encargado de poner en marcha la identidad ambigua tendía a superar el entendimiento del público, es decir, aun cuando la parafernalia exponía su constitución también dificultaba tomar consciencia de que el cambio de identidad ocurría porque dos estructuras festivas independientes se fusionaban en cada acción ritual. Enseguida ilustraré la fusión de los dos esquemas festivos mediante un esquema.

Esquema 3. Sistema festivo y acción ritual



Esquema elaborado con datos de trabajo de campo en el periodo abril-mayo-junio 2017 y abril 2018.

Entonces, si la parafernalia tomaba ventaja con respecto al entendimiento de la audiencia se debía al despliegue de las dos estructuras festivas en toda acción ritual. Por ello, interpretar cualquier tipo de acción de los danzantes de acuerdo con las condiciones del sistema ritual conllevaba la imposibilidad de asignar una identidad a los carnavaleros.

Conceder al Carnaval la capacidad de proporcionar una identidad ambigua daba paso a una tensión irresoluble, es decir, desencadenaba la transformación esperada y mostraba el

desempeño que los varones requerían para participar en la cuadrilla. Así, las dos identidades de los danzantes creaban una dinámica caracterizada por la afirmación y negación mutua. De esa manera, el juego de identidades conseguía atrapar el pensamiento en una paradoja.

Por lo tanto, el sistema ritual limitaba la comprensión del público al promover interpretaciones incompatibles con respecto a la identidad de los integrantes de la cuadrilla. Dicho en otras palabras, la dinámica carnavalesca incitaba a los espectadores a resolver su juego confuso, aun cuando carecía de una solución. Por ello, asignar una identidad a los danzantes constituía un desafío imposible de realizar.

Así pues, durante el Carnaval, la dinámica del juego de identidades oponía resistencia a los intentos destinados a definir qué eran los carnavaleros. En consecuencia, la dificultad para entender el verdadero propósito de las afirmaciones engañosas contribuía al surgimiento de un vínculo entre la audiencia y la parafernalia, basado en la confusión. No obstante, experimentar confusión conformaba el aspecto central para el desarrollo del dispositivo paradójico, pues permitía la existencia del juego de identidades durante el segmento dancístico de los bailes de son y en los tres días de Carnaval.

Por consiguiente, la identidad ambigua promovida por la voz distorsionada de los danzantes desencadenaba el siguiente efecto en la mente de las personas: en cuanto más se esforzaban por definir una identidad, menos conseguían precisar quienes eran los carnavaleros. En este caso, el sistema ritual, al guiar la comprensión de los espectadores, cumplía con el funcionamiento que Smith designó a la trampa mental, es decir: "certains objets, ou plutôt leur usage particulier, manifestent des qualités propres à retenir l'attention et à faire en sorte que la pensée puisse s'étendre dans l'imaginaire en ressassant indéfiniment la même chose" (Smith, en Boyer, 1988: 40). Así pues, intentar atribuir una identidad única

a los carnavaleros implicaba entrar y permanecer atrapado en la trampa mental promovida por el sistema ritual.

Justamente, el funcionamiento del brete basado en la afirmación y la negación de la transformación de los varones en judíos reveló que la finalidad del ritual no residía en llevar a cabo una transformación verdadera, sino que más bien mostró cómo su propósito consistía crear una dinámica caracterizada por incitar e imposibilitar la atribución de una identidad única en los carnavaleros. Por ese motivo, el juego de identidades incompatibles era equiparable a un atrincheramiento, pues estaba destinado a proteger la identidad social de los varones al ocasionar confusiones en las personas comprometidas en saber quiénes eran los carnavaleros.

Entonces, en cuanto interpreté el sonido de la voz distorsionada de acuerdo con las condiciones impuestas por el ritual y al reflexionar sobre su modalidad paradójica, logré confirmar que el juego de identidades operaba como una trampa cognitiva. En efecto, su operar capturaba la mente del público en una problemática carente de una solución satisfactoria y, con ello, lograba inhabilitar los procesos inferenciales para reconocer a los varones que integraban a la cuadrilla.

Por último, la identidad ambigua, al cambiar la manera de percibir a los carnavaleros, reveló cómo su operar lograba la eficacia ritual. Para precisar el carácter de la eficacia en el Carnaval es necesario consultar las reflexiones de Araiza y Kindl (2015), pues han señalado el papel de la eficacia en los fenómenos performativos, así como en los procesos de creación artística y ritual de la siguiente manera: “en cuanto a la eficacia, esta constituiría, quizá, la intencionalidad realizada con éxito, pues se ha planteado que indica el cumplimiento de la función esperada y el alcance de la meta trazada” (2015: 35). En coincidencia con dicha

perspectiva, la eficacia ritual del Carnaval fue conseguida mediante el siguiente mecanismo: aunque los espectadores sabían de la imposibilidad de experimentar alguna transformación el ciclo festivo de muerte y resurrección de Jesucristo llevaba a interpretar todas las acciones de los carnavaleros como los comportamientos de los judíos. De esa manera, el ritual lograba su eficacia, pues hacía creer a la audiencia que los carnavaleros eran transformados en judíos.

Ahora, si los carrillenses sabían de la imposibilidad de los danzantes de ser transformados se debía a que todos eran conscientes de que los movimientos enrarecidos y las emisiones fónicas atribuidas a los judíos también eran una serie de comportamientos indispensables para que los varones no fueran reconocidos. En ese caso, implicarse en la dinámica carnavalesca requería efectuar interpretaciones disonantes con respecto a la transformación que el ritual decía causar y a lo que eran los varones.

Ciertamente, participar en el Carnaval implicaba generar interpretaciones incompatibles, sin embargo, dicho proceso constituía un aspecto importante en el desarrollo del ritual, pues suscitaba en el público una incertidumbre con respecto a la transformación de los carnavaleros. Dicho en otras palabras, el ritual hacía creer y dudar a los carrillenses sobre la transformación de los varones en judíos. Así, la manera de operar del Carnaval fue equiparable al funcionamiento del dispositivo de trampa mental, tal y como lo planteó Pierre Smith, pues percibir la transformación requería de la disposición de los espectadores para interpretar las acciones de los actores rituales tal y como el ritual lo demandaba. Por ello, la eficacia ritual no dependía de una transformación real de los varones; más bien, la eficacia ritual consistía en el atrapamiento de la mente de la audiencia que se dejaba persuadir por el sistema ritual, lo cual desencadenaba una creencia y una duda con respecto a la transformación de los varones en judíos.

La creencia y la duda sobre la transformación de los varones en judíos suscitaba la identidad ambigua de los carnavaleros, sin embargo, dicha concepción sólo era posible al interpretar al ritual a través de los dos ciclos festivos que lo constituían. En efecto, cuando el ritual era concebido como la celebración de la Pascua, los carrillenses creían que los danzantes eran transformados en judíos, tal y como lo dictaba la exégesis local. Igualmente, cuando era interpretado como el festejo carnavalesco, los varones eran considerados danzantes anónimos, lo cual causaba una duda sobre la transformación de los varones. Así, la identidad ambigua sólo podía existir al interpretar el Carnaval mediante las dos estructuras festivas.

Entonces, la identidad ambigua dependía del modo de interpretar el ritual, pues el cambio de identidad ocurría porque la parafernalia era entendida a través de sus dos estructuras disímiles entre sí. Dicho en otras palabras, ambas estructuras festivas alternaban para crear interpretaciones disonantes de una acción ritual. El hecho de que ambas celebraciones operaran de manera sucesiva desencadenaba el mecanismo paradójico. En efecto, la lógica de la paradoja afirmaba la transformación de los varones en judíos y, sucesivamente, negaba lo que afirmaba. Justamente esa era la razón de porqué la identidad ambigua sólo podía existir mediante un dispositivo paradójico.

Finalmente, al comprender el modo de acción de la parafernalia fue necesario descifrar cómo escapar de la trampa cognitiva. En ese caso, al tomar en consideración la reflexión de Smith (1984: 5), en la cual estableció el funcionamiento de la trampa mental como “*une simulation sentie comme magie*” deduje cómo salir de la trampa. La clave para franquear la trampa mental se hallaba en una operación simple pero contraintuitiva, es decir: contrario a realizar un esfuerzo por resolver la treta carnavalesca, sólo se requería prescindir

del brete paradójico. Entonces, escapar de la trampa implicaba no otorgar credibilidad a lo que el sistema ritual decía causar en los carnavaleros.

De hecho, al finalizar el Carnaval pude corroborar la propuesta anterior. En una conversación el ex danzante Juan Carlos Soto Loaiza,²⁵ me compartió su concepción con respecto a la transformación de los varones.

Cuando yo salí en la cuadrilla, o sea, hace como veinticinco años una de las exigencias para quienes empezábamos consistía en comprometernos a participar siete años seguidos. La tradición dice que el Carnaval, es una obra de los judíos, o sea, la cuadrilla está compuesta por judíos que buscan a Jesucristo para matarlo. Si se participa en la pandilla es necesario cumplir con el tiempo establecido para recibir el perdón de Dios. Antes, cuando me tocaba salir en la pandilla sentía emoción, pero también sentía remordimiento de saber que yo era un judío. Aunque, ese pesar poco a poco desaparece, en primera porque bailar implica un desgaste físico muy fuerte, o sea, el dolor que se experimenta en los tres días es como si uno se purgara de la ofensa cometida a Dios. Luego, los corraleros castigan durísimo y eso es como si se reprendiera al mal. Tiempo después, cuando dejé de bailar intenté hilar cómo la danza era la persecución a nuestro señor. Según, el recorrido de la cuadrilla es la búsqueda a Jesucristo, pero ¿cómo iba a ser que una danza engañara a Jesucristo? Es imposible. Cuando intenté ver a la danza como la persecución yo no percibí nada, para mí eran los muchachos que andaban bailado para entretener a la gente. Aunque la tradición diga lo contrario, realmente no se puede saber si los carnavaleros son transformados. Pero como te dije, cuando yo salí si sentí remordimiento de pertenecer a la cuadrilla. Bueno, cierto o no, yo ya cumplí con Dios. Por eso, después de muchos años sólo voy a ver quiénes bailan y a divertirme con las ocurrencias de los carnavaleros (conversación con Juan Carlos Soto Loaiza, el 7 de abril de 2018).

Si bien el ex danzante no precisó la necesidad de salir del juego paradójico, el final de su relato si permitió inferir la importancia de no presuponer una identidad ambigua en los carnavaleros para no caer en el dispositivo paradójico. Así, la narración anterior confirmó que franquear la trampa cognitiva requería de un proceso contraintuitivo, es decir, no estar dispuesto a atribuir la transformación esperada.

En la conversación que sostuve con Jun Carlos Soto intervino su madre, la señora Evelia Loaiza, y comentó lo siguiente con respecto a la transformación de los varones:

²⁵ Juan Carlo Soto nació en el año de 1977. Por ello, su participación en el Carnaval fue durante la década de los años 1990 y a comienzos del siglo XXI.

Pero ¿quién va creer que son convertidos en judíos? Si, la tradición dice que los judíos se ponen la máscara y la nagüilla para no ser vistos, pero nada de eso sucede. Juan Carlos, de chico me decía: “mami, fíjate que ya no quiero salir en el Carnaval porque dicen que los carnavaleros somos judíos”. Y yo le respondía que ¡cómo iban a ser judíos! Si las mamás de los muchachos y yo éramos quienes bordamos las camisas, quienes les hacíamos las nagüillas, o que nosotras preparábamos la comida a la cuadrilla para que no anduvieran con la panza vacía. Hasta que le dije eso a Juan Carlos, fue como dejó de tomar en serio lo que decían del Carnaval (conversación con Evelia Loaiza, 7 de abril de 2018).²⁶

La argumentación de la señora Evelia Loaiza sugirió una disposición menor por parte de las mujeres para creer en el juego de identidades incompatibles, con lo cual reafirmó la importancia de no estar comprometidos a evaluar la identidad ambigua de los carnavaleros para eludir la trampa cognitiva.

En resumen, equiparar a la duplicidad ostensiva de la voz con el funcionamiento de una trampa cognitiva reveló cómo las distorsiones fónicas lograban ser uno de los soportes de la transformación de los varones en judíos. La riqueza y complejidad del modo de acción de la voz consistía en la unificación y expresión del ciclo festivo de muerte y resurrección de Jesucristo con la celebración anual carnavalesca. Por ello, la voz creaba un dispositivo paradójico, el cual afirmaba y negaba lo que eran los carnavaleros. Así, la eficacia de la trampa mental enganchaba la atención de los espectadores al incitarlos a definir quienes eran los carnavaleros, sin embargo, las interpretaciones incompatibles imposibilitaban asignarles una única identidad. Como resultado, el dispositivo paradójico cultivaba confusión en los espectadores, lo cual ayudaba a inhabilitar los intentos por reconocer a los varones. De esa manera, el modo de acción de la trampa mental consistía en hacer creer que los varones eran

²⁶ La persecución de los judíos a Jesucristo mediante el festejo carnavalesco suspende temporalmente el sufrimiento y el calvario implícito en la muerte de Jesucristo. Así, el carácter festivo del carnaval convierte a la estremecedora percusión en un evento cómico.

transformados en judíos, pero ese modo de engañar a los espectadores funcionaba como un atrincheramiento de la identidad social de los danzantes.²⁷

Si bien en el contexto carnavalesco había descifrado de manera provisional cómo operaba el juego de las afirmaciones engañosas vinculado a la identidad de los carnavaleros, aún quedaba por cumplir mi objetivo inicial, el cual consistía en reconocer a Edgar Cervantes.

Al finalizar el baile de son y para encontrar elementos que me ayudaran a reconocer a Edgar Cervantes recurrí a los consejos de Oscar y Marcelino Leal.²⁸ Con ambos jóvenes establecí una amistad en los periodos de trabajo de campo. No obstante, en sus comentarios me advirtieron sobre la dificultad de encontrar a dicho danzante, pues la cuadrilla era numerosa. A continuación, agregaré una parte de la conversación que sostuvimos:

-Emmanuel: Ayúdenme a encontrar al moyas (E.C).

-Oscar: ¿Para qué lo estás buscando? Le vas a sacar fotos o ¿qué?

-Marcelino: Yo no sé si se vistió en ese año. Como ves no.

-Oscar: Sí, dicen que se vistió, ahí ha de andar, pero como son un resto va a estar cabrón para que lo encuentres. Hace un año salieron veinte, ahorita son cincuenta.

-Emmanuel: Bueno, qué me recomiendan para que lo pueda ubicar... me dijo que lo identificara.

-Marcelino: Ahorita le pregunto al pelibuey (Ulises Lima y mayor de la cuadrilla), que me diga dónde anda.

-Emmanuel: No, es que hicimos el acuerdo de que yo lo iba a buscar.

-Marcelino: Pues no creo que lo encuentres. Estate atento cuando se alcen la máscara o cuando griten. ¿Identificas su grito? [...] Espérate, igual ahorita lo vemos. Busca a los chavos que estén como de tu vuelo (refiriéndose a la complexión corporal).

-Oscar: Haz de cuenta que él tiene un grito como más potente, no grita suavemente, como que su grito es agudo medio carrasposo, ya vez que él habla medio grave.

²⁷ Ahora, a modo de reflexión sobre el papel de la creencia y la duda en el ritual necesario distinguir la senda analítica propuesta por Carlo Severi y relativa a la naturaleza de los hechos rituales. Así pues, Severi (2002: 23-40) señala que, en los contextos rituales, los participantes suelen mantener incertidumbre sobre la verdad religiosa o de la existencia de seres sobrenaturales. Dicha condición no significa que las sociedades dejen de ser creyentes, más bien significa que los individuos adoptan una postura reflexiva. En ese caso, Carlo Severi menciona que la actitud reflexiva genera un tipo de acción ritual basado en la creencia y la duda. Por ello, la reflexividad no debe ser considerada como una actitud de escepticismo hacia las creencias rituales, pues la actitud reflexiva es la premisa y no el resultado en el contexto ritual. En definitiva, los rituales albergan de manera permanente una duda no resuelta y, al mismo tiempo, es una parte constitutiva de los rituales.

²⁸ En los años de 2016, 2017 y 2018 desempeñaron el papel de corralero segundo. Marcelino Leal nació en el año de 1987. Oscar Leal nació en el año de 1993.

-Marcelino: Un decir, el shago (Santiago Morales), el guti (Gustavo Morales) los pachecos (Ignacio y David Leal), el cuchis (Jonatan Lima) gritan agudo pero su grito es más limpio en comparación con el moyas.
(conversación con Oscar y Marcelino Leal, 2 de abril de 2018).

Después de atender las recomendaciones de mis informantes experimenté frustración, pues la descripción no solucionó el desafío carnavalesco. En efecto, los consejos de mis informantes me hicieron saber que mi audición era incompetente para identificar la voz distorsionada de Edgar Cervantes. A pesar de no percibir las características descritas, la única oportunidad para reconocer al danzante implicó tomar como una guía los conocimientos auditivos de Oscar y Marcelino Leal, pues su audición les otorgaba la capacidad de reconocer múltiples voces, pero aun si se encontraban enrarecidas.

Cabe señalar que, durante la parafernalia, fue necesario planear cómo resolver el desafío de reconocer a Edgar Cervantes. Por ello, la estrategia que empleé consistió en aguzar mi oído para identificar los contornos y timbres de voz de los danzantes que guardaran un parecido en la complejidad corporal con Edgar Cervantes. Así, en cuanto la cuadrilla efectuara los bailes de sones y las parejas de carnavaleros realizaran las imitaciones dancísticas y fónicas podría consultar con mis informantes si las propiedades sonoras percibidas correspondían a las características de Edgar Cervantes.

Para continuar con la descripción del proceso de búsqueda del ya nombrado danzante expondré dos momentos en los cuales fueron realizados los bailes de sones. Las evaluaciones auditivas las realicé en dos días distintos; procedí de ese modo porque esperé las condiciones óptimas para reconocer a Edgar Cervantes, tales como la ejecución coreográfica del baile de sones y la participación de parejas que se asemejaran en la complejidad física. Así pues, los bailes de sones fueron ejecutados en el hogar de la señora Julia Morales, el 02 de abril de 2018 y en la casa de la señora Rosalba Ramírez, el 03 de abril de 2018.

2.- Deducción de identidades en los bailes de sones

En el atardecer del segundo día de Carnaval, la cuadrilla fue recibida en el hogar de la señora Julia Morales y, a cambio de bebidas, la pandilla realizó los bailes de sones. El grupo de danzantes apareció en el espacio ritual con posturas corporales que denotaron agotamiento físico, es decir, para mantenerse de pie se sostenían de los hombros de su pareja de baile, además de caminar en sincronía.

Después, el mayor de la cuadrilla ordenó a los danzantes adquirir el posicionamiento del cuadro dancístico. Luego, la pandilla se dividió en dos filas paralelas conformadas por una hilera exclusiva de hombres y otra de mujeres. Así, las dos filas se hallaron frente a frente y con esa formación la cuadrilla esperó la intervención de los músicos. Sin embargo, la cuadrilla aguardó durante quince minutos, pues los músicos tuvieron problemas para afinar sus instrumentos (el estándar de afinación de cada uno de los instrumentos es de A 440 Hz).

En esos momentos también pude apreciar que el violinista Tirzo Pérez²⁹ ensayó el tema musical del baile de son en dos tonalidades diferentes, es decir, cambió de Sol Mayor a Fa Mayor.³⁰ De esa manera, Apolinar (guitarrista) y Leodegario (bajista), quienes son hijos del señor Tirzo Pérez, se acoplaron al cambio de tonalidad. Finalmente, el violinista eligió ejecutar la música en la tonalidad de Fa Mayor, lo cual se caracterizó por crear una línea melódica más grave en comparación con la tonalidad de Sol Mayor. Aunque dicha especificidad no pareció sorprendente, fue necesario prestar atención a los cambios tonales en la secuencia ritual.

²⁹ El señor Tirzo Pérez es originario de la comunidad de Mesa Redonda. Nació en el año de 1940.

³⁰ Los cambios de tonalidad también son realizados en la modalidad dancística de danza de cuadrillas y en el encuentro o saludos entre las cuadrillas de Felipe Carrillo Puerto y Mesa Redonda. Cabe señalar que han desarrollado los-saberes musicales sin algún adiestramiento académico.

Antes de continuar con mi experiencia de campo es necesario argumentar por qué los cambios tonales son importantes. Exponer su importancia facilitará entender su modo de acción en el desarrollo del Carnaval. En una conversación que sostuve con el señor Tirzo Pérez relativa a las variaciones tonales enumeró dos circunstancias que las promueven: 1) los instrumentos, al estar expuestos a las inclemencias del tiempo son propensos a experimentar continuas desafinaciones y 2) los instrumentistas intentan crear variaciones auditivas de una sola pieza musical. Respecto al segundo punto, el violinista agregó que la ejecución y repetición de la música de Carnaval durante los tres días consecutivos suscita aburrimiento en el público y en los músicos. Por ello, su agrupación intenta evitar el cansancio auditivo. Enseguida agregaré su explicación:

Yo aprendí la música de Carnaval de un señor que se llamó Leoncio que bajaba de Cristalaco (población perteneciente al municipio de Ixtacamaxtitlán, Puebla). Él también tocaba violín. Nunca me dio clases o esas cosas, aprendí escuchando ¡Ese señor era de los buenos! De ahí que imité su fórmula: tocar la misma canción de diferentes modos. Un buen músico nunca aburre, toca a como se las pidan, pero para eso hay que tener curia. Imagínate escuchar la música de Carnaval por tres días seguidos, parece poquito, pero es cansando para todos. Lo que pasa es que con esa fórmula de la música (refiriéndose a los cambios de tonalidad) uno se vuelve cómplice de la cuadrilla para engañar a la gente, o sea se escucha diferente y destantea a la gente y a la pandilla. Nada más que luego los danzantes andan de visionudos, se quitan la careta, se andan exhibiendo y así no es la cosa (conversación con el señor Tirzo Pérez, 15 de julio 2018).

Por lo tanto, las reexposiciones de un tema musical en diferentes tonalidades están destinadas a propiciar desequilibrios auditivos tanto en el público como en los danzantes.

Para continuar con la descripción dedicada al reconocimiento de Edgar Cervantes es necesario añadir cómo la música intervino en el desarrollo de la secuencia ritual. Durante los bailes de sones, distintas parejas se turnaron para improvisar coreografías. Así pues, previo a la finalización del segmento, una dupla de danzantes que mantuvo un gran parecido a la complexión corporal del ya mencionado carnavalero decidió efectuar una coreografía. Sin

embargo, la participación de la pareja de enmascarados se distinguió por imitaciones dancísticas poco coordinadas y por la emisión de imitaciones fónicas imprecisas. Como resultado, la audiencia ignoró a la cuadrilla, pues la falta de coordinación mermó los aspectos cómicos esperados y la poca sonorización de la dupla dancística no contribuyó a capturar la atención de los espectadores. ¿Cómo influyó la variación tonal en el desarrollo dancístico?

Enseguida mostraré un fragmento de la partitura correspondiente a la secuencia del baile de son. Además, en la partitura se podrá leer el cambio tonal del tema musical y su combinación con las dinámicas de acompañamiento del bajo de cinco cuerdas.

Extracto 7. Son

The image shows a musical score for a piece titled 'Extracto 7. Son'. The score is written for a full ensemble including Violin, Bajo de 5 cuerdas (5-string Bass), Cascabeles (Castanets), Látigo (Whip), Choque de Machete (Machete), Grito 1 (Shout 1), and Grito 2 (Shout 2). The music is in 2/4 time and starts with a tempo marking of 'Allegro 100'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also performance markings like '5', '10', and '15' indicating measure numbers. The Grito parts include vocalizations like '¡Huuuu-ju-ju!'.

Partitura elaborada por Emmanuel Méndez Cano, diciembre de 2018, fuente: Sibelius 2015.

Ver partitura completa en Anexo 1. Partitura: 6.- Son.

Anexo 2. Video 6.- Son. URL <https://www.youtube.com/watch?v=zJkz4rTzrBI&t=64s>

En términos generales la partitura muestra cómo la tonalidad musical se encuentra en Fa Mayor, además de un tiempo binario de 2/4. En el baile de son, el registro sonoro del violín hizo que la melodía principal perdiera ímpetu. La pérdida de la vivacidad fue reforzada por el uso simultáneo de dobles cuerdas (tercera y segunda cuerda), lo cual hizo que la sonoridad adquiriera un timbre oscuro. Asimismo, la utilización de una mayor fracción de arco impuso una sensación de pesadez en el desarrollo de las frases musicales. En el caso del bajo de cinco cuerdas, sus acentuaciones crearon una sensación de irregularidad rítmica, pues en los primeros compases acentuó el segundo tiempo y, posteriormente, acentuó el primer tiempo,

lo cual dificultó entender el pulso musical. Por lo tanto, ambos instrumentos crearon una sensación de retraso tanto en el desarrollo melódico como rítmico.

El resultado final de la variación tonal y su combinación con las dinámicas del bajo rítmico consistió en la creación de una disociación entre el carácter musical y el carácter festivo carnavalesco. En efecto, a pesar de que el Carnaval requería una melodía vivaz para invitar a los danzantes a desempeñar una buena actuación, la variación musical desencadenó un dinamismo decaído, lo cual impidió suscitar movimientos corporales enérgicos y en un ritmo común. Además, la imprecisión rítmica corporal dificultó coordinar la emisión de efectos fónicos. En suma, los danzantes no reflejaron el placer festivo esperado, lo cual desató una actitud indiferente en los espectadores.

Ciertamente, el desempeño de la dupla de carnavaleros no cumplió con la expectativa del público, pues no crearon coreografías cómicas, o bien, no emitieron sonidos capaces de capturar la atención. Sin embargo, la pasividad de la improvisación coreográfica me permitió prestar atención a los timbres y a los tipos de voz, tales como: engolada/grave, nasal/aguda, voz entera y efectos guturales. Después de identificar algunas características fónicas pude consultar con mis informantes si alguna voz pertenecía a Edgar Cervantes. A continuación, mostraré los diálogos que sostuve con Marcelino Leal,³¹ Rogelio Soto y con la señora Francisca Cerón. En el caso de los dos varones, me compartieron sus conocimientos auditivos. Por lo contrario, la señora Francisca Cerón me comunicó su conocimiento vinculado a la identificación de los varones por medio del diseño de indumentarias.

³¹ Marcelino Leal puede reconocer la voz enrarecida de Edgar Cervantes porque en años anteriores fue su compañero de cuadrilla. Rogelio Soto, identifica los llamados entre pastores.

Entonces, cuando terminó el segmento de los bailes de sones Marcelino Leal subrayó la singularidad de los gritos de los carnavaleros.

-Marcelino: ¿Te fijaste bien? ¿Viste que los que pasaron se parecen mucho al moyas? O sea, de cuerpo se parecen mucho, pero uno se puede dar cuenta que la forma en que gritan no corresponde al tono del moyas. Si te das cuenta gritan suavemente. Los gritos del moyas son muy potentes y en su baile se mueve mucho. Otra cosa: ¿te fijaste que su ropa ya está desgastada? Esa ropa ha de ser del guti (Gustavo Morales). Habrá que esperarnos a ver si pasan otros carnavaleros. (evaluaciones de Marcelino Leal, 2 de abril de 2018).

Rogelio Soto mencionó que, en comparación con otros danzantes, uno de los atributos sonoros de Edgar Cervantes es el carácter energético de sus emisiones fónicas. Incluso, diferenció otros tipos de sonidos atribuidos a danzantes específicos, por ejemplo: el sonido vigoroso marcado mediante los zapateos. Enseguida expondré un fragmento de nuestra conversación.

-Emmanuel: ¿Alguno de ellos fue el moyas?
-Rogelio: Como ves no, esos aburren. Por eso otros danzantes los cambiaron.
-Emmanuel: Dice Marcelino que no gritan.
-Rogelio: Ajá, el moyas grita recio. Lo vi cuando fue mayor, él tiene mucha energía para gritar, así como el Romario [otro danzante] que zapatea bien fuerte, así el moyas para gritar.
-Emmanuel: Pero ¿cómo sabes distinguir su grito?
-Rogelio: Pues así nomás. Cuando estaba más chavito lo encontraba en el campo y allá como nadie nos veía pues nos poníamos a gritar. Cómo te explico, el grito es para animar o como para decir yo también puedo. Aquí uno se sabe reconocer por eso, también en la manera de correr o la forma en cómo te paras (evaluaciones de Rogelio Soto, 2 de abril de 2018).

La materia sonora resultante del baile de son fue evaluada por Marcelino Leal y Rogelio Soto, sin embargo, ambos varones aseguraron que los efectos guturales no presentaban algún parecido con la voz de Edgar Cervantes. Las evaluaciones de mis informantes me confirieron la certeza de que ninguna de las voces era la indicada, sin embargo, sus apreciaciones no me permitieron conocer los registros o los tipos de voz de Edgar Cervantes. En ese caso, mi intento por escuchar e identificar las voces fue equiparable a una sordera vigilante. Dicho en

otras palabras, para superar el obstáculo sabía que era necesario identificar las distintas voces, pero no podía ubicar qué debía escuchar.

Para obtener más referencias sobre Edgar Cervantes interrogué a la señora Francisca Cerón. El escrutinio de doña Francisca no fue dirigido a las características auditivas; más bien apreció los detalles en la vestimenta, tal y como se puede notar en la siguiente conversación.

-Emmanuel: doña Francisca ¿cree que alguno de ellos sea el moyas? (refiriéndome a la dupla de danzantes).

-Francisca Cerón: pues de cuerpo se parecen, pero para mí ninguno de ellos ha de ser. Lo que pasa es que su mamá sabe hacer muy bien las nagüillas y sabe combinar las camisas. Yo creo que a esos sus mamás no los han de querer porque mira, ya están bien viejas sus ropas, están bien guangas (holgadas). Lo que sucede es que doña Emma sabe hacer las cosas; cuando se trata de sus hijos ella le dedica mucho tiempo en hacer los bordados o poner aplicaciones, su hija le ayuda, entre las dos se echan la mano y les quedan cosas bonitas (evaluaciones de la señora Francisca Cerón, 2 de abril de 2018).

Posteriormente, la cuadrilla finalizó el segmento de los bailes de sones y se desplazó a otro sitio para realizar las secuencias dancísticas. A partir de ese momento, la señora Francisca Cerón y yo seguimos el transitar de la cuadrilla. Luego, me comentó que creía saber cómo iba vestido Edgar Cervantes, pero no podía confirmar su suposición porque el danzante en el cual se había fijado poseía una nagüilla de listón y no de tela de satín. En ese caso, me explicó que dicha nagüilla reflejaba habilidad e ingenio para hilvanar y coser los listones sin dañarlos, además de ser una novedad en la confección de las indumentarias. Finalmente, la señora Francisca nombró a varias mujeres a quienes se les podía atribuir la innovación, sin embargo, sus deducciones fueron inciertas y, por ende, dificultó deducir la identidad social del varón.

Después de que finalizó el segmento de baile de sones la pandilla arribó a otra casa para realizar las danzas de cuadrillas, sin embargo, al poco tiempo del inicio de su presentación anocheció, lo cual imposibilitó distinguir a los carnavaleros. En cuanto los

enmascarados cumplieron con la danza de cuadrillas prosiguieron a efectuar los de bailes de sones y dedicaron un tiempo para bailar con el público un repertorio compuesto por música popular norteña. A las 10:00 pm, los danzantes fueron conducidos por el corralero y por el mayor de la cuadrilla a una casa para dejarlos descansar.³² En consecuencia, los espectadores abandonaron el espacio ritual. De esa manera, concluyó el segundo día de Carnaval.

En la mañana del tercer y último día de Carnaval, la cuadrilla apareció en las calles de la población, pero cada uno de los enmascarados presentó una indumentaria diferente. Aunque cambiaron sus indumentarias, fue menos problemático volver a identificar a los varones, pues bastó con situarlos en la conformación de la cuadrilla, por ejemplo: cabeceras o laterales. No obstante, el evento que obstaculizó mi búsqueda fue la realización del encuentro o saludo entre las pandillas de Felipe Carrillo Puerto y Mesa Redonda, ya que el encuentro congregó a más de cien danzantes, lo cual sobresaturó el espacio ritual con la repetición consecutiva de indumentarias y con la acumulación de sonoridades clónicas emitida por ambas cuadrillas.

Posterior al encuentro, la cuadrilla de Felipe Carrillo Puerto mantuvo una alegría desmesurada y bajo ese estado de ánimo la pandilla improvisó una boda con la intervención de personajes ajenos a los carnavaleros. Enseguida, agregaré tres fotografías de la simulación de la boda y después continuaré con la exposición de los datos etnográficos sonoros.

³² Los danzantes tienen prohibido abandonar la posada. El hecho de permanecer en la posada ayuda a garantizar el anonimato de los varones, pues impide que la audiencia siga a los carnavaleros hasta la puerta de su casa. No obstante, durante la madrugada, algunos carnavaleros escapan de las posadas.

Imagen 35. Mujeres vistiendo a los varones

La imagen muestra cómo las mujeres se encargan de anonimizar a los varones.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 02 de abril de 2018, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 36. Pareja anónima

Entre los grupos de mujeres transmiten las actitudes y comportamientos que deben mostrar en el ciclo festivo carnavalesco.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 02 de abril de 2018, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 37. Simulación de una boda

Por primera vez, en el carnaval, ocurrió la simulación de una boda entre personas que no eran parte de la cuadrilla.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 02 de abril de 2018, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Cabe aclarar que, de manera inesperada, dos varones aparecieron vestidos con atuendos correspondientes a una pareja de novios simulando estar a punto de contraer nupcias. Al ser declarados marido y mujer, la cuadrilla de carnavaleros celebró el casamiento mediante el repertorio llamado “El baile del guajolote”. Así, la cuadrilla bailó con un guajolote vivo, es decir, cada danzante se turnó para bailar con dicha ave. Después, bailaron “La víbora de la mar” y, durante el baile, la pareja entrelazó sus brazos para conformar un arco. Seguido de ello, los carnavaleros se posicionaron en fila india y tomados de la cintura transitaron velozmente entre los recién casados; el objetivo de la cuadrilla consistió en derribar a la pareja. Finalmente, las caídas de los carnavaleros y de la pareja de recién casados propiciaron la risa de los espectadores.

En el atardecer, el grupo de carnavaleros se desplazó a la casa de la señora Rosalba Ramírez para presentar los bailes de sones a cambio de bebidas y alimentos. Por ello, la cuadrilla ingresó al lugar mediante la ejecución de la danza de Entrada. A diferencia del día anterior, los danzantes no mostraron cansancio físico; más bien, los carnavaleros reflejaron una emoción compartida. Incluso, los repertorios musicales fueron desarrollados en la tonalidad de Sol Mayor, lo cual hizo que la música expresara un dinamismo vivaz (en comparación con la tonalidad de Fa Mayor). De esa manera, existió una coherencia entre el carnaval como evento festivo y la música vivaz.

Una vez que todos los carnavaleros adoptaron su posición dancística, el mayor dio la orden a los músicos de ejecutar el repertorio de los bailes de sones. Durante la secuencia de los bailes de sones distintas parejas interpretaron sus propias coreografías y, en medio del segmento dancístico, el mayor de la cuadrilla (Ulises Lima) junto a otro varón improvisaron su secuencia dancística.

En ese caso, mi atención fue capturada porque la pareja del mayor tenía una complexión corporal similar a la de Edgar Cervantes. Además, al observar al danzante me percaté que vestía una nagüilla compuesta por listones, lo cual me recordó la evaluación emitida por la señora Francisca Cerón, pues sugirió que Edgar Cervantes podría ser el portador de ese estilo de nagüilla. Por lo consiguiente, presté atención a los efectos fónicos y a los movimientos corporales del danzante pues sólo así establecería puntos de referencia auditivos y visuales, lo cual me permitiría consultar con Marcelino Leal (quien se encontraba disfrutando del Carnaval), si el danzante anónimo era Edgar Cervantes.

Así pues, la dupla de carnavaleros se incorporó al escenario adecuándose al ritmo impuesto por la música correspondiente al baile de son. En consecuencia, el bajo rítmico promovió un acoplamiento coreográfico entre ambos danzantes. Una vez posicionados en los extremos del cuadro dancístico, los dos carnavaleros establecieron un ritmo común efectuando dos pasos a su lado izquierdo y dos pasos al lado derecho e inclinando el cuerpo para tomar impulso y, con ello, continuar con el desplazamiento en un ritmo coordinado. Dichos movimientos definieron la base cadencial de su coreografía.

Un aspecto que llamó mi atención fue el hecho de que el desarrollo de la secuencia dancística careció de acciones cómicas. Más bien, en cuanto los danzantes se aproximaban entre sí, cada uno empuñaba su machete y, al levantarlo, era posible percibir su camaradería. Asimismo, sus emisiones fónicas no correspondieron a emisiones humorísticas. En ese caso, la pronunciación del danzante anónimo fue diferente en comparación con los gritos de los otros integrantes de la cuadrilla: en lugar de gritar “Huu-ju-ju”, el danzante vocalizó a través de las letras u y a. De esta manera, la vocalización le permitió pronunciar “Hua”. Este tipo de vocalización le permitió potenciar y agudizar su grito.

Si la dupla de enmascarados logró efectuar dinámicas coreográficas y emisiones fónicas vivaces y en un ritmo común, se debió al hecho de que la agrupación musical guio el desempeño de los carnavaleros. A continuación, mediante un extracto de la partitura mostraré cómo el cambio de tonalidad a Sol Mayor en combinación con el bajo rítmico guiaron las evoluciones del baile y de las proyecciones fónicas.

Extracto 8. Baile de son

The image shows a musical score for 'Baile de son'. It includes staves for Violin (marked with a tempo of 110), Bass (Bajo de 5 cuerdas), Cascabeles, Zapateo, Machete, and three vocal parts (Gritos 1, 2, and 3). The score is in 2/4 time and features a key signature change to Sol Mayor. The vocal parts include lyrics such as '¡Hual! ¡Hual! ¡Hual! ¡Hual! ¡Hual! ¡Hual! ¡Hual! ¡Hual-ju-ju!' and '¡Hual-ju-ju! ¡Hual-ju-ju!'.

Partitura elaborada por Emmanuel Méndez Cano, diciembre de 2018, fuente: Sibelius 2015.

Ver partitura completa en Anexo 1. Partitura: 7.- Baile de son.

Anexo 2. Video 7.- Edgar Cervantes y Ulises Lima.

URL <https://www.youtube.com/watch?v=KIRwTQybbXg&t=34s>

La partitura muestra el desarrollo musical en la tonalidad de Sol Mayor. También se aprecia que el pulso corresponde a un tiempo binario de 2/4. Con respecto al cambio de tonalidad, el violín adquirió una sonoridad brillante y, con ello, consiguió expresar una emoción de alegría. Asimismo, mediante golpes cortos de arco y a través de acentuaciones en el primer tiempo de cada compás, consiguió crear una línea melódica fluida. Asimismo, la dinámica rítmica del bajo se caracterizó por establecer un pulso claro, pues acentuó el primer tiempo de cada compás, lo cual contribuyó a crear una sensación de empuje tanto rítmico como melódico.

La importancia de la variación tonal y su combinación con el bajo rítmico no sólo residió en un cambio estilístico musical, sino que su modo de acción desencadenó un disfrute

compartido por la dupla de danzantes. En este caso, las variaciones musicales condicionaron la participación corporal, dancística y vocal de la pareja de carnavaleros. En efecto, el ímpetu de los danzantes dependió de la melodía revitalizante y, a la vez, la coordinación coreográfica se derivó del encuadre rítmico del bajo. Inclusive, la precisión rítmica-dancística promovió las emisiones fónicas, pues el ciclo respiratorio de los carnavaleros requirió de una sincronía con el movimiento corporal.

Justamente, la variación tonal y la línea del bajo guiaron a los danzantes a experimentar dinámicas de emoción y placer compartido, las cuales fueron expresadas mediante la improvisación coreográfica y a través de las emisiones fónicas. Por lo tanto, del ejercicio musical se derivaron las condiciones adecuadas para promover la emisión de gritos, así como la expresión de gestos corporales de algarabía.

Entonces, durante el ritual percibí las distorsiones fónicas, sin embargo, continué sin saber qué debía escuchar para reconocer a Edgar Cervantes. Por consiguiente, al correlacionar las características corporales, la voz enérgica, así como el diseño y confección de la indumentaria sospeché que el danzante anónimo era Edgar Cervantes. No obstante, aún debía corroborar con Marcelino Leal si mi sospecha era correcta.

En cuanto culminó la improvisación coreográfica, me dirigí al lugar en donde se encontraba Marcelino Leal y le comenté que la pareja del mayor tenía una complexión corporal similar a la de Edgar Cervantes, además de haber emitido gritos impetuosos. En consecuencia, Marcelino Leal evaluó de manera introspectiva el desempeño del dúo de carnavaleros y después de un tiempo confirmó que entre los protagonistas del baile de sones se encontraba Edgar Cervantes.

Sin embargo, su afirmación no me brindó una solución satisfactoria. Por esa razón, le pregunté a Marcelino Leal cómo podía constatar su suposición, pero me respondió que simplemente lo sabía. Después, me comentó que, al observar a la dupla de carnavaleros, notó la participación de Ulises Lima (mayor de la cuadrilla), lo cual le condujo a deducir la identidad de su compañero. Agregó que en la vida cotidiana Ulises Lima y Edgar Cervantes eran muy buenos amigos y cuando ambos participan en el Carnaval también era posible notar su amistad. Así, al realizar los bailes de sones nunca ejecutaban coreografías cómicas; más bien, siempre daban muestra de sus mejores pasos, así como de la sonoridad de sus gritos. Al notar mi duda, Marcelino añadió que estaba familiarizado con la voz de Edgar Cervantes porque en años anteriores habían organizado el Carnaval, es decir, Edgar Cervante fue el mayor y Marcelino Leal el corralero mayor. Por esa razón, conocía las emisiones fónicas de dicho danzante.

A partir de la doble evaluación de Marcelino, mi incertidumbre se incrementó, pues no podía corroborar la veracidad de las interpretaciones de mi informante. Por ello, fue necesario preguntarle al danzante anónimo si acaso él era Edgar Cervantes, tal y como habíamos acordado previo al inicio del Carnaval.

Entonces, al finalizar el segmento de los bailes de sones el mayor de la cuadrilla ordenó a los carnavaleros invitar a bailar a los hombres y mujeres del público. Asimismo, el mayor de la cuadrilla pidió a los músicos amenizar el baile. En ese momento, el trío musical interpretó un repertorio compuesto por las siguientes polkas: Café colón, Un quinto al piano, Morena morenita y Atotonilco.

Así pues, el problema de interrogar al carnavalero consistió en el hecho de que no debía preguntarle quién era él frente a los espectadores. Por ello, mi plan para acercarme a él

consistió en tomar fotografías a cada pareja de baile y, con ello, mostrarles su fotografía en el *display* de mi cámara. De esa manera, podría tener una proximidad con el danzante y preguntarle si él era Edgar Cervantes sin exponer su identidad ante todo el público.

Entonces, mientras que los carnavaleros y los carrillenses bailaban, me dispuse a tomar fotografías de las parejas de baile. Después, con un gesto manual llamé su atención y señalando mi cámara le indiqué al carnavalero anónimo que le tomaría una fotografía. Al enseñarle la fotografía en el *display* de la cámara, le pregunté al oído que si acaso él era Edgar; el carnavalero asintió con la cabeza. Seguido de su afirmación me pidió no revelar su identidad, pues en cuanto el Carnaval llegara a su fin él mismo se quitaría las máscaras y expondría su rostro a la vista de todos los asistentes.

Fue así como desapareció mi incertidumbre y frustración por no reconocer a Edgar Cervantes. Sin embargo, el hecho de preguntarle su identidad social implicó pagar el alto precio de arruinar el misterio intrínseco a su desempeño como carnavalero. Por lo tanto, aunque había logrado identificar a un varón, no podía reconocer a todos los danzantes que negaban incesantemente su identidad.

Finalmente, experimentar el Carnaval me permitió comprender la trampa mental que el público compuesto por hombres debía afrontar, además de la trampa auditiva (e incluso visual) que tanto el público masculino como femenino debía de resolver para descubrir la identidad de cada uno de los carnavaleros. Por lo tanto, participar en el Carnaval me permitió entender que el proceso para reconocer a los carnavaleros dependía de reordenamientos de experiencias sensitivas, principalmente auditivas y visuales. Para concluir este apartado etnográfico, enseguida agregaré tres fotografías de Edgar Cervantes.

Imagen 38. Nagüilla multicolor



Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 02 de abril de 2018, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.

Imagen 39. Edgar Cervantes



Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 03 de abril de 2018, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.

Imagen 40. Edgar Cervantes Santos



Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 31 de marzo de 2018, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala

3.- El Carnaval: un reordenamiento de experiencias sensitivas

La breve exploración etnográfica con respecto al funcionamiento de la dimensión acústica en los bailes de sones muestra cómo la sonorización ritual es un elemento que obstaculiza la identificación de cada uno de los varones de la cuadrilla. Ciertamente, los gritos, las voces distorsionadas y los sonidos clónicos son parte de la emoción y del placer festivo de los danzantes, sin embargo, también son elementos que ocultan la identidad de los varones.

Por consiguiente, ante la dificultad de ver el rostro de los carnavaleros, las personas buscan familiaridades auditivas. Sin embargo, el público que aguza el oído tiende a caer en una trampa auditiva. En efecto, las múltiples interpretaciones en torno a la procedencia de un sonido confunden al intérprete, lo cual impide reconocer a un determinado carnavalero. Así, la falta de certeza al establecer una correspondencia entre los sonidos y una persona en particular conduce al oyente a experimentar confusiones a lo largo del carnaval.

Si el público del carnaval logra resolver satisfactoriamente su interés por reconocer a algún carnavalero, o bien, logra descifrar las trampas auditivas, se debe al hecho de que realiza numerosas introspecciones relacionadas con experiencias sensoriales vinculadas con la participación grupal en las tareas agrícolas, pastoriles o en la realización de ediciones pasadas del Carnaval. En efecto, la participación en dichas actividades provee un repertorio sensitivo conformado por entonaciones, contornos de voz, llamados y respuestas, así como posturas y gestos corporales. Es por ello que, en el Carnaval, los carrillenses logran reconocer a los varones mediante el reordenamiento de experiencias sensitivas.

Por lo tanto, la dinámica principal del Carnaval requiere la participación del público a través del oído y de la vista para reconocer a cada varón que realiza distorsiones de sí mismo

y, con ello, librar los múltiples engaños o trampas que caracterizan al Carnaval. Incluso, la manera de comprobar las inferencias con respecto a la identidad de los varones consiste en esperar el momento en que todos los carnavaleros se desenmascaran; sin embargo, este proceso ocurre al finalizar el tercer día del Carnaval.

Cabe aclarar lo siguiente: si el Carnaval atrae la atención de las personas se debe al hecho de que nadie sabe con exactitud quienes son los integrantes de la cuadrilla. Lo antes dicho quiere decir que el Carnaval nunca es exactamente igual, pues cada año se unen nuevos jóvenes, lo cual implica escuchar sonoridades inéditas, así como observar nuevas complexiones corporales e indumentarias. En efecto, el Carnaval se actualiza. Dicha aseveración es simple pero importante porque la integración de nuevos jóvenes conlleva a interpretar nuevos elementos sensitivos. Así, el Carnaval impone nuevas trampas auditivas a los espectadores comprometidos en reconocer a los varones.

La actualización del Carnaval tiene sus propias consecuencias, es decir: la falta de experiencias sensoriales compartidas imposibilita a los hombres y a las mujeres mayores identificar a los nuevos carnavaleros y, eventualmente, el Carnaval les da motivos suficientes para no interesarse más en la participación como espectadores de la parafernalia.

En definitiva, la exploración empírica muestra cómo la dimensión sonora es un elemento fundamental en el desarrollo del segmento de los bailes de sones, pues permite la creación de trampas auditivas, las cuales cultivan dudas con respecto a la identidad social de los varones que conforman la cuadrilla. Es por ello que superar las trampas auditivas requiere de un continuo reordenamiento de experiencias sensitivas y, con ello, buscar sonoridades familiares que permitan identificar a los varones anónimos.

C. La fusión de dos ciclos festivos en la voz de los carnavaleros

Los datos etnográficos expuestos revelan cómo la voz de los carnavaleros desempeña un papel sumamente importante en el desarrollo de la secuencia ritual. En efecto, la voz distorsionada es el soporte de dos dinámicas distintas: la transformación de los varones en judíos y la negación de sí mismos. Por esa razón, quien escucha la voz deformada puede percibir en los sonidos ininteligibles el habla de los judíos o puede oír sonidos enrarecidos que ocultan a los danzantes.

Sin embargo, en el Carnaval, el sonido de la voz afirma y niega la transformación de los danzantes, lo cual hace imposible asignar una única identidad a los carnavaleros. Por ello, las interpretaciones incompatibles cultivan incertidumbre acerca del verdadero propósito del Carnaval, pues la parafernalia celebra la resurrección de Jesucristo mediante la transformación de los varones en judíos y, al mismo tiempo, los judíos bailan para perseguir y matar a Jesucristo.

Entonces, si la voz distorsionada de los danzantes alude a dos identidades excluyentes entre sí, se debe al modo en que se encuentra organizado el sistema ritual. En ese caso, tanto la Pascua como el carácter festivo carnavalesco son expresados a través de las distintas emisiones fónicas deformadas. Como resultado, las emisiones fónicas crean una serie de paradojas y contradicciones, lo cual hace experimentar confusión a la audiencia comprometida en percibir lo que la parafernalia dice producir.

Por consiguiente, en cuanto la audiencia se deja guiar por el sistema ritual con el propósito de identificar la doble identidad mediante la voz de los carnavaleros, automáticamente entra a una trampa cognitiva. En consecuencia, las interpretaciones

incompatibles imposibilitan asignar una única identidad a los carnavaleros. De esa manera, el sistema ritual captura la mente del público en una problemática irresoluble, además de obstaculizar la identificación de los varones anónimos.

Así, la duplicidad enunciativa de la voz y su cualidad como trampa cognitiva dependen de la fusión entre el ciclo de vida, muerte y resurrección de Jesucristo con el carácter festivo carnavalesco. Inclusive, experimentar la duplicidad enunciativa de la voz depende del grado de comprensión que la audiencia posea sobre la parafernalia, así como de su disposición para aceptar participar en la dinámica carnavalesca.

1.- El Carnaval se fundamenta en una paradoja

Como hemos visto, el hecho de que la creación del Carnaval o la danza de Pascua no pueda ser explicado sino como la persecución de los judíos a Jesucristo y como un evento festivo en el cual los varones se mantienen en anonimato conlleva a la creación de una paradoja. Justamente, el mensaje incongruente del carnaval crea una situación misteriosa capaz de atrapar la mente de la audiencia. De esa manera, el mensaje contradictorio e irresoluble siempre es un problema pendiente para los carrillenses.

Por lo tanto, la fusión de los ciclos festivos crea un modo de acción caracterizado por la imposibilidad de definir qué son los carnavaleros. No obstante, el mensaje incoherente que expresa el carnaval con respecto a la identidad de los carnavaleros no le resta importancia a la celebración; al contrario, crea un mecanismo mental capaz de enganchar y confundir a quien pretenda evaluar la veracidad de la parafernalia.

Por lo tanto, de la fusión de los ciclos festivos se deriva el dispositivo paradójico que caracteriza al Carnaval. Así, las interpretaciones incoherentes son necesarias para tratar de distinguir la doble identidad en la voz de los carnavaleros.

2.- La fusión de los ciclos festivos es parte de una devoción burlona a Jesucristo

El Carnaval es una celebración al ciclo de vida, muerte y resurrección de Jesucristo, sin embargo, no es un festejo caracterizado por un ambiente de seriedad. De hecho, el propio esquema festivo utiliza los componentes de la paradoja para convertirlos en elementos que promuevan un carácter irónico. En efecto, el desplazamiento de la cuadrilla mediante trayectorias serpenteantes en el interior del poblado y simulando ser una tropa de judíos dispuestos a matar a Jesucristo contrasta con el hecho de que Jesucristo nunca es atrapado. Otra relación de contraste radica en la supuesta intención de capturar a Jesucristo mediante la realización de bailes graciosos. También, la voz ininteligible de los judíos contrasta con la voz deformada de los varones. Entonces, aunque los carnavaleros pueden ser concebidos como judíos dispuestos a capturar y matar a Jesucristo, lo cierto es que sus intentos fallidos resultan ser lo opuesto a lo que se esperaría de efectuar una persecución. Por lo tanto, el carácter irónico es un ingrediente en la celebración de la Pascua.

A continuación, mostraré por medio de una tabla el lugar en donde se sitúa la danza de Pascua o Carnaval en el calendario ritual agrícola, lo cual ayudará a diferenciar su carácter burlón de la solemnidad litúrgica efectuada en otras celebraciones. También añadiré una descripción de las actividades realizadas en las celebraciones, así como de los sonidos que les caracterizan.

Tabla 4. Fusión de la Pascua y el Carnaval y su ubicación en el calendario ritual agrícola

Mes	Fecha	Festividad	Actividad	Sonidos
Febrero	2	Virgen de la Candelaria	Los campesinos acuden a la iglesia local para bendecir sus semillas: maíz, frijol o calabaza. También, bendicen la palma, el romero, los cirios y la ropa del Niño Dios. Estos últimos son denominados reliquias. Durante la estación lluviosa, las reliquias son incineradas, pues el humo disuelve a las nubes de granizo, nubes que conforman las víboras de agua y alejan a las lluvias torrenciales.	Cantos litúrgicos, rezos para la protección y bendición de las semillas. Sonido de cohetes y el toque de la campana situada en la iglesia.
	5	San Felipe de Jesús, patrono de Felipe Carrillo Puerto	Durante cuatro días cada una de las cuatro manzanas de la población se turna para ofrecer alimentos a los habitantes.	Toques de campanas. Los asistentes emiten plegarias para la bendición de las familias.
	Variable	Cuaresma	Periodo de purificación: 40 días.	Toques de campanas.
Marzo	Variable	Semana Santa y vía crucis	Representación de la última cena y de la crucifixión de Jesucristo.	El vía crucis es desarrollado en silencio. También es relatado el camino piadoso de Jesucristo.
Abril				
Marzo	Variable	El inicio de la Pascua y el comienzo del Carnaval	Durante tres días consecutivos son realizadas las danzas de Carnaval con el fin de atrapar y matar a Jesucristo.	Efectos fónicos: la voz de los judíos.
Abril			Durante tres días consecutivos los carnavaleros cumplen con su compromiso de realizar los repertorios dancísticos.	Efectos fónicos: negación de sí mismos.
Marzo	Variable	Comienzo de las labores agrícolas	Rastreo de la tierra: se abre la tierra para su ventilación y humedecimiento.	Sonido de tractores y relinchos de animales de tiro.
Abril				
Mayo	3	Fiesta del Señor de la Buena Muerte	Los pobladores peregrinan en la Sierra Norte de Puebla, acuden al santuario ubicado en Texocuiupan, municipio de Ixtacamaxtitlan, Puebla. En el santuario los asistentes ruegan por su salud. También piden la abundancia de lluvias.	En el trayecto la gente sostiene pláticas, cuenta historias, bromea: emite risas.

Mayo	3	Día de la Santa Cruz	Los pobladores colocan cruces de cucharilla (<i>yuca izote</i>) en los terrenos de labor para bendecir sus cultivos y para atraer el agua de lluvia.	Toque de campanas, y golpes de martillos clavando la flor de cucharilla en el tronco de los árboles.
Mayo	15	Fiesta de San Isidro Labrador	Los carrillenses acuden al poblado de Mesa Redonda. Ahí se oficia una misa para pedir a San Isidro Labrador que interceda para obtener buenas lluvias.	Rezos para propiciar una buena temporada de lluvia.
Abril o Mayo	Variable	Comienzo del periodo de siembra	Después de las primeras lluvias y una vez que la tierra cuenta con suficiente humedad los campesinos comienzan a sembrar maíz, frijol y calabaza.	Sonido de tractores y palas metálicas. También existen sonidos de animales: caballos, acémilas y burros.
Mayo	Variable	Día de la Virgen de la Luz	Día de descanso de los trabajos agrícolas. La gente tiene prohibido trabajar en el campo, pastar a sus animales e ir de caza. Los campesinos sólo pueden trabajar de las 5:00 am a las 12:00 pm. La Virgen de la Luz trabaja para mandar lluvias abundantes.	Por desobediencia, la Virgen de la Luz castiga a los campesinos con la caída de rayos y con la formación de remolinos.
Junio				
Julio	25	Fiesta en honor a Santiago Apóstol, patrono de Atltzayanca	Los pobladores trasladan a la imagen de San Felipe de Jesús a la parroquia de Santiago Apóstol, ubicada en la cabecera municipal en Atltzayanca.	La llegada de San Felipe de Jesús a la iglesia de Atltzayanca es anunciada con el estallido de cohetes.
Octubre	Variable	Cierre del periodo agrícola	A mediados del mes de octubre se realiza el alza de cosechas.	Ritmos de corte: hoz y machete.
Noviembre	2	Fiesta en honor a los muertos	En los hogares son colocadas las ofrendas de comida.	Toque de campanas, en ocasiones los músicos locales cantan Las Mañanitas en diferentes hogares que posean altares dedicados a los santos.
		Agradecimiento al Señor de la Buena Muerte	En los altares familiares, ubicados al interior de las casas, son colocadas las mazorcas cuatas.	
Diciembre	12	Fiesta en honor a la Virgen de Guadalupe	Visita a la Basílica de Guadalupe en Ciudad de México.	Toque de campanas y el canto de Las Mañanitas en el atrio de la iglesia local.
Diciembre	24	Nacimiento del Niño Jesús	Festejan el nacimiento del Niño Dios. Las mujeres y las niñas deben vestir y arrullar al Niño Dios.	Cohetes y música en las fiestas particulares.

Fuente: información recopilada en los periodos de trabajo de campo noviembre-diciembre 2016 y abril-mayo-junio 2017.

Lo que me interesa destacar con respecto a la fusión de los ciclos festivos de Pascua y Carnaval consiste en el hecho de que, la parafernalia, está orientada a celebrar la vida, muerte y resurrección de Jesucristo y a marcar el curso de la vida de la sociedad campesina carrillense.³³ Sin embargo, no es una devoción expresada en actos solemnes, pues los carrillenses celebran la vivificación de Jesucristo través de acciones paradójicas, contradictorias, misteriosas e irónicas.

Por lo tanto, la manera en que las dos estructuras festivas se organizan es lo que promueve la existencia de una parafernalia basada en la devoción burlona a Jesucristo y, por ende, permite la expresión de diferentes modos de acción, los cuales no se caracterizan por una crear un ambiente de seriedad.

3.- La trampa cognitiva y su eficacia ritual

Si la fusión de los ciclos festivos es sumamente importante en el desarrollo de la parafernalia, se debe a su capacidad de crear un marco relacional específico entre la cuadrilla y el público. Dicho en otras palabras, el Carnaval, al fundamentarse en el ciclo de muerte y resurrección de Jesucristo y al complementarse con la concepción local que explicita a la parafernalia como una celebración creada por los judíos para atrapar y matar a Jesucristo, conlleva las

³³ Amparo Sevilla (2002) menciona que la relación entre el Carnaval y la persecución de Cristo puede mantener la siguiente finalidad ritual: “el sentido ritual que tiene esta fiesta es celebrar el renacimiento de la naturaleza mientras que en la Semana Santa se conmemora la resurrección de Cristo. Al parecer, el ciclo de vida de Cristo opera como una metáfora del ciclo agrícola y el de los seres vivos” (2002: 19). En ese tenor, el antropólogo Miguel Ángel Ibarra, quien ha estudiado el Carnaval en las sociedades campesinas en el estado de Tlaxcala menciona lo siguiente: “la Semana Santa, por otra parte, recuerda la muerte y resurrección de Cristo, pero también es el inicio de la temporada de lluvias, el tiempo de volver a sembrar” (2016: 371). Por consiguiente, en Felipe Carrillo Puerto, el Carnaval es el intersticio del final de la estación seca y del principio de la estación húmeda. Inclusive, el sonido percutido de las nagüillas puede ser considerado como un elemento de transición entre ambas estaciones.

acciones de los integrantes de la cuadrilla y su expresión de la supuesta transformación en judíos, además de denotar su intención por buscar a Jesucristo en cada casa.

Así, toda acción efectuada promueve interpretaciones incompatibles con respecto a lo que son y lo que representan los carnavaleros. De esa manera, las interpretaciones disonantes crean el dispositivo paradójico de trampa mental, pues las acciones de los carnavaleros son experimentadas como parte del desempeño que conlleva a participar en la cuadrilla y son percibidas como el comportamiento de los judíos. Así, el rango de significados en las acciones de los carnavaleros impide asignar una única identidad, lo cual, cultiva confusión e incertidumbre con respecto a la naturaleza de los danzantes.

Entonces, el dispositivo paradójico de trampa mental opera en el público al imposibilitarle definir qué es lo que son los carnavaleros y, de manera subsiguiente, la confusión experimentada le obstaculiza reconocer a los varones que niegan su identidad a través de comportamientos enrarecidos. Por ello, la trampa mental opera atrincherando la identidad social de los varones al hacer creer que durante el Carnaval los danzantes son transformados en judíos.

La eficacia de la trampa es lograda porque desencadena efectos en la mente de la audiencia y de los carnavaleros. En el caso de la audiencia, la eficacia de la trampa implica evaluar la veracidad de la parafernalia, es decir: distinguir la transformación de los danzantes en judíos. Mientras que, en los carnavaleros, la eficacia ritual consiste en un cambio con respecto a cómo se piensan a sí mismos y cómo se sienten al integrar la cuadrilla que busca a Jesucristo para matarlo.

Si bien es cierto que los danzantes no se consideran como judíos, el hecho de comprometerse con Dios y cumplir con su participación de siete años consecutivos en la conformación de la cuadrilla para ser perdonados por integrar el grupo de judíos también indica la eficacia de la trampa mental.

En definitiva, en el Carnaval, la importancia de la trampa mental radica en que las todas las acciones de los carnavaleros son susceptibles de reflejar su transformación en judíos. Así, el dispositivo paradójico promueve un cierto grado de misterio con respecto a la transformación de los danzantes, lo cual indica que existe una comprensión limitada sobre el verdadero propósito de la celebración carnavalesca.

Además, es importante señalar que si los recién iniciados en la cuadrilla cumplen su compromiso para ser perdonados por Dios, en parte se debe a que su padre o sus abuelos varones infunden dicha idea. En contraparte, las mujeres están menos dispuestas a concebir al Carnaval como un evento en el que los varones experimentan una transformación en judíos. Sin embargo, si están dispuestas a mantener en secreto la participación de los varones solteros. Por ello, garantizan el anonimato al no comunicar que su familiar será parte de la cuadrilla y al confeccionar las indumentarias que serán utilizadas en cada día del Carnaval.

En suma, si la trampa mental es eficaz en el público conformado por varones y en los varones recién iniciados en la cuadrilla se debe a que su padre o sus abuelos inculcan la idea de que los carnavaleros son transformados en judíos, lo cual fuerza la noción vinculada a la persecución de Jesucristo durante la Pascua. También las mujeres, al anonimizar a los varones, crean intriga en la audiencia que pretende reconocer a los danzantes, lo cual intensifica el carácter festivo carnavalesco. Así, tanto los hombres adultos como la madre y hermanas promueven el secreto sobre qué y quiénes son los carnavaleros.

CAPITULO III

BATALLAS DE SONIDO

En este capítulo, expondré el modo de acción del sonido en el segmento dancístico denominado Encuentro o Saludo. Resulta importante establecer que dicha modalidad implica una confrontación dancística, musical y sonoro-corporal entre la cuadrilla de Felipe Carrillo Puerto y la pandilla de San Isidro Mesa Redonda. Asimismo, aunque el Encuentro o Saludo es una confrontación, no existe un ganador consensuado por esa razón, cada asistente designa un mejor desempeño, o bien, puede declarar un empate entre ambas cuadrillas.

A. El Encuentro: una prueba confrontativa

Ciertamente, la realización del Encuentro no implica el triunfo de una cuadrilla, sin embargo, cada persona evalúa de manera positiva o negativa los siguientes aspectos: 1) coreografías cadenciosas; 2) proyección de una mayor sonoridad grupal a través de gritos y zapateos; 3) el desempeño de los instrumentistas, pues un grupo expone un tema musical y el conjunto opuesto debe repetir el mismo repertorio y; 4) la composición ingeniosa de versos en el final del encuentro. Así, en el desarrollo de la danza, cada persona suma los aciertos y desaciertos de cada agrupación dancística e instrumental para formar una opinión acerca de quién logró una mejor actuación.

Enseguida, describiré en términos generales la secuencia del Encuentro o Saludo. El comienzo de dicha modalidad dancística se caracteriza por el desarrollo de un repertorio musical compuesto por polkas y bailes de son. Durante el transcurso de la secuencia musical, los danzantes deben realizar virajes en sentido levógiro y, en su desplazamiento, deben

golpear el suelo con la planta de sus pies, emitir gritos, así como efectuar movimientos corporales enérgicos. Asimismo, la cuadrilla puede bailar en una posición fija frente a su contendiente, pero el mayor de la cuadrilla es el responsable de indicar el tipo de secuencia a realizar. De esa manera, ambos grupos de carnavaleros alternan su participación hasta que los mayores de las dos cuadrillas decidan finalizar el encuentro.

Previo al final del Encuentro, existe un segmento en el cual los integrantes de cada cuadrilla improvisan versos a manera de corrido para provocar risas entre los espectadores.³⁴ En efecto, el objetivo del combate verbal consiste en ridiculizar a la cuadrilla contraria mediante la composición de versos que hacen alusión a una falta de hombría, efectúan rimas a modo de cortejar a las mujeres solteras que acompañan a la cuadrilla opuesta, elaboran versos para exaltar su virilidad o recitan de manera burlesca sucesos de la vida ordinaria (accidentes, insinuaciones de amor, pleitos, etc.). El segmento culmina con el agradecimiento mutuo por la disposición de realizar el encuentro.

El Encuentro llega a su final en cuanto las cuadrillas se despiden de su contrincante con fuertes apretones de manos y abrazo enérgicos. Después, ambas cuadrillas abandonan el espacio ritual realizando la danza de Salida y chocando sus machetes con la cuadrilla opuesta.

³⁴ Vicente T. Mendoza (1964: 9) describe que el corrido mexicano se diferencia por diferentes estilos: “romance, historia, narración, relato, ejemplo, tragedia, mañanitas, recuerdos, versos y coplas”. Cada estilo se caracterizó por contenidos diferenciados. En ese tenor, Vicente Mendoza explica que la composición de versos y coplas funcionó para: “desahogar sus sentimientos amorosos o de despecho, de sátira, de burla o malicia” (*ibid*: 12). Además, explicó que los versos se componen de una métrica de octosílabos. Para mostrar la métrica y el contenido de los versos emitidos en el Encuentro expondré, dos versos emitidos en un momento de distensión durante el encuentro realizado en abril del año 2017. La cuadrilla de Felipe Carrillo Puerto expresó el siguiente verso: “Ya con esta me despido/ porque andamos bien pedos/digan lo que digan/ que vivan los carnavaleros”. La pandilla de Mesa Redonda respondió: “Ya con esta me despido/porque ya hasta me duelen los dientes/ ya no les decimos más/ porque nosotros somos decentes”.

Tomando en consideración las características del Encuentro o Saludo, se puede decir que dicho evento no es desarrollado para establecer un ganador. Más bien, el Encuentro es realizado para crear distintas pruebas confrontativas y, con ello, evaluar los mejores desempeños, ya sean coreográficos, sonoros-corporales, musicales y a través de la improvisación de versos ingeniosos que provoquen la risa de los espectadores.

No obstante, en la actualidad, el Encuentro realizado por los carnavaleros es diferente de los encuentros realizados en el pasado. Enseguida, expondré cómo era efectuada dicha modalidad dancística a finales del siglo XIX y hasta el comienzo de la segunda mitad del siglo XX.

1. La modalidad del Encuentro a finales del siglo XIX y durante el siglo XX

Para entender por qué el Encuentro es una prueba confrontativa entre las cuadrillas, es necesario tomar en cuenta la realización de dicha modalidad en décadas pasadas. De acuerdo con el señor Luciano Cervantes (ex mayordomo de las haciendas de San Diego Meca y La Providencia, así como descendiente del mayordomo de la hacienda de San Diego Meca a principios del siglo XX), y con el señor Felipe Lima, el Carnaval y el Encuentro fueron practicados entre los peones de San Diego Meca y de la hacienda llamada El Balcón, cuando menos desde finales del siglo XIX. Además, mencionan que ocasionalmente los encuentros culminaban con el asesinato de algún varón. Sin embargo, eso ocurría porque los carnavaleros machos robaban a las damas de la cuadrilla contraria y, al ser capturadas, no podían regresar a su respectivo grupo durante los tres días de Carnaval. La única manera de recuperar a la pareja era mediante una pelea cuerpo a cuerpo.

Además, los señores Ángel Leal y Perfecto García (ambos extrabajadores de las haciendas de Tonalaco y La Providencia) comentan que, desde el final del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, la realización del encuentro se caracterizó por finalizar en riñas. El ejercicio de la violencia era parte de una convención entre las dos cuadrillas. En efecto, cada cuadrilla portaba dos pañuelos, uno de color rojo y otro de color blanco; si ambos mayores mostraban su pañuelo rojo indicaba la permisión de cualquier tipo de agresión, ya sea machetazos, puñaladas o el uso de armas de fuego. En cambio, si ambos exhibían el pañuelo blanco era una señal de que el encuentro sería desarrollado como un baile amistoso. Cabe destacar lo siguiente: aunque ambas cuadrillas acordaban un Encuentro amistoso, los danzantes eran capaces de quebrantar su pacto. Así, al finalizar el Encuentro y en el momento de despedirse mediante abrazos, ambas cuadrillas podían apuñalar a su adversario. Con respecto a dicho comportamiento, el señor Ángel Leal explicó que los carnavaleros, al ser transformados en judíos, podían traicionar a la cuadrilla contraria, tal y como ocurrió en la historia judeocristiana, en la cual los judíos traicionaron a Jesucristo con el fin de crucificarlo.

Asimismo, los señores Ángel Leal y Perfecto García describieron la realización del encuentro como un evento en el que las cuadrillas contendientes ejecutaban al mismo tiempo la coreografía de la danza de Entrada. La finalidad de la coreografía consistía en ocupar un espacio previamente designado. Por lo tanto, en los encuentros las dos parejas de mayores se colocaban frente a frente (separados por diez o quince metros); luego, cada dupla de mayores se posicionaba a su flanco derecho y su respectiva cuadrilla se formaba detrás de ellos conformando una fila de damas y otra de machos. En cuanto los danzantes de ambas pandillas se posicionaban, los corraleros de ambas pandillas indicaban el momento para comenzar el desplante dancístico de la danza de Entrada. Inclusive, los músicos corrían al lado del mayor

con la finalidad de que el danzante no perdiera el ritmo y la secuencia musical. La primera cuadrilla que lograba colocarse en el lugar acordado era considerada como ganadora. Finalmente, el mayor de la pandilla que completaba primero la secuencia dancística incrustaba su machete en la tierra en señal de triunfo. Cuando no era aceptado el triunfo de la cuadrilla, el mayor de la pandilla inconforme pateaba el machete enterrado y, con ello, desaprobaba la victoria del grupo opuesto. No obstante, ese acto ocasionaba peleas campales entre los integrantes de ambas cuadrillas.

En el caso de los músicos, su papel principal consistía en proporcionar una cadencia a los danzantes para efectuar desplazamientos en un ritmo común. Cada agrupación musical utilizaba en el interior de su instrumento de cuerda el crótalo de la serpiente de cascabel (*Crotalus ravus*). De acuerdo con los carrillenses, el hecho de poseer un crótalo en el instrumento conllevaba al rompimiento de las cuerdas del instrumento opuesto. Si un instrumento experimentaba el rompimiento de cuerdas, su cuadrilla quedaba descalificada del encuentro. De acuerdo con el señor Pánfilo Loaiza,³⁵ quien es uno de los músicos locales de Felipe Carrillo Puerto, antiguamente los dos grupos de instrumentistas podían portar los crótalos de la serpiente para neutralizar los posibles daños en su instrumento y, por ende, evitar perder el Encuentro.

Lo antes expuesto puede ser confirmado a través del trabajo de Amparo Sevilla, Hilda Rodríguez y Elizabeth Cámara (1983), pues dichas investigadoras documentaron que desde el siglo XIX algunos carnavales en la región Oriente de Tlaxcala se caracterizaron por la realización de un segmento dancístico denominado Encuentro o Cortadas. Además,

³⁵ El señor Pánfilo Loaiza nació en el año de 1936 y es originario de la población de Mesa Redonda.

descubrieron que el Encuentro fue parte del Carnaval practicado en el sistema hacendatario y, por ende, las cuadrillas eran conformadas por el peonaje de las haciendas. Así, la cuadrilla de cada hacienda luchaba mediante una batalla dancística para ocupar el espacio acordado. Cuando el encuentro finalizaba, el mayor de la pandilla ganadora realizaba un corte sobre la tierra y, en la cisura, hundía su machete indicando su victoria. De acuerdo con las investigadoras, el Encuentro servía para mermar los conflictos entre los trabajadores de las diferentes haciendas.

En suma, los datos recopilados permiten entender por qué la realización actual del encuentro es una prueba confrontativa entre las cuadrillas de Felipe Carrillo Puerto y San Isidro Mesa Redonda.

2.- La organización actual del Encuentro

La organización del Encuentro está a cargo de los mayores de la cuadrilla. Una o dos semanas previo al inicio de la Pascua, el mayor y el corralero de la cuadrilla visitan a sus homólogos de la ranchería de Mesa Redonda para convenir la realización de dicho segmento dancístico. En su reunión notifican el número de integrantes que conformará el grupo dancístico y, en caso de que acepten la propuesta de efectuar el encuentro, ambos acuerdan el lugar, la fecha y la hora en que será realizado.

La importancia de informar el número de danzantes que integrará a cada bando reside en el carácter confrontativo del encuentro. Por ello, ambas cuadrillas deben contar con el mismo número de danzantes. Si una pandilla supera el número de integrantes del grupo contrario es posible convenir en reducir el número de danzantes para efectuar una

competencia equitativa. Sin embargo, no existe una obligación de disminuir la cantidad de danzantes. De hecho, si una cuadrilla presentara una desventaja numérica difícilmente podría destacar en su producción sonora corporal, lo cual conllevaría una mala evaluación por parte del público.

Además de la planeación del Encuentro, los mayores de ambas cuadrillas se comprometen a celebrar el segmento dancístico sin violencia. En efecto, aunque la danza requiere un enfrentamiento expresado mediante coreografías basadas en movimientos y comportamientos camorristas, así como la intimidación sonora mediante gritos y golpes con los pies, ambas cuadrillas no deben violentar físicamente a su rival. Por ello, los corraleros mayores acuerdan que, en caso de suscitarse una riña, ambos deben separar y castigar al integrante de su propio bando, pero sin lastimar al danzante contrario.

Para garantizar el desarrollo pacífico de la danza, los mayores de las cuadrillas se comprometen a solicitar el apoyo de la policía municipal, lo cual implica que ambas pandillas serán vigiladas durante el Encuentro. En consecuencia, los varones deben esclarecer a la autoridad municipal que entre los carnavaleros las figuras de autoridad son los mayores y que el cuerpo policial sólo podría intervenir en caso de que la celebración se convierta en una trifulca.

En suma, la organización del Encuentro es asumida por los mayores de cada cuadrilla con la idea establecer un contexto confrontativo, con lo cual imponen reglas para desarrollar la celebración de una manera pacífica. Además, la realización del Encuentro involucra las nociones de competencia promovidas en el antiguo Carnaval celebrado por los peones agrícolas del sistema hacendatario.

3.- Estudiar la dimensión sonora del Encuentro mediante el concepto de ocasión musical

En la dimensión sonora del encuentro reaparece el tañer de machetes, el estruendo de látigos, golpes con las plantas de los pies, emisión de gritos y distorsiones fónicas. Sin embargo, los sonidos no son emitidos para crear confusiones en la audiencia; más bien, dichas sonoridades se convierten en signos audibles de agresividad e intimidación y, con ello, el sonido aviva la rivalidad entre las cuadrillas.

En el caso de la interpretación musical, los instrumentistas hacen valer sus conocimientos y habilidades referente a los repertorios musicales, por ejemplo: si una agrupación ejecuta la polka llamada Las Perlititas, el conjunto opuesto debe repetir la misma música. De esa manera, los músicos evidencian quién conoce más música y demuestran quién puede desarrollar mejor las frases musicales. En caso de que la agrupación musical no pueda reexponer el repertorio musical puede efectuar una música distinta.

Dado que las ejecuciones musicales y los sonidos corporales son evaluados por la audiencia, es posible plantear que existe una convivencia que implica valores compartidos en la cultura local. Ahora, para abordar el modo de acción del sonido y de la música del Encuentro, es necesario considerar a dicho segmento como una “ocasión musical”, concepto acuñado por Norma McLeod (en Tedje y Camacho: 2005: 121). El concepto de ocasión musical propone entender a la dimensión sonora como un modo de comunicación cultural determinada por procesos históricos, significados, normas sociales, valores e intenciones. Asimismo, dicho concepto sugiere estudiar a la música y a las manifestaciones sonoras en su propio contexto para conocer sus especificidades culturales. Por lo tanto, considerar al

segmento de Encuentro o Saludo como una ocasión musical permitirá entender los valores que la audiencia otorga a los sonidos emitidos con el cuerpo y a la ejecución musical.

B.- El Encuentro entre la cuadrilla de Felipe Carrillo Puerto y la pandilla de Mesa Redonda

En este apartado expondré los datos empíricos correspondientes con la confrontación sonora. Los datos que presentaré pertenecen a la primera ocasión en que presencie el Encuentro, es decir, en el mes de abril del año 2017. Cabe señalar que describiré la secuencia del segmento dancístico para distinguir en términos generales los efectos producidos por cada cuadrilla mediante sus propias dinámicas sonoras, es decir: los sonidos no verbales emitidos para burlarse de los oponentes, el desface entre música y movimientos corporales, los cuales promueven la risa de los espectadores y los sonidos corporales grupales que fortalecen el desarrollo de la secuencia dancística.

Tomando en consideración que el Encuentro se caracteriza por una competencia en la cual es valorada la mayor producción sonora grupal, sólo me detendré a exponer los datos etnográficos vinculados con la emisión del sonido corporal de los danzantes y la ejecución musical cuando ambas cuadrillas efectuaron la polka nombrada Las Perlitas. Elegí dicho repertorio porque la secuencia imitativa fue el ápice de la agresividad sonora entre ambas cuadrillas. También, para ejemplificar las dinámicas sonoras de los carnavaleros y la manera en que los músicos compiten repitiendo el mismo repertorio, expondré los extractos de las partituras del ritual.

Posteriormente, añadiré las evaluaciones de los pobladores de Felipe Carrillo Puerto con respecto al desempeño sonoro-corporal de las dos cuadrillas. Asimismo, expondré por

qué los sonidos emitidos por los carnavaleros son importantes en el desarrollo del segmento dancístico de encuentro o saludo. Por último, expondré las evaluaciones de los carrillenses con respecto a este ejercicio musical.

1.- El Encuentro y su carácter confrontativo expresado en el sonido

A las 13:00 horas del tercer y último día de Carnaval (17 de abril de 2017), diez parejas de carnavaleros procedentes de Mesa Redonda hicieron notar su llegada al poblado de Felipe Carrillo Puerto a través del resonar de cientos de cascabeles y en combinación con una multiplicidad de gritos. A pesar de no ser visualizados la gente exclamó con mucha emoción: “¡Ya vienen! ¡Ya vienen los desgraciados!” O “¡Ya vienen los carnavaleros!” Después, la pandilla de Mesa Redonda entró al poblado mediante la conformación de filas paralelas. En cuanto el grupo de danzantes pisó el asfalto de la calle principal (Calle Abasolo), los machos de la cuadrilla frotaron sus machetes sobre el suelo en señal de valentía y desafío.

Cuando la pandilla de Mesa Redonda llegó al lugar acordado para efectuar el Encuentro, la cuadrilla de Felipe Carrillo Puerto se ubicaba a varias cuerdas de distancia y, por ende, ambos grupos eran incapaces de estar frente a frente. En cuanto le notificaron a Santiago Morales Espinoza (mayor de la cuadrilla local en el año 2017) que el bando opuesto había arribado al poblado y que todo estaba listo para comenzar el Encuentro, inmediatamente dirigió a su cuadrilla al sitio previamente establecido. En el trayecto, el grupo local (compuesto por veinte danzantes) se hizo notar mediante la sonoridad percutida de los cascabeles ceñidos a sus nagiüllas y a través de múltiples gritos agudos. Aunque las cuadrillas no podían verse una a otra ambos bandos advertían su presencia a través de la producción grupal de sonidos. De ese modo, la confrontación entre ambos bandos comenzó a la distancia.

Cuando los carnavaleros de Felipe Carrillo Puerto llegaron al lugar acordado, los danzantes procedentes de Mesa Redonda se burlaron de la firmeza corporal y de la postura al caminar de sus oponentes. Por ello, realizaron movimientos exagerados de cadera, alzaron el brazo para mantener la mano caída y, a la vez, señalaron a sus rivales con el dedo índice o con la palma de la mano. Así, los remedos causaron risas entre los espectadores. Mientras que la pandilla de Mesa Redonda efectuaba burlas, los mayores de la cuadrilla de Felipe Carrillo Puerto indicaron a su cuadrilla conformar dos filas paralelas exclusivas de hombres y damas. También pidieron a los carnavaleros que debían adquirir una postura de descanso. El comportamiento sereno de la cuadrilla indicó que no prestó atención a las continuas provocaciones del grupo rival.

Enseguida el mayor y el corralero mayor de Felipe Carrillo Puerto se apartaron de su grupo y se presentaron ante los mayores de la pandilla de Mesa Redonda para acordar el posicionamiento de cada bando dancístico. En este momento, realizaron el juego denominado volado, es decir, lanzaron una moneda al aire y mientras caía al piso ambos mayores intentaron adivinar la cara visible de la moneda y, con ello, determinar quién comenzaría con el desplante dancístico. La pandilla de Mesa Redonda fue la ganadora. En cuanto clarificaron quien daría inicio al Encuentro, los mayores regresaron a su respectiva cuadrilla.

Después de que finalizó el volado, el mayor, Santiago Morales Espinoza posicionó a sus danzantes en el lugar correspondiente y notificó a su grupo instrumental el orden de la participación, pues los músicos de Mesa Redonda impondrían el repertorio musical. Por esa razón, los músicos de Felipe Carrillo Puerto debían prestar atención para reconocer e imitar las piezas de la agrupación contraria.

Una vez que ambas cuadrillas adoptaron su respectivo lugar la pandilla de Mesa Redonda efectuó la danza de Entrada. Sin embargo, en el desarrollo de la secuencia dancística el equipo electrónico del cual dependía el sonido amplificado de los instrumentos musicales falló, es decir, la música se escuchó entrecortada, lo cual hizo que los danzantes no llevaran a cabo su coreografía de manera coordinada. En consecuencia, el público y la cuadrilla de Felipe Carrillo Puerto emitieron risas y gritos de burla por la falta de coordinación entre los movimientos corporales y el desarrollo musical.³⁶

En cuanto terminó la participación de Mesa Redonda, los músicos de Felipe Carrillo Puerto ejecutaron el mismo repertorio. Así, la cuadrilla ingresó al lugar con del repertorio de Entrada. En ese caso, el trio de cuerdas local desarrolló el repertorio sin ningún problema y, por ende, la cuadrilla realizó sus trayectorias en un ritmo común. Al completar la secuencia dancística, las dos cuadrillas se hallaron frente a frente, lo cual desencadenó múltiples intercambios de gritos, zapateos y golpes de machetes en el suelo. El mayor de la cuadrilla local desenfundó su machete y, sosteniéndolo con ambas manos, caminó entre los dos bandos y con dicho gesto apaciguó a su cuadrilla.

Cabe aclarar que el desarrollo del encuentro fue realizado bajo el siguiente orden: 1) Entrada (repertorio de danza de cuadrillas); 2) El baile del Guajolote; 3) Baile de Son (repertorio expuesto en el capítulo anterior); 4) Las Perlitas, 5) La Diana (fanfarria); 6) Improvisación de versos y 7) Salida (repertorio de danza de cuadrillas).

³⁶ La pandilla de Mesa Redonda y Felipe Carrillo Puerto ejecutan el mismo repertorio musical en la realización de las danzas de cuadrillas y en los bailes de son. No obstante, cada agrupación interpreta la música en estilos diferentes, por ejemplo: tonalidades distintas y bajos rítmicos diferenciados. En lo que respecta a la instrumentación, la dupla musical de Mesa Redonda se compone de un violín y un bajo quinto. Por su parte el trío de Felipe Carrillo Puerto se integra por un violín, una guitarra y un bajo eléctrico de cinco cuerdas.

Cuando los músicos de Mesa Redonda ejecutaron el repertorio de El baile del Guajolote, su respectiva cuadrilla se desplazó mediante una trayectoria levógira y sus cadencias coreográficas se distinguieron por ser movimientos pausados. La falta de dinamismo fue aprovechada para transitar frente a sus adversarios y, con ello, expresaron un hostigamiento mediante el sonido de besos, lo cual fue reforzado con gestos manuales, es decir: llevaban la palma de su mano a la altura de su máscara, inclinaban su cuerpo hacia el frente y movían su mano en dirección a sus oponentes. También, con la palma de sus manos apretaron su máscara a la altura de sus mejillas e inclinaron su cabeza a los costados; dicho movimiento expresó que sus contrincantes les inspiraron ternura. Conforme avanzó la secuencia ritual, la pandilla emitió más gritos y efectuó golpes en el suelo con la planta de los pies. Su sonoridad aumentó a lo largo del encuentro.

Mientras que los carnavaleros de Mesa Redonda efectuaban su coreografía y emitían sonidos provocativos, los carnavaleros de Felipe Carrillo Puerto brindaban con sus envases de cerveza y, a la vez, giraban su cuerpo para ignorar a los danzantes. Ese comportamiento indicó un esfuerzo por no prestar atención a las provocaciones. No obstante, durante el baile, la pandilla invitada intentó molestar al grupo local de danzantes.

Después, la cuadrilla local exhibió su coreografía mediante la repetición de El baile del Guajolote. Así, los danzantes avanzaron mediante una trayectoria levógira. Lo que distinguió su participación fue el hecho de que las parejas avanzaron a gran velocidad y ejecutando vueltas dextrógiras sobre su propio eje. Además, los carnavaleros, al bailar frente a la cuadrilla opuesta, golpearon el suelo con la planta de los pies. Cuando la música concluyó, cada danzante regresó a su lugar. Así, ambos grupos se posicionaron en filas paralelas y adoptaron una formación para estar frente a frente. En ese lapso, las cuadrillas

emitieron gritos y fuertes golpes en el suelo, los cuales denotaron una intencionalidad intimidatoria, pues ambos bandos intentaron dominar al contrincante mediante la proyección de una sonoridad grupal.

Posteriormente, la pandilla visitante efectuó el Baile de Son. A medida que la cuadrilla de Mesa Redonda realizaba su participación, los danzantes expresaron más gritos y un comportamiento camorrista. La actitud corporal desafiante y el aumento de gritos hizo que los carnavaleros de Felipe Carrillo Puerto permanecieran atentos al desarrollo y al final de la exhibición.

Cuando llegó el turno de los danzantes locales para efectuar de manera circular el Baile de Son, el mayor ordenó suspender el desplazamiento levógiro y ordenó bailar frente a sus contendientes y en posición fija. Así, los carnavaleros desfundaron su machete y rayaron la hoja de herramienta frente a los pies de sus contrincantes, además de efectuar saltos exagerados con el propósito de emitir sonidos fuertes de zapateo.

En el clímax del encuentro, los músicos de Mesa Redonda ejecutaron una música incomprensible pero, poco tiempo después la agrupación detuvo su ejecución. Sin embargo, los carnavaleros realizaban giros y saltos enérgicos. En consecuencia, la suspensión de la música hizo que los movimientos corporales de los carnavaleros dejaran de parecer intimidantes para convertirse en movimientos cómicos. Así, el contraste entre los movimientos vigorosos y la ausencia de la música provocó risas entre los espectadores y en los carnavaleros locales. Luego, los instrumentistas de Mesa Redonda irrumpieron entre las risas burlescas al ejecutar la polka nombrada Las Perlititas. Los danzantes retomaron su improvisación coreográfica y emitieron múltiples gritos y zapateos.

A continuación, expondré dos extractos de la partitura del ritual y mostraré la articulación entre la música y los sonidos emitidos por los integrantes de la pandilla de Mesa Redonda. Para complementar el registro de los datos sonoros agregaré la evaluación de los carrillenses con respecto al desempeño de la pandilla de Mesa Redonda.

Extracto 9. Polka Las Perlitas: Mesa Redonda

Partitura elaborada por Emmanuel Méndez Cano, diciembre de 2018, fuente: Sibelius 2015.

Ver partitura completa en Anexo 1. Partitura: 8.- Las Perlitas MR.

Anexo 2. Video: 8.- Las Perlitas MR.

URL <https://www.youtube.com/watch?v=8HN9GHx11DQ&t=35s>

En la partitura se puede leer lo siguiente: desde el compás 2 hasta el compás 15 del pentagrama de Zapateo, los carnavaleros emitieron golpes con los pies, además de mantener un ritmo común. Incluso, en el compás 18 del compás correspondiente a gritos se puede leer una secuencia de emisiones fónicas, la cual se prolongó hasta el compás 125 (final de la secuencia dancística).

Al interrogar a los pobladores de Felipe Carrillo Puerto con referente al desempeño sonoro respondieron que, los zapateos no lograron establecer un gran volumen. Enseguida, expondré la evaluación de los señores Santiago Morales y Gabriel Lara (ambos varones fueron danzantes en la década de los años 1980 y 1990.

-Santiago Morales: Lo que pasa es que los de Mesa Redonda si bailan bien. Yo creo que hasta bailan mejor que los de Carrillo. El problema de ellos es que a la hora de bailar no asientan el pie, se impulsan con la pura punta del pie. Así no se puede lograr

un buen zapateo. El chiste es pegar con el talón para que todo el peso del cuerpo asiente y se oiga fuerte, pero con punta... así no se logra nada (conversación del 20 de abril de 2017).

-Gabriel Lara: Los chavos no saben de fuerza, antes nos acabábamos los botines de puro bailar. Peor aún, en este tipo de encuentros es cuando uno sale a relucir con el baile, con los gritos y con los taconeos. En Mesa Redonda hay gente muy buena para bailar sólo que esta cuadrilla brinca, pero brincar cualquiera puede; bueno, si le pegan al suelo, pero les falta. Bailar es asentar el paso hasta que suene (conversación del 22 de abril de 2017).

Las narraciones anteriores muestran que el sonido efectuado mediante el zapateo no produjo la sonoridad adecuada en la prueba confrontativa. Los carrillenses indicaron que la sonoridad débil ocurrió por la manera en que efectuaron las coreografías, pues al no golpear el suelo con el talón del pie no se emitieron sonidos vigorosos. La falta de sonoridad indicó un mal desempeño por parte de la pandilla de Mesa Redonda.

Con respecto a la emisión de gritos, declararon que la proyección sonora tampoco fue idónea, pues no existió un cuerpo acústico homogéneo, sino que los efectos vocales aparecieron aislados. A continuación, ejemplificaré las dinámicas fónicas.

Extracto 10. Mesa Redonda: gritos

The image shows a musical score for a piece titled 'Extracto 10. Mesa Redonda: gritos'. The score is written for five staves: Violin (Vln.), Cascab., Zapateo, and two Gritos staves. The music is in 2/4 time and G major. The score is divided into two sections highlighted by red boxes. The first section covers measures 24-25, and the second section covers measures 34-41. In the Gritos staves, there are vocalizations written as '¡Huu-ju-jaa!' and '¡Huu-ju-jaa!'. The Zapateo staves show rhythmic patterns corresponding to the music.

Partitura elaborada por Emmanuel Méndez Cano, diciembre de 2018, fuente: Sibelius 2015.

Ver partitura completa en Anexo 1. Partitura: 8.- Las Perlitas MR.

Anexo 2. Video: 8.- Las Perlitas MR.

URL <https://www.youtube.com/watch?v=8HN9GHx11DQ&t=35s>

En la partitura se puede leer la aparición de gritos aislados a partir de los compases 24-25 y 34-41. A pesar de que los gritos fueron emitidos de manera enérgica, la audiencia los

consideró como una sonoridad débil en el plano grupal. A continuación, expondré la evaluación emitida por el señor Artemio Cuellar (quien fue danzante en la década de los años 1960, 1970 y 1980) y por Sonia Soto (quien año con año asiste al segmento del Encuentro), en las cuales mencionan su opinión con referente a la debilidad sonora.

-Artemio Cuellar: Ahora que salí a ver el encuentro me di cuenta de que ya no es como antes. Sí bailan, pero no con la misma intensidad de hace años. Peor, luego ya nada más se insultan. Antes nosotros gritábamos mucho (...) no zapateábamos tanto porque bailábamos en pura arena ¿Qué sonido se va a escuchar? Ahora porque ya hay asfalto y adoquín se privilegia el zapateo, pero antes apenas si se lograba percibir. Lo que si es que nos agarrábamos a vozarrones: hay que saber gritar, porque ahora que veo a los de Mesa ellos solo gritan: “juy-juy-juy” (en tono de burla) y también los de Carrillo que con poquito ya se cansan. Es que en el encuentro uno se impone a la adversidad, a uno le salen fuerzas. Si el otro grita yo debo gritar más fuerte (conversación del 15 de mayo de 2017).

-Sonia Soto: Lo que pasa es que la gente espera que los de Mesa y los de aquí hagan un buen espectáculo, que griten, que *zapaten*, pero luego ya están cansados después de dos días de andar en la danceada y pobres, ya no gritan, ya no bailan. Por eso, yo creo que estuvo apagado porque hace como cinco años, cuando la sacó el peli (Ulises Lima), fueron como cuarenta gentes sólo de la cuadrilla de acá, más otros cuarenta de Mesa; juntos hicieron todo un ruidero (conversación del 20 de abril de 2017).

Así, el señor Artemio Cuellar destacó que el desempeño de la cuadrilla de Mesa Redonda no fue lo esperado pues, a pesar de que existieron gritos, no fueron vigorosos. Dicho en otras palabras, el hecho de que las emisiones fónicas aparecieran aisladas no produjo un ataque sonoro grupal para intimidar a la cuadrilla opuesta. Además, de acuerdo con Sonia Soto, la sonoridad débil ocurrió por el desgaste físico y por el bajo número de participantes. En suma, algunos espectadores de Felipe Carrillo Puerto asignaron un mal desempeño sonoro a la pandilla de Mesa Redonda.

Prosiguiendo con la descripción de los sonidos de la secuencia ritual, al terminar la coreografía de Mesa Redonda, la cuadrilla de Felipe Carrillo Puerto obtuvo su turno de bailar. Por ello, el violinista Tirzo Pérez repitió la polka. En cuanto los músicos comenzaron con su interpretación, la cuadrilla bailó frente a la pandilla opuesta para apropiarse del espacio y,

con ello, imponer su sonoridad. Al comienzo, los enmascarados emitieron escasos gritos, a medida que la música progresó, los carnavaleros incrementaron el número de gritos y de golpes con los pies. Enseguida mostraré la sonorización grupal.

Extracto 11. Polka Las Perlitas: Felipe Carrillo Puerto

The image shows a musical score for 'Polka Las Perlitas' by Felipe Carrillo Puerto. The score is arranged in a system with six staves: Violin (Vln.), Bass (Bajo), Casaca, two staves for Zapateo, and two staves for Gritos (Gritos 1 and Gritos 2). A red rectangular box highlights measures 129 through 138. The Gritos staves contain vocalizations: '¡Hul! ¡Hul! ¡Hul! ¡Hul! ¡Hul! ¡Hul!' in measures 135-142, and '¡Huuu! ¡Huu! ¡Huu! ¡Huu!' in measures 143-144. The Zapateo staves show rhythmic patterns with accents. The Casaca staff shows a steady eighth-note accompaniment. The Vln. and Bajo staves show the melodic and harmonic lines.

Partitura elaborada por Emmanuel Méndez Cano, diciembre de 2018, fuente: Sibelius 2015.

Ver partitura completa en Anexo 1. Partitura: 9.- Las Perlitas FCP.

Anexo 9. Video: 9.- Las Perlitas FCP.

URL <https://www.youtube.com/watch?v=AeROeyfzpNg>

En los pentagramas de Zapateo, los danzantes intervinieron entre los compases 129-138 (aunque desde el comienzo de la polka los carnavaleros realizaron intervenciones sonoras). Así, cada pentagrama indica la participación de los carnavaleros en tiempos diferentes. Por ello, la improvisación dancística generó dinámicas caracterizadas por acentuaciones en los tiempos fuertes y en los tiempos débiles. Incluso, una serie corta de gritos consecutivos aparecen entre los compases 135-142. Como resultado, la combinación entre los zapateos y los gritos fortaleció la escala sonora grupal.

Al interrogar a los señores René Tapia y Felipe Lima, quienes presenciaron el encuentro evaluaron al sonido grupal de la cuadrilla local superior a la sonoridad emitida por la pandilla de Mesa Redonda, tal y como se puede apreciar en los siguientes relatos.

-René Tapia: Los de Carrillo gritan más fuerte y le dan más recio al suelo, ahora sí que ellos intentan hacer bien las cosas. De momento como que luego no se escucha tanto porque el equipo de audio que renta Tirzo es muy bueno y opaca a todos, hasta a los otros músicos. Pero, por ejemplo el shago (Santiago Morales Espinoza, mayor de la cuadrilla), Romario Lima, Rogelio Hernández †, el moyas (Edgar Cervantes) le

ponen fuerza a los brincos; ellos y otros más son unos tipos muy fuertes y resistentes. Ellos animan mucho a sus compañeros para gritar (conversación con el señor René Tapia, 19 de abril de 2017).

-Felipe Lima: Para mí, los de Mesa, mis respetos para bailar, ellos bailan mejor, más despacio y con más cadencia; cosas que Carrillo no tiene. Lo que si tiene Carrillo es que demuestra su fortaleza y juventud haciendo mucho ruido y bailando rápido. La mera verdad, eso luce, a uno como espectador le da gusto (conversación con el señor Felipe Lima, 30 de abril de 2017).

Así, los carrillenses, al comparar los niveles sonoros de ambos grupos consideraron que la cuadrilla local protagonizó un mejor desempeño. El aspecto que determinó una mejor actuación confrontativa consistió en el acto de proferir gritos y zapateos al unísono. Aunque la pandilla de Mesa Redonda también produjo sonoridades vigorosas, su dinámica impuso sonidos aislados y, por ende, no conformó una unidad grupal sonora.

Prosiguiendo con la descripción de la última parte del encuentro. Después de la polka, el mayor de la pandilla de Mesa Redonda indicó al corralero mayor de Felipe Carrillo Puerto que el encuentro debía continuar con la improvisación de versos. De modo que, para concluir la confrontación sonora-dancística, ambos bandos bailaron la fanfarria llamada La Diana.

En la improvisación de versos, los danzantes tomaron el micrófono que portaba cada equipo de sonido. Fue así que ambas cuadrillas elaboraron rimas ingeniosas en las que relataron sucesos locales, afirmaron su supuesta superioridad y exaltaron la belleza de las mujeres de la localidad vecina. No obstante, la cuadrilla de Felipe Carrillo Puerto dejó de elaborar versos ingeniosos y comenzó a insultar a sus contendientes. Por ese motivo, los carnavaleros de la pandilla de Mesa Redonda concluyeron su participación agradeciendo la hospitalidad y, al mismo tiempo, pidieron a la cuadrilla local continuar con la tradición anual del carnaval y del encuentro. En consecuencia, todo el público aplaudió el mensaje y la actitud de la pandilla de Mesa Redonda.

Al finalizar la improvisación de versos, el mayor de Mesa Redonda posicionó a su pandilla en filas paralelas para ejecutar la danza de Salida. Así, los carnavaleros recorrieron la calle mediante trayectorias ondulatorias y, posteriormente, la pandilla abandonó el espacio ritual para regresar a su ranchería. De esa manera, el encuentro finalizó.

Aunque no existió un vencedor, los pobladores de Felipe Carrillo Puerto evaluaron la sonoridad lograda por cada cuadrilla, así como las cadencias dancísticas. Por ello, determinaron que el grupo local sobresalió a través de la sonoridad y, a la vez, reconocieron que la pandilla de Mesa Redonda efectuó mejores cadencias dancísticas. En definitiva, la audiencia calificó como un empate el desempeño de ambas cuadrillas.

2.- Evaluaciones referentes a la imitación del repertorio musical

Resulta importante mencionar lo siguiente: de acuerdo con el señor Pánfilo Loaiza, en la primera mitad del siglo XX, la realización del Encuentro no se caracterizó por la reexposición musical, pues una pandilla resultaba triunfante mediante la realización de la danza de cuadrillas, es decir, a través del emplazamiento del grupo dancístico en un lugar determinado. Sin embargo, el hecho de que el repertorio de baile de sones y de danza de cuadrillas ha sido compartido por ambas comunidades promovió la creación de secuencias basadas en la repetición musical. Además, según el señor Pánfilo Loaiza, la imitación musical comenzó como una manera de crear una diversión entre los propios músicos: resultaba cómico que los músicos efectuaran una repetición consecutiva del repertorio pese a existir una infinidad de canciones o músicas a ejecutar.

Asimismo, el señor Pánfilo Loiza señaló que los pobladores asumieron a la imitación musical como parte de una exhibición confrontativa, en la cual, el objetivo consistió en demostrar quién podía desarrollar de mejor manera las frases musicales o bien quién podía crear un mayor ambiente festivo.

Tomando en consideración el carácter confrontativo del Encuentro, es necesario distinguir las cualidades sonoras consideradas sobresalientes en el ejercicio musical. Enseguida, expondré la evaluación que los carrillenses otorgaron a los músicos locales. El señor Aristeo Lara comentó lo siguiente con respecto a la confrontación musical.

La tradición del Encuentro se distingue por la competencia mediante el baile, solo que ahora ya no se practica. Antes había un ganador. Aunque ahora ya no hay ganadores, uno siempre está atento a ver quién hace mejor las cosas. Por ejemplo, los de Mesa Redonda se distinguen por ser mal hechos, sus ropas las repiten cada año, es fácil reconocerlos y los de acá siempre procuramos sacar cosas nuevas. Quizá ellos bailan mejor que nosotros, ahí puede que sí nos ganen; pero en el ambiente musical, Tirzo es mejor. También el bajista marca bien el ritmo, eso le da sabor al baile y empuja a bailar. Además, el toque de Tirzo es como más afinado, limpiecito y fuerte. Esas cualidades no las tienen los de Mesa Redonda porque cuando ellos tocan se escucha como embarrado. No digo que sean malos, solo que a mi parecer Tirzo y sus hijos son mejores (conversación con Aristeo Lara, 21 de abril de 2017).

El relato anterior explicita que los atributos musicales valorados de manera positiva consisten en una buena afinación, un desarrollo entendible de las frases musicales y una mayor sonoridad. Además, el bajeo rítmico es importante, pues le otorga a la cuadrilla un efecto de empuje para llevar a cabo las secuencias dancísticas.

El joven Manuel López menciona lo siguiente con respecto a la dinámica de repetición musical.

Una de las cosas que se espera del encuentro es ver quien conoce más música. Por decir: si un grupo toca alguna canción de los Huracanes del Norte, el otro grupo debe responder tocando la misma canción. Lo emocionante es que nadie sabe qué música van a tocar; todos sabemos que ambos grupos conocen muchas canciones porque se dedican a tocar en fiestas particulares. Aunque también se da que no responden con

la misma música, pero eso es lo que le quita la emoción al desafío (conversación con Manuel Beatriz López, el 21 de abril de 2017).

Entonces, la confrontación es parte de un marco relacional entre los músicos, ya que imponen un repertorio musical no predecible. Justamente, en el encuentro, la dinámica basada en la ejecución de una música impredecible, así como su reexposición por parte de la agrupación contraria cumplió con la expectativa del público y, por ende, permitió comparar las interpretaciones musicales.

El joven Ulises Lima mencionó que, si los músicos de Felipe Carrillo Puerto efectuaron una mejor interpretación, se debió a su capacidad de ejecutar el repertorio en un volumen alto y sin interrupciones.

Tirzo, junto a sus hijos, son una agrupación de calidad. Luego luego se escuchó cuando Tirzo entró en acción. Le mueve, le quieta, le jala. ¡Quién sabe qué le hace a su violín! Pero lo que caracteriza a Tirzo es que en su música es como muy preciso, o sea, su música tiene claridad. Luego se distingue qué música es la que está tocando. A los de Mesa Redonda eso es lo que les falla, porque es un poco difícil reconocer qué es lo que tocan. Digamos, cuando hacen la danza de Entrada rápido se les entiende, pero cuando hacen una música diferente uno tarda en reconocer la canción. Igual, lo que hace lucir a Tirzo es el equipo al que contratan, no se le anda apagando y no cortan la emoción del baile. No como los de Mesa Redonda que ellos tuvieron problemas con su equipo de audio. En parte no lucieron porque no tuvieron la continuidad que requiere la música (conversación con Ulises Lima Paz, 26 de abril de 2017).

Por lo tanto, en el encuentro fueron valoradas de manera positiva cualidades musicales, tales como la afinación, la claridad en el desarrollo de las frases musicales, las dinámicas del bajo rítmico capaces de promover un empuje dancístico, la capacidad de crear un ambiente festivo, así como la reexposición de repertorios no previsibles. En consecuencia, el buen ejercicio musical complementó el deficiente desempeño dancístico de la cuadrilla de Felipe Carrillo Puerto. Inclusive, los anfitriones del encuentro consideraron que, gracias a las ejecuciones del trio musical, los carnavales locales pudieron lograr un empate con respecto a la participación de la pandilla de Mesa Redonda.

Hasta aquí he mostrado los aspectos que los carrillenses valoran para determinar una mejor ejecución entre los grupos musicales. Sin embargo, tanto en la ejecución musical como en la producción sonora corporal de los danzantes, los carrillenses otorgan un mayor valor a las sonoridades estentóreas. Por consiguiente, es necesario contestar la siguiente interrogante: ¿por qué la producción de una sonoridad estrepitosa es un elemento importante en el desarrollo del encuentro?

3.- La emisión de sonido corporal: una expresión de fortaleza física

Responder a la interrogante anterior plantea tomar en cuenta las experiencias de los varones danzantes durante su participación en el encuentro. Así pues, al entrevistar al joven Ignacio Leal respondió que el Carnaval, es un evento en el cual participan los varones capaces de resistir el cansancio y de soportar el dolor que implica bailar durante los tres días, así como la templanza para resistir los continuos maltratos que los mayores infligen a los danzantes. Además, señaló que el segmento de Encuentro o Saludo constituye otra prueba física. En efecto, pese al cansancio producido por bailar durante varios días, los danzantes deben demostrar a la cuadrilla contraria su fortaleza corporal mediante coreografías vivaces y con la mayor producción de sonidos corporales. Enseguida expondré su experiencia con referente a la emisión de sonidos estentóreos durante la confrontación entre las cuadrillas:

Cuando se trata del encuentro es una cosa que ¡ah jijos!, nada más escuchas la música y es como si te quemaran los pies; luego luego ya estás bailando. A veces ya andas todo cansado pero el mismo ambiente hace que sigas y pongas todas tus fuerzas. A veces los camaradas ya te ven todo apagado, pero con los gritos te intentan animar. Los gritos son como para decir “¡Tú puedes!” Aún peor, en el Encuentro, a veces uno ya no puede, ya no y ya no. Pero sabes que estás con tus camaradas y que debes de demostrarle a la otra cuadrilla que tienes mucha fortaleza y que nada te puede doblar. También, cuando gritamos es una forma de demostrarle a los de Mesa que nuestra

cuadrilla puede más y sin llegar a la violencia (conversación con Ignacio Leal Sánchez, 25 de abril de 2017).

Lo antes expuesto revela que la emisión de sonidos conlleva un intenso desgaste corporal. Por ello, la confrontación sonora también opera como una demostración de fortaleza física entre ambas cuadrillas. Así, la falta de arrebatos sonoros corporales demuestra la fatiga y puede denotar debilidad en los varones. Por esa razón, el desarrollo de la batalla sonora indica quién posee una mayor fuerza corporal.

Entonces, los sonidos producidos con el cuerpo orientan el desarrollo del Encuentro, ya que el objetivo de los carnavaleros consiste en imponer una mayor sonoridad grupal y, con ello, demostrar sus capacidades físicas. Para ejemplificar lo antes dicho, enseguida mostraré un extracto de la entrevista realizada a Octavio Cerón, quien menciona que la emisión de sonidos refleja la jovialidad y la fuerza de los varones que conforman la pandilla.

Para uno que es integrante de la pandilla, el Saludo es muy emocionante porque es como una lucha, te mides con los de Mesa Redonda para saber quién zapatea más fuerte, quién grita más, luego le re-tallamos los machetes en frente de ellos [...] Son buenos, también bailan y cimbran el suelo, pero nosotros somos más escandalosos, de eso se trata el saludo, en saber quién puede más. Es que muchos de la pandilla de Mesa Redonda son señores en comparación con nosotros. Como te digo, son dones y ya les cuesta más agarrar nuestro ritmo (conversación con Octavio Cerón, 20 de mayo de 2017).

Las experiencias de los dos jóvenes que participaron en el Encuentro confirman que los sonidos corporales son un medio por el cual los varones exhiben su fuerza. Así, la reunión de las personas de cada población se torna en una demostración pública de las cualidades viriles de los integrantes de la cuadrilla. Por ello, una sonoridad más fuerte es decisiva para imponer una superioridad masculina entre ambos grupos.

De acuerdo con el joven Julio Cesar Tapia Bautista, otra manera de demostrar fortaleza física consiste en no abandonar a la cuadrilla pese a los dolores corporales

experimentados, así como al esforzarse por emitir constantes emisiones fónicas para crear una sonoridad estentórea. Enseguida, expondré su experiencia en el desarrollo del segmento dancístico.

En el Encuentro ya me quería desvestir, andaba buscando a un amigo para que me cambiara. Lo que pasa es que mis pies ya estaban bien inflamados por el baile y ya sentía el dolor. El problema es que una vez que te comprometes con la cuadrilla debes de cumplir, no debes fallarle a los mayores ni a los demás muchachos. Por eso, estuve toma y toma tequila, para que mi cuerpo agarrara calor y se me pasara la sensación de dolor. Es que en el Encuentro todos queremos participar, es el momento para medirte con la cuadrilla de los mesas. Yo no tengo ningún problema con ellos, pero es necesario demostrarles quien tiene más fuerza a la hora de hacer nuestro baile o al ser más escandalosos. Por ejemplo, yo ya no me esmeré en bailar porque sí sentía mucho dolor, pero sí estuve gritando, hasta se me cerró la garganta. Después del encuentro, ya no podía ni hablar y eso que ya me había echado unos tequilas (conversación con Julio Cesar Tapia Bautista, 28 de abril de 2017).

Del relato anterior se puede confirmar que la sonoridad corporal funciona como una demostración de fortaleza física frente a la cuadrilla rival. Sin embargo, el esfuerzo de no abandonar a la pandilla a pesar del malestar físico, además de la participación activa a través de las emisiones fónicas también exhibió las capacidades físicas frente a los varones que formaron parte de su cuadrilla; incluso sirvieron para refrendar los lazos de amistad.

Por su parte, el joven y experimentado danzante Josué Cervantes menciona que el sonido corporal, la indumentaria y las coreografías son elementos capaces de hacer sobresalir a los carnavaleros en contexto confrontativo. Enseguida, expondré su relato.

A veces el Encuentro se pone tenso porque salen los chavos o los señores con los que ya hay un pleito de por medio, pero por más que sea una bronca fuerte todos debemos comportarnos. Es que si alguien quiere pasarse de listo termina comprometiéndolo a toda la cuadrilla. Por eso es mejor lucirse con una naguilla bien hecha, bailando bien y con fuerza y gritando o dando pisadas mientras ellos descansan. Si una cuadrilla no trata de imponerse mediante el baile o mediante el escándalo, adquiere una mala reputación frente a su propia gente. Esos errores nunca se perdonan. A veces hay golpes, luego se andan diciendo que no son hombres porque no demostraron ser fuertes en el Carnaval, o sea que no bailaron o no se hicieron presentes con los gritos. La verdad es que cualquier muchacho que llegue al tercer día y cumpla con el encuentro demuestra que su cuerpo ya se endureció, o sea, ya no está tierno (conversación con Josué Cervantes, 28 de abril de 2017).

En el contexto del encuentro, la imposición de sonidos corporales de una cuadrilla pone en duda la fortaleza física de los varones contendientes, pues la falta de arrebatos sonoros es sinónimo de debilidad. En consecuencia, el continuo intercambio de gritos y zapateos busca restaurar una posición dominante entre ambas cuadrillas en combinación con posturas y movimientos corporales que denoten agresividad e intimidación.

Si el sonido estentóreo es parte fundamental del Encuentro, se debe a su modalidad de agresión. Por ello, resulta útil interpretar al sonido corporal como una sensación de ruido. Respecto al ruido, Le Breton (2001: 128), menciona lo siguiente: “el ruido es una molestia al que lo percibe como un obstáculo de su libertad, sintiéndose agredido por manifestaciones que no controla y que se le imponen”. En consecuencia, los sonidos corporales se pueden entender como agresiones auditivas, además de expresar la noción de virilidad.

En suma, en el Encuentro, son exhibidas las cualidades viriles de los danzantes. Así, el sonido estentóreo demuestra la fortaleza corporal pues, a pesar del cansancio y del dolor físico, ambas cuadrillas deben esforzarse para aumentar su escala sonora. Además, la confrontación exhibe la unión de los varones para crear una sonoridad grupal. Durante las coreográficas intimidatorias, los varones también demuestran el fortalecimiento de su carácter, pues el hecho de no embestir al danzante contrario al efectuar o al captar los actos intimidatorios revela el control de sus impulsos, así como su capacidad de sobrellevar las ofensas.

En síntesis, en el Encuentro, la emisión de sonido corporal forma parte de una demostración de cualidades viriles. Para cerrar la descripción de la confrontación sonora corporal entre ambos grupos de danzantes, expondré tres fotografías del segmento de Encuentro.

Imagen 41. Rayendo el machete

Los carnavaleros de Mesa Redonda rayeron sus machetes al estar frente a la cuadrilla de Felipe Carrillo Puerto.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 17 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 42. Integrantes de Mesa Redonda

La pandilla de Mesa Redonda utiliza la máscara de chinelo. El factor que influyó en la adopción cultural reside en que los varones migran constantemente al Estado de México y al Morelos.

Las damas utilizan máscaras de plástico.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 17 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 43. Posición de enfrentamiento

En la fotografía la pandilla de Mesa Redonda está situada del lado izquierdo. La cuadrilla de Felipe Carrillo Puerto se encuentra del lado derecho.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez Cano, 17 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



C.- El cascabel de la serpiente y su beneficio en la confrontación musical

En este apartado expondré el conocimiento de los carrillenses vinculado al beneficio que implica el uso del crótalo de la serpiente de cascabel (*Crotalus ravus*). Con ello, será posible descubrir porqué los músicos de Felipe Carrillo Puerto fueron considerados como los ganadores en la confrontación musical del encuentro.

1. El crótalo y el violín

Durante el encuentro, los instrumentistas alternaron su participación para demostrar quién podía efectuar de una mejor manera los repertorios musicales. A pesar de que no fue declarado un ganador, la audiencia atribuyó un mejor desempeño al trío de Felipe Carrillo Puerto, pues los músicos imitaron cada uno de los repertorios, desarrollaron sin interrupciones los temas musicales e impusieron una mayor sonoridad. Por ello, las ejecuciones del señor Tirzo Pérez, así como las de sus hijos Leodegario y Apolinar Pérez Martínez, sobresalieron en comparación con la dupla musical de los hermanos Miguel y Raymundo Lima.

El hecho de que ambos conjuntos emplearan instrumentos de cuerda permitió al público evaluar los temas musicales. Así, el grupo de Felipe Carrillo Puerto mantuvo la siguiente dotación instrumental: violín, bajo de cinco cuerdas y guitarra. Por su parte, el dúo de Mesa Redonda fue integrado por violín y bajo quinto. Además, ambos grupos utilizaron equipos electrónicos para amplificar su sonido. Por lo tanto, la similitud en la instrumentación estableció un punto de comparación.

De acuerdo con los carrillenses, el buen desarrollo de frases melódicas y el mayor potencial sonoro permitió al violinista Tirzo Pérez destacar. Sin embargo, algunas personas atribuyeron las habilidades musicales del señor Tirzo al uso del crótalo de la serpiente, pues en su juventud depositó un cascabel en la caja de resonancia de su violín. Desde su punto de vista, el crótalo le otorgó la capacidad de realizar mejores interpretaciones musicales en comparación con los músicos que nunca han utilizado el cartucho serpentil.

Resulta importante aclarar el siguiente aspecto: en la concepción de los carrillenses y de los pobladores de Mesa Redonda, el cascabel de la serpiente facilita aprender a ejecutar los instrumentos musicales. La posesión del crótalo produce la emisión de un sonido agradable para el oyente, potencializa el volumen del instrumento o bien puede causar desperfectos en otros cordófonos, por ejemplo: el rompimiento de cuerdas o desafinaciones. Cabe aclarar que los músicos no controlan al cascabel, más bien esperan la intervención del crótalo para adquirir una buena sonoridad o para causar daños en otros instrumentos.³⁷

De acuerdo con los carrillenses, el uso del cascabel de serpiente entre los músicos es una práctica imposible de fechar. El señor Pánfilo Loaiza, instrumentista de bajo quinto, mencionó que el uso de los cascabeles en la práctica musical fue conocido por los músicos que habitaron en las fincas hacendatarias. Así, cuando menos desde principios del siglo XX, se utilizaba el cascabel en la caja de resonancia para lograr mejores interpretaciones musicales y adquirir un mayor volumen. Por ello, en los encuentros realizados por los trabajadores de las haciendas, los músicos emplearon los cascabeles con el fin de causar daños en los instrumentos del grupo contendiente. Por ejemplo cuando el violinista portador

³⁷ El beneficio de portar un cascabel no se limita al plano musical. En las poblaciones de Mesa Redonda y Felipe Carrillo Puerto comparten la concepción de que los varones que poseen los cascabeles de serpiente pueden generar una atracción física-sexual en las mujeres.

del cascabel frotaba o punteaba la segunda cuerda, el violinista opuesto esperaba el rompimiento de dicha cuerda en su instrumento. La falta de frases musicales hacía perder el encuentro a la cuadrilla. Por lo tanto, en décadas acaecidas, la posesión de los cascabeles caracterizó el ejercicio musical.

Siendo un infante, don Pánfilo Loaiza escuchó las conversaciones de la gente mayor en las cuales afirmaban que el uso continuo del cascabel en las actividades musicales transmitía un beneficio permanente. Por ejemplo, los varones, al consolidar su habilidad musical podían dejar de portar los cascabeles en su instrumento, pues se consideraban favorecidos por el crótalo.³⁸ No obstante, debían poseer el cartucho en caso de querer efectuar daños en los instrumentos de grupos rivales, tal y como ocurría en el segmento del encuentro carnavalesco.

Ahora bien, tomando en cuenta que históricamente el crótalo de la serpiente ha sido considerado como el donante de habilidades musicales, así como un elemento decisivo en el desarrollo del encuentro carnavalesco, resulta fácil entender por qué dicha concepción sigue vigente entre los carrillenses.

Por consiguiente, en la actualidad, los varones conocedores de la historia personal del señor Tirzo Pérez atribuyen su buen desempeño musical como un beneficio recibido por el uso del cascabel de la serpiente. Por ese motivo, en el encuentro, los carrillenses evaluaron a las imitaciones musicales del violinista de Felipe Carrillo Puerto como mejores en

³⁸ El 31 de mayo de 2017 sostuve una conversación con la señora Evelia Loaiza y me comentó que recibir los beneficios del cascabel de la serpiente conlleva un riesgo continuo, pues las víboras buscan al varón a lo largo de su vida. Es decir, aparecen en el interior de su hogar o en los caminos por los que transita. En consecuencia, el varón beneficiado o su familia pueden experimentar la mordedura de la serpiente.

comparación con la música del violinista de Mesa Redonda (pues ambos expusieron las melodías principales).

Para profundizar en las nociones vinculadas al beneficio que recibió el violinista Tirzo Pérez mediante el uso del cartucho serpentil es necesario recurrir a los conocimientos de los carrillenses ligados a la injerencia del cascabel y de la piel de la serpiente en actividades diferenciadas al ejercicio musical. Así, los conocimientos de los carrillenses nos ayudarán a entender que el crótalo y el tegumento de la serpiente pueden brindar ayuda a su portador en cualquier tipo de contexto confrontativo, o bien, son capaces de auxiliar a las personas en algún contexto en el que su vida esté en peligro.

2. El cascabel y el tegumento de la serpiente ayudan a su portador

De acuerdo con los carrillenses de edad mayor, el violinista Tirzo Pérez mostró habilidades notables al poco tiempo de comenzar a tocar su instrumento. Sin embargo, el señor Santano Sánchez, quien participó con don Tirzo Pérez en una agrupación local de música norteña, mencionó que la destreza del violinista se puede atribuir al uso del crótalo. Enseguida, expondré su relato.

Hace muchos años teníamos un grupo entre Gerardo Galaviz † (redova y bajo quinto), Pánfilo Loaiza (bajo quinto y guitarra), Tirzo Pérez (violín) y yo (contrabajo). Para esto Tirzo y Pánfilo escucharon que metiéndole un cascabel a los instrumentos podían tocar mejor y con más volumen; quisieron experimentar y pues nadie les dijo nada. Al poco ratito empezó el reventadero de cuerdas, pero era por el cascabel. Desde ahí, Tirzo se volvió muy diestro, hasta toca el acordeón. Lo que pasa es que esas cosas ayudan hasta en el amor (conversación con Santano Sánchez, 23 de abril de 2017).

En la narración, el señor Santano Sánchez señaló al cascabel de la serpiente como el elemento que confirió al violinista la capacidad de realizar mejores ejecuciones musicales. El beneficio

musical no se limitó a la adquisición de habilidades para tocar el violín, sino que también le otorgó una destreza para ejecutar el acordeón.

Por su parte, el señor Isidoro Altamirano, quien es una de las personas más longevas en la población de Felipe Carrillo Puerto (nació en el año de 1920), sabe que los cascabeles pueden ser donantes de distintos beneficios a los varones y a los músicos. Por ello, en una conversación sugirió que don Tirzo adquirió habilidades artísticas gracias a la posesión del crótalo de la serpiente. Enseguida expondré la narración.

Eso de que utilizan el cascabel es una cosa muy vieja. Tiene muchos años que yo escuché eso, que el cascabel le ayuda a la gente. A los hombres les ayuda a conseguir mujer y a los músicos a tocar mejor, pero ¿apoco crees que la cola de una víbora te puede ayudar? Pues yo digo que si, por ejemplo, el caso de Tirzo, muchos dicen que utilizó la cochinada esa. Bueno, supongamos que él nació con ese don, pero lo que es: ¿a poco no toca más que bien? Y ¿quién le enseñó? Nadie, él aprendió solo. Ahora, ¿cómo te explicas que el cascabel atraiga hasta a los rayos? Todo eso es verídico, esas cosas son del diablo, nada más que la gente es incrédula (conversación con Isidoro Altamirano, 10 de diciembre de 2016).

El relato anterior da a entender que el desarrollo de la habilidad musical del violinista ocurrió mediante el empleo del cascabel serpentil. La narración destaca otra cualidad inusitada del cartucho, es decir, puede desencadenar fenómenos meteorológicos tales como la caída de rayos. En todo caso, dicho informante vinculó las capacidades extraordinarias del crótalo con habilidades negativas, pues están asociadas al diablo.

No obstante, existen opiniones escépticas con respecto a la ayuda de los cascabeles en el ámbito musical. Por ejemplo, don Pánfilo Loaiza, quien comparte una amistad muy cercana con el señor Tirzo Pérez, comentó que su amigo mostró un gusto por la música a una corta edad. En efecto, en su infancia, ambos varones convivieron en las tareas de pastoreo y, de esa manera, don Pánfilo se percató de la vocación musical de su acompañante pues, durante las actividades de apacentamiento, Tirzo imitaba los movimientos de los violinistas

y, al mismo tiempo, silbaba las melodías del Carnaval. Incluso, no contaba con un instrumento musical, las varas florales que nacían en el campo se convertían en el cuerpo y en el arco del violín. Por ese motivo, don Pánfilo sugirió que la habilidad musical de don Tirzo se explica por el entusiasmo de tocar violín que mostró desde la infancia y no por el uso del cartucho serpentil.

Ciertamente, don Pánfilo negó que el crótalo sea el donante de habilidades musicales, sin embargo, reconoció cualidades inusuales en el cascabel, es decir, afirmó que poseer el cascabel de la serpiente en el ejercicio musical puede incrementar el volumen acústico y, a la vez, puede romper las cuerdas del instrumento que lo contenga. A continuación, expondré el testimonio de don Pánfilo.

Los pasados si decían que el cascabel era delicado, que a los músicos les ayudaba, pero como ve yo les dejé de creer porque hace mucho tiempo Tirzo y yo escuchamos que poniéndole un cascabel a los instrumentos se iban a escuchar mejor y con más volumen. Y sí le sube el sonido, pero es casi nada. Lo que sí, es que en una ocasión estaba tocando y se comenzaron a reventar mis cuerdas, pero era por el cascabel. Yo si se lo quité, más que la verdad no me gustó porque en alguna ocasión cayó un rayo cerca de mí, se lo quité por eso; pues es que se dice que el cascabel en épocas de lluvia atrae a los rayos (conversación con Pánfilo Loaiza Cerón, 25 de abril de 2017).

Si bien es cierto que el señor Pánfilo se mostró escéptico con respecto al beneficio de habilidades musicales causados por el cascabel de serpiente, también reconoció que la posesión del cascabel en los instrumentos tiene la capacidad de aumentar el sonido, puede romper las cuerdas, o bien, tiene la facultad de atraer rayos. Así, el relato indica que, el cascabel de la serpiente tiene diversos modos de acción en el ejercicio musical.

Al interrogar a don Tirzo Pérez con respecto al beneficio que adquirió al utilizar el cascabel contestó que el cartucho del crótalo no es capaz de proveer destrezas musicales. Explicó que su sonoridad y su desempeño musical mejoraron a partir de una modificación efectuada en el arco de su violín. En relación con la mejora sonora señaló lo siguiente:

En algún tiempo utilicé el cascabel en el violín, uno pequeño porque las juntas (efes) no permiten pasar cosas grandes, se lo puse porque decían que lo auxiliaba a uno para sonar mejor; luego me di cuenta de que sonaba igual, como que tantito le sube el sonido. El problema está en que el cascabel rompía las cuerdas de mi violín y, en ese entonces (década de los años 1970), para conseguir cuerdas estaba muy difícil y más en Carrillo. Lo que sí hice para que sonora más fue tocar con ixtle; le cambié los hilos (cerdas del arco) porque son muy delgados y le puse ixtle. El ixtle agarra la cuerda y sale un sonido más fuerte. Si te fijas, Miguel Lima, el violinista de Mesa, utiliza los arcos normales, esa es la razón de que no luce su sonido (conversación con el señor Tirzo Pérez, 15 de julio 2018).

Así, el señor Tirzo negó que su habilidad musical haya sido derivada del cascabel de la serpiente. Por lo contrario, afirmó que la mejora de su sonido se debe a la sustitución de la crin sintética del arco por un encintado de ixtle (fibra natural extraída del maguey). Además, esclareció que la textura del ixtle es un elemento indispensable para aumentar el volumen sonoro de su instrumento. Bajo esta consideración, vale aclarar lo siguiente: la rugosidad de la fibra de ixtle produce un sonido áspero y enérgico en comparación con las cerdas sintéticas, las cuales tienden a producir un sonido armonioso e impreciso.

Las narraciones anteriores muestran la existencia de opiniones divididas en cuanto al beneficio musical otorgado por el cascabel de la serpiente. El señor Tirzo no consideró al crótalo como un objeto capaz de influir en su manera de hacer música, sin embargo, para algunos carrillenses la sonoridad y la habilidad musical es parte del beneficio del cartucho serpentil. No obstante, aun cuando el violinista no reconoció al cascabel como un objeto donante de destrezas musicales, resulta importante no excluir las narraciones de las personas que afirman lo contrario, pues los datos etnográficos indican que las expectativas para decidir si un músico es bueno radica en averiguar quién ha utilizado el crótalo.

Tomando en cuenta los datos etnográficos expuestos, es necesario plantear el siguiente cuestionamiento: ¿cómo entender el vínculo entre el cascabel de la serpiente y la mejora de ejecuciones musicales durante el encuentro carnavalesco? Para encontrar

elementos de respuesta, es necesario recurrir los relatos alejados del ejercicio musical pues, en ellos, los carrillenses refieren que tanto el crótalo como el tegumento de la serpiente pueden ser benéficos, ya que ambos elementos ayudan a su poseedor a salir de situaciones de riesgo.

Así pues, el señor Ángel Leal menciona que, en décadas acaecidas, los antepasados de los actuales carrillenses emplearon el látigo como un objeto de protección ante el peligro de los animales salvajes. En ese caso, por la similitud del grosor del látigo con el cuerpo de la serpiente, las personas utilizaron la cuerda para protegerse de los coyotes (*Canis latrans*). Enseguida, expondré el relato del señor Ángel Leal respecto a este tema.

De niño, mi papá me mandaba a dejar las cargas del aguamiel al rancho de Cerón; preparaba el burro y le ponía sus cueros de chivo para transportarlo (el aguamiel). A mí me tocaba entregarlo a eso de las 9 o 10 de la noche, pero no me gustaba porque había que atravesar barrancas [...]. Tampoco me gustaba porque antes había mucho coyote. Sí, me daba miedo. Mi abuelo nos decía, no tengan miedo; con una mano sostengan el cabo y carguen su chicote en el hombro, de tal modo que caiga por su espalda para que un tramo se vaya arrastrando. Si se encuentran con un montón de coyotes no les hacen nada, les da miedo al ver la cuerda que va en el suelo. Nunca se me ocurrió preguntarle por qué les daba miedo. Yo digo que es por la razón de que la parte que se va arrastrando parece una serpiente que va caminando atrás de uno (conversación con el señor Ángel Leal, 4 de enero de 2017).

La narración pone en evidencia que la serpiente es un animal temido por los depredadores del medio natural. De esa manera, el objetivo de portar el látigo simulando el cuerpo de la serpiente consistió en intimidar a los animales capaces de causar daños a las personas.

En otra narración, el joven Torricelli Tapia (quien nació en el año de 1995) me explicó que tanto el cascabel de la serpiente como la piel del coyote brindan protección a sus portadores. No obstante, sus cualidades protectoras ocurren por procesos distintos. En efecto, la cualidad del tegumento del coyote consiste en cuidar a su poseedor repeliendo cualquier tipo de mal, mientras que la característica principal del crótalo consiste en intimidar a

cualquier oponente. A continuación, expondré un fragmento de su narración en cuanto refirió las propiedades de la serpiente.

Las gentes dicen que si te quiere ahorrar broncas con otros hombres puedes cargar un cascabel o la piel de la serpiente; te vuelve temido. [...] Igual, el cascabel de la víbora es una forma de protección [...], pero te vuelve agresivo, pierdes la cabeza y, sí, de que das miedo das miedo (conversación con Torricelli Tapia, el 15 de diciembre de 2016).

De acuerdo con la exégesis, el beneficio del cascabel consiste en intimidar a los adversarios. Además, da a entender que el crótalo es capaz trastornar a su poseedor, pues le convierte en una persona agresiva.

También en el tratamiento de enfermedades, los carrillenses ingieren la carne de víbora. Así, Carolina Mendoza García (quien nació en el año de 1993) me comentó que la ingesta de carne de serpiente sirve para sanar padecimientos corporales, pues la carne restaura la fortaleza física de los enfermos. Enseguida expondré un fragmento de la conversación que mantuvimos.

Hubo una temporada que Santiago (Santiago Morales Espinoza, esposo de Carolina Mendoza), quiso que le hiciera su nagüilla con los cascabeles de las víboras. Le dije que sí, pero que me los trajera. Cuando voy viendo ya trajo varias víboras muertas, y le digo: “y ahora ¿qué vamos hacer con esto, si nada más voy a utilizar el cascabel?” Me dice, “pues vamos venderlas, alguien las ha de ocupar”. Y sí, ya las pelamos y las dejamos que se secan. Es que en el pueblo y en los alrededores se consume la víbora para curar dolores musculares y así. También sirve para el dolor de articulaciones y huesos o para heridas difíciles de sanar, hasta para el cáncer. Comerla en consomé o tostada ayuda a recuperar las fuerzas que se pierden cuando uno está enfermo (conversación con Carolina Mendoza García, 05 de junio de 2017).

Los relatos anteriores muestran que imitar el cuerpo de la víbora mediante un látigo, portar el crótalo y su tegumento e ingerir su carne otorga dos tipos de beneficios, es decir: ofrece una protección cultivando temor a los adversarios de los varones y proporciona fortaleza para sanar padecimientos. Lo antes expuesto permite deducir que el beneficio del crótalo y del

tegumento de coyote consiste en ayudar a su portador ante circunstancias que amenacen su existencia.

Si el cascabel de la serpiente favorece a su poseedor, es necesario plantear el siguiente cuestionamiento: ¿qué aspectos musicales pueden ser considerados como parte del modo de acción del crótalo? En el siguiente y último apartado responderé a esta interrogante.

3. Los efectos del cascabel de la serpiente en la ejecución musical

Ahora, es necesario regresar a la temática principal referente al crótalo y a su beneficio musical en el encuentro carnavalesco. El hecho de que el encuentro se caracterizó por la obligación de imitar los repertorios musicales, así como de demostrar quién pudo desarrollar de mejor manera las frases melódicas e instaurar una mayor sonoridad, conllevó a una exhibición de cualidades musicales. De esa manera, los instrumentistas crearon un escenario amenazante, pues el mal desempeño implicó la adquisición de una mala reputación.

Dado que el violinista Tirzo Pérez ha sido considerado como un beneficiario del cascabel de la serpiente, es posible entender por qué en el escenario confrontativo del encuentro sus ejecuciones fueron consideradas mejores en comparación con el violinista contendiente, lo cual le ayudó a evitar el desprestigio que implica perder el duelo musical.

En el segmento del Encuentro, el señor Tirzo Pérez destacó al imitar la música impuesta por el violinista de Mesa Redonda. Así, el desarrollo claro de los temas melódicos y la imposición de una mayor sonoridad fueron elementos considerados como el reflejo de las habilidades adquiridas gracias al crótalo. Para ilustrar lo antes dicho, enseguida agregaré

tres narraciones con respecto a las cualidades donadas por el cartucho serpentil. La siguiente narración pertenece al señor René Tapia.

Los de Mesa Redonda podrán bailar mejor que los de aquí de Carrillo, pero nuestros músicos son mejores y más Tirzo. En el encuentro salen a relucir los puntos fuertes de cada cuadrilla; luego se escucha quien toca mejor. No es favoritismo, pero la mera verdad, el violín de Tirzo es el mejor, su sonido se distingue bien. A veces toca más rápido, pero eso pone un buen ambiente. Y dirás ¿cómo aprendió? Yo, que sepa, en el pueblo nunca ha habido un maestro de música. Según tengo entendido, bueno, dicen que le puso a su violín el cascabel de la víbora, que esa es la razón de su instinto musical. Te digo lo que a mí me contaron, dicen que el cascabel vuelve a la música más agradable. Yo digo que es así como la música de Tirzo. Por ejemplo, el violinista de Mesa nunca ha utilizado el cascabel y su música se escucha como apagada, como gangosa (conversación con el señor René Tapia, 19 de abril de 2017).

El relato destaca que las cualidades musicales consideradas como un beneficio adquirido por el cascabel consisten en emitir frases melódicas inteligibles, efectuar una música agradable e instaurar un ambiente festivo.

En otra declaración se puede apreciar que, durante el encuentro, la sonoridad alcanzada al exponer los temas melódicos se vincula con la fortaleza física de los instrumentistas. Por ello, la imposición de una mayor sonoridad implicó un mejor desempeño instrumental. Enseguida añadiré la declaración del señor Marcos Galaviz Sánchez (quien nació en el año de 1974).

Aunque don Tirzo ya es grande sigue tocando muy bien. Yo nada más veo que a su violín le hace, le quita, le mueve. Si lo comparas con Miguel Lima, te darás cuenta que Tirzo toca más fuerte y eso que Miguel es más joven. Mi papá (Gerardo Galaviz †) decía que Tirzo tenía un sonido especial porque utilizó el cascabel de la serpiente; ha de ser por eso que se escucha con mucha fuerza. Bueno, eso era lo que decían antes. A mí parecer, Tirzo toca más parejito, más afinado y con un sonido más potente (conversación con el señor Marcos Galaviz, 1 de junio de 2017).

De acuerdo con la narración anterior, el crótalo brindó una fuerza corporal para conseguir una mayor sonoridad y, con ello, superar al músico contendiente. De ese modo, la declaración

indica que la fortaleza física se encuentra vinculada con una mayor sonoridad musical.³⁹ Cabe aclarar lo siguiente: aunque los carrillenses evalúan la sonoridad con base en la relación entre el músico y cascabel, también es verdad que las generaciones más jóvenes prescinden de dicha relación, pues argumentan que los dispositivos electroacústicos determinan la sonoridad.

El siguiente y último relato confirma que las habilidades recibidas por el crótalo residen en el buen desarrollo de las líneas melódicas. En una conversación con la señora Evelia Loaiza, me explicó por qué los músicos de Felipe Carrillo Puerto han sido los ganadores del segmento carnavalesco de saludo desde décadas pasadas. A continuación, expondré el testimonio de la señora Evelia Loaiza al respecto.

La mera verdad, los de Mesa se distinguen por bailar mejor, pero los músicos de acá les ganan a los otros. No le hace, aunque los músicos de Mesa sean mis primos, pero Tirzo toca mejor; luego se escucha cuando toca Tirzo. ¿Cómo te explico? Su música como que se escucha limpia, es rítmica, por decir, cuando menos te das cuenta ya estás marcando el ritmo con el pie. Antes, Tirzo y mi papá (Pánfilo Loaiza) eran los encargados de tocar en el Encuentro, a veces se enfrentaban con unos señores que tocaban salterio, pero mi papá y Tirzo siempre ganaban, pero eso era porque Tirzo siempre se distinguió por tocar fuerte. Pero imagínate, eso tiene más de cuarenta años. En ese entonces se decía que ellos eran muy buenos porque los dos habían utilizado el cascabel de la víbora. Yo pienso que eso es una tontera, pero la verdad no ha habido músico que los iguale o que los supere [...] Hasta luego pienso que ese cuento ha de ser verdad (conversación con la señora Evelia Loaiza, 31 de mayo de 2017).

³⁹ En el Carnaval realizado en abril de 2018, confirmé la conceptualización de una asociación entre la fuerza corporal y la sonoridad. En dicho evento suplí al señor Tirzo Pérez en el segmento de baile de sones. Cabe señalar que efectué la música mediante su violín y su arco, pues intenté mantener la textura sonora producida por el instrumento, además de imitar los efectos sonoros que le distinguen: *glissandos* y *vibratos*. Al término de mi participación, Apolinar Pérez me felicitó por imitar el estilo musical de su papá. Más tarde, algunos hombres adultos como Teodoro Morales y Gustavo Soto evaluaron mi ejecución y me dijeron que yo tocaba bien, pero me hacía falta la tradición. En ese momento los interrogué con respecto a qué era la tradición. En su respuesta me comentaron que necesitaba practicar junto con la cuadrilla y que debía utilizar los cascabeles de la serpiente para obtener fuerza. Así, los cascabeles harían que mis desempeños musicales fueran equiparables a los del señor Tirzo. El comentario me dio a entender que la expectativa con respecto a una buena ejecución musical también dependía del manejo de la relación entre el ejecutante y el cascabel de la serpiente.

Las narraciones anteriores muestran que los carrillenses evaluaron las habilidades del violinista conforme a la relación del músico con el cascabel de la serpiente. Así, la amplia sonoridad del instrumento, sumado a las melodías agradables y la creación de un ambiente festivo conformaron señales del beneficio musical que había recibido el violinista. Es así que, en el contexto confrontativo del encuentro, el crótalo de la serpiente facilitó la victoria del músico local.

Por consiguiente, las narraciones indican que el crótalo influye en la actividad musical. En efecto, para los instrumentistas de cuerda es posible obtener habilidades notables a través de la posesión de un cascabel en el interior del instrumento. De manera que el desempeño de los instrumentistas puede ser configurado por un elemento que en apariencia es ajeno a la música.⁴⁰

Tomando en consideración lo antes dicho, es posible clasificar el beneficio del crótalo en dos tipos: 1) relación cascabel-instrumento y 2) relación cascabel-ejecutante. El primero beneficio consiste en la mejora sonora del instrumento que porta el cascabel y en su capacidad de efectuar el rompimiento de las cuerdas por un acto simpático. El segundo beneficio radica sólo en el desarrollo permanente de habilidades, lo cual implica que la soltura musical es inherente a la persona. Por lo tanto, las concepciones acerca de la influencia del cascabel en la música plantean una concepción distinta con referente al ejercicio musical, pues las

⁴⁰ Al parecer, el uso de animales en el ámbito musical es una práctica difundida en Mesoamérica. Por ejemplo, Gonzalo Camacho (2013: 317-331) menciona que los nahuas de la Huasteca potosina realizan la encordadura de sus instrumentos mediante las tripas de animales. Dicha técnica constructiva está vinculada con el control del espíritu de personas o de animales. Al respecto del encorado, menciona lo siguiente: “al hacer sonar las cuerdas de tripas de coyote con una determinada técnica, el músico podría hacer un daño a una persona, ya que se afecta su *tonal*; tocando cuerdas de tripas de perro, se podría lograr que la gente se peleara” (2013: 327). Por su parte, Marcos Núñez Núñez (2017: 40-61) menciona que, en la cultura maya de Quintana Roo, el uso del cascabel de víbora en la actividad musical otorga un don para ejecutar los instrumentos de cuerda.

habilidades del ejecutante proceden del cuerpo de la serpiente y no necesariamente del desarrollo de un conocimiento técnico, tal y como ocurre en la enseñanza académica.

Así, en la concepción y audición de los carrillenses, la música adquiere un valor distinto en cuanto es interpretada por una persona que haya poseído o que posea un crótalo. De ahí que, en el encuentro o saludo, la audiencia concedora de la historia del señor Tirzo valoró el desempeño musical como un conjunto de habilidades donadas por el cascabel. Por ese motivo, la demostración musical del violinista de Felipe Carrillo Puerto fue considerada superior a la del violinista procedente de la población de Mesa Redonda.

A manera de conclusión, se puede plantear que, la fisicalidad del sonido importa, pero es igual de importante el conocimiento sobrepuesto a la música, pues en el contexto confrontativo del encuentro, las cualidades protectoras atribuidas al crótalo existen en la dimensión acústica y musical. Entonces, una mayor sonoridad, la exposición inteligible y afinada de los repertorios, así como su capacidad por crear un ambiente festivo muestra tanto el beneficio como la protección del cascabel, lo cual, impide que el instrumentista pierda la justa musical.

En definitiva, los datos empíricos indican que, en el encuentro, el acto de escuchar para evaluar los mejores desempeños musicales requiere considerar los elementos extramusicales implícitos en las ejecuciones de los instrumentistas. Dicho en otras palabras, para atribuir un sentido *sensato* a la música es necesario conocer las distintas nociones que giran en torno a la capacidad del crótalo por otorgar un beneficio musical. Para cerrar este apartado, mostraré una serie de fotografías en las que aparecen los varones que conforman los grupos musicales de cada una de las dos comunidades y muestran cómo el tegumento de la serpiente y del coyote son ostentados por los carnavaleros.

Imagen 44. Tirzo Pérez

En la fotografía se aprecia al señor Tirzo Pérez tocando su violín. La voluta de su violín tiene labrada la cabeza de un águila. El arco de su violín tiene un encintado de ixtle.

Fotografía tomada por Emmanuel Méndez, 18 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 45. Guitarra y bajo

En la fotografía se encuentran los hijos del señor Tirzo Pérez. Apolinar Pérez ejecuta la guitarra y Leodegario Pérez toca el bajo eléctrico de cinco cuerdas. Ambos varones se autodenominan músicos líricos.

Fotografía tomada por: Emmanuel Méndez, 18 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 46. Músicos de Mesa Redonda

En la fotografía aparece Miguel Lima tocando su violín y Raimundo Lima sosteniendo el bajo quinto.

Fotografía tomada por: Citlalli Ahuactzin, 18 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



**Imagen 47. Piel de serpiente:
Felipe Carrillo Puerto**

El carnavalero de botas negras porta su machete en funda hecha de piel de serpiente nombrada cencuate (*Pituophis deppei*).

Fotografía tomada por Citlalli Ahuactzin, 03 de abril de 2018, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



**Imagen 48. Tegumento de coyote:
Mesa Redonda**

En el primer plano de la fotografía se puede apreciar el tegumento de coyote (*Canis latrans*), portado en la moruna funda del machete.

Fotografía tomada por Citlalli Ahuactzin, 18 de abril de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Imagen 49. Funda de machete elaborada con la piel de cencuate y perteneciente a la cuadrilla de Felipe Carrillo Puerto

Fotografía tomada por: Emmanuel Méndez, 05 de mayo de 2017, Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.



Conclusiones generales

La pregunta que condujo la realización del trabajo de campo y la escritura de esta investigación es la siguiente: ¿qué se puede conocer del Carnaval al prestar atención a su dimensión sonora? Para responder y profundizar en esta interrogante fue necesario prescindir de la propiedad más obvia del sonido, es decir, implicó no reducir a la dimensión sonora como un simple reflejo del carácter festivo. Dicha manera de proceder me condujo a conocer las concepciones con respecto a las distintas sonoridades del Carnaval y, con ello, entender los efectos que los sonidos son capaces de desencadenar en los carrillenses.

Sin embargo, entender las especificidades del sonido dificultó sobremanera la investigación. En efecto, a pesar de que los sonidos son limitados y reiterativos, sus modos de acción dependen de distintos mecanismos, ya sea operaciones para explorar la memoria, mecanismos paradójicos y contradictorios, procesos que inhabilitan el cierre sígnico audible, se transforman en sonoridades clónicas y activan un escenario confrontativo. Otro tipo de dificultad consistió en que los carrillenses no necesariamente captan o experimentan lo mismo al escuchar la dimensión sonora del Carnaval, pues su percepción está condicionada por los siguientes aspectos: la edad, el género, las relaciones sociales, además de procesos históricos locales y regionales, así como de su disposición en asumir al Carnaval como un festejo ligado al ciclo litúrgico de muerte y resurrección de Jesucristo. En términos generales, entender los modos de acción del sonido requirió conocer la trama sonora subyacente en las relaciones sociales y, con ello, conocer su adecuación en el sistema ritual, el cual se caracteriza por la fusión de la Pascua con la celebración anual de Carnaval y con la historia local vinculada al sistema hacendatario del siglo XIX y XX.

La condición indefinida del sonido dificultó entender los modos de acción de la dimensión sonora de cada danza. A pesar de ello, cada segmento dancístico era susceptible de guiar la comprensión de los asistentes con respecto al modo de acción del sonido y al comportamiento de los integrantes de la cuadrilla. Por esa razón, el Carnaval posibilitó detectar cuatro tipos de segmentos dancísticos compuestos por: 1) danza de cuadrillas, 2) baile de sones, 3) encuentro o saludo y 4) la horca.

Al estudiar el segmento de las danzas de cuadrillas, las cuales se distinguen por la obediencia de los carnavaleros a los mayores de la cuadrilla, resultó que dicha modalidad es considerada como la simulación del trabajo agrícola desempeñado por las cuadrillas de peones en el sistema hacendatario local. En efecto, el régimen caciquil permaneció vigente hasta el comienzo de 1970.

Las personas nacidas en la primera mitad del siglo XX experimentaron el trabajo agrícola en el interior de las fincas. Por ello, los sonidos de herramientas, tales como machetes y látigos, en combinación con la actitud de obediencia y con las formaciones dancísticas, son capaces de intensificar experiencias asociadas con la conformación de las antiguas cuadrillas de peonaje en las haciendas. De ahí que sólo las personas de la tercera edad asocian las jerarquías de los carnavaleros y los sonidos producidos con las herramientas de trabajo con sus experiencias de trabajo en el régimen hacendatario.

En consecuencia, para los carrillenses adultos, la modalidad de acción del sonido conlleva a la exploración de la memoria, pues el sonido puede revivir eventos distantes en el tiempo. Incluso, en las relaciones de obediencia y de castigo físico que establecen entre los personajes que conforman a la cuadrilla de danzantes, se inscribe su propia realidad histórica como pueblo.

Sin embargo, para las nuevas generaciones, la danza de cuadrillas no expresa la simulación del trabajo efectuado por las cuadrillas agrícolas del sistema hacendatario, pues consideran a la danza como un juego riguroso en el que deben demostrar su resistencia física, su fuerza corporal, así como el fortalecimiento de su temperamento al soportar los castigos físicos causados por los mayores de la cuadrilla. Este contraste quiere decir que, si los carrillenses adultos interiorizaron a las danzas de cuadrillas como la simulación de un antiguo estilo de vida, se debió a la desaparición tardía del sistema de haciendas en la región Oriente de Tlaxcala. Es así que las nuevas generaciones no comparten las mismas referencias y, por ende, las danzas no necesariamente conllevan a la representación de las cuadrillas de peones agrícolas. La particularidad antes dicha ha conllevado a la conformación de públicos diferenciados, los cuales, experimentan y participan en el carnaval según su conocimiento del complejo festivo.

Ciertamente, las danzas de cuadrillas son experimentadas de manera distinta, sin embargo, existen otros segmentos que poseen referentes compartidos entre los carrillenses varones; es el caso de los bailes de sones. Así, los bailes de sones celebran el ciclo de vida, muerte y resurrección de Jesucristo y el festejo anual de carnaval. No obstante, la exégesis referente a la realización del carnaval indica que los danzantes son transformados en judíos, pues su propósito consiste en perseguir, capturar y matar a Jesucristo mediante los bailes de sones.

Cada estructura festiva conlleva a diferentes implicaciones, pues la Pascua se conjunta con la exégesis referente a la realización del Carnaval. Por esa razón, los bailes de sones celebran la resurrección de Jesucristo y, al mismo tiempo, indican la persecución realizada por los judíos a Jesucristo en el interior del poblado. En cambio, la estructura festiva

de Carnaval conlleva a considerar a los bailes de sones como una simple secuencia dancística, la cual facilita reconocer a los varones anónimos.

Por consiguiente, la parafernalia une la celebración de la Pascua con la exégesis del carnaval. La parafernalia crea un dispositivo paradójico susceptible de convertirse en un mecanismo contradictorio, es decir: las danzas celebran el ciclo de vida, muerte y resurrección de Jesucristo a través de la transformación de los varones en judíos, sin embargo, los judíos intentar matar a Jesucristo mediante la realización del Carnaval. La celebración de la Pascua se fusiona con el festejo de Carnaval, lo cual implica un juego de identidades incompatibles. En efecto, la cuadrilla es un grupo de judíos y, a la vez, es un grupo de varones que realizan distorsiones de sí mismos para no ser reconocidos. Así, el juego de afirmaciones engañosas con respecto a lo que son los carnavaleros les da motivos suficientes a todos los varones para no entender por completo la celebración. Cabe añadir que, las mujeres no concuerdan con la idea de que los varones son transformados en judíos.

Entonces, la fusión de estructuras festivas orienta la manera en que puede ser percibida la dimensión sonora. Por ello, el ciclo de Pascua conduce a la audiencia a interpretar las distorsiones fónicas proferidas por los carnavaleros como el habla de los judíos y como la transformación de los varones en judíos. Al mismo tiempo, el festejo carnavalesco guía a los espectadores a percibir las deformaciones de voz como una táctica para mantenerse en el anonimato durante los tres días de Carnaval.

La manera en que se estructura la parafernalia conlleva a una tensión irresoluble, pues afirma y niega incesantemente lo que son los carnavaleros. Dicha característica promueve en el público la intención de asignar una única identidad a los carnavaleros, sin embargo, la lógica festiva imposibilita definir qué son los carnavaleros.

Por lo tanto, la riqueza y la complejidad de la parafernalia radica en que las dos estructuras festivas se fusionan en la dimensión sonora, pues los efectos fónicos son las voces de los judíos y, de manera subsiguiente, son las voces distorsionadas de los varones que niegan su identidad para permanecer en anonimato. De ahí que ambas estructuras festivas crean una modalidad paradójica. De esa manera, la audiencia comprometida en definir qué son los carnavaleros ingresa a un proceso paradójico que imposibilita asignar una identidad unívoca a los carnavaleros.

Además, al prescindir de la celebración de la Pascua para atender al ritual como una festividad carnavalesca, el modo paradójico de la voz tiende a experimentar un cambio, es decir deja de ser un dispositivo paradójico y se convierte en un signo audible de la persona que emite el sonido. En ese tenor, el modo de acción de la voz deformada inhabilita el cierre signico. Así, quienes pretenden reconocer a los varones danzantes tienden a caer en la ruptura signica y, por ende, no les resulta sencillo identificar a los varones enmascarados.

Finalmente, la fusión de las estructuras festivas en la dimensión sonora opera de la siguiente manera: aunque los bailes de sones celebren la Pascua mediante la supuesta transformación de los carnavaleros en judíos, lo cierto es que el objetivo de la fusión de las estructuras festivas no consiste en transformar a los varones. Su verdadero rendimiento implica hacer creer a todos los varones que los carnavaleros experimentan una transformación. La voz distorsionada refuerza dicha concepción, pues las variaciones fónicas son el reflejo de la transformación de los varones en judíos. De ese modo, la estructura festiva y su dimensión sonora cultivan incertidumbre con respecto a la naturaleza de los carnavaleros. Así, el carácter paradójico de la celebración Pascual se une al carácter festivo carnavalesco. El resultado consiste en que la modalidad paradójica del sonido alterna con la

inhabilitación del cierre sígnico y, con ello, crea un proceso que obstaculiza identificar a los varones que se ocultan mediante su voz deformada.

Entonces, la especificidad etnográfica muestra que, el modo de acción del segmento de los bailes de sones no depende de la transformación de los danzantes, ya que el supuesto cambio de identidad es un dispositivo paradójico que tiende a cultivar confusión en los espectadores varones. El verdadero rendimiento del segmento de los bailes de sones consiste en crear confusiones cognitivas, así como exponer voces enrarecidas para complicar el proceso de reconocimiento de los varones danzantes.

Por último, el segmento dancístico llamado Encuentro o Saludo es considerado por los carnavales y por el público conformado por hombres y mujeres como un escenario confrontativo entre la cuadrilla de Felipe Carrillo Puerto y la pandilla de San Isidro Mesa Redonda. Así, el Encuentro implica la exhibición de una rivalidad a través de cadencias dancísticas y mediante la imposición de una mayor producción grupal de sonido corporal. Además, los músicos rivalizan al imitar los repertorios musicales, es decir, mediante la demostración de los mejores desarrollos de frases musicales y al imponer una mayor sonoridad. Para los carrillenses no existe un ganador consensuado; más bien, los públicos evalúan cada aspecto y, con ello, determinan el desempeño de las cuadrillas y de las agrupaciones musicales.

Aunque el Encuentro es evaluado mediante los elementos antes mencionados, el sonido corporal emitido por cada cuadrilla tiene dos modos de acción: es parte de una prueba de resistencia al dolor corporal y de fortaleza física y, a la vez, opera como un elemento confrontativo. En consecuencia, la mayor producción sonora demuestra públicamente el fortalecimiento corporal, el cual es considerado como una cualidad masculina y, de manera

subsiguiente, opera como ataques sonoros a la cuadrilla rival. La prueba de confrontación sonora es susceptible de desencadenar peleas campales, sin embargo, el desarrollo del Encuentro sin agresiones físicas revela el control de la agresividad de los danzantes. Por ello, la secuencia dancística también muestra el fortalecimiento del carácter de los varones que conforman las cuadrillas.

En el caso de los músicos, la competencia implica la imitación de repertorios musicales para ganar o mantener su prestigio. Por lo tanto, su desempeño es evaluado positivamente mediante la ejecución clara de las piezas musicales, así como la imposición de una mayor sonoridad. Por lo contrario, una sonoridad ininteligible y tenue es considerada como un mal desempeño.

Si bien las propiedades acústicas del sonido son elementos importantes en el ejercicio musical, también existen elementos extramusicales capaces de intervenir en la ejecución instrumental, ya sea para mejorar el sonido o para dañar el instrumento del músico oponente. El uso del crótalo de la serpiente es un elemento capaz de otorgar un beneficio musical a su poseedor o a su beneficiario. Se considera que el violinista de Felipe Carrillo Puerto es beneficiario de la sierre, lo cual implica que tiene ventajas en los escenarios confrontativos y, por ende, le permite ganar el Encuentro.

Si los carrillenses consideran que el crótalo otorga una ventaja en la confrontación musical, se debe a una concepción compartida, en la cual, el cascabel o el tegumento de la sierre pueden ayudar a su portador y a su beneficiario en cualquier circunstancia que implique un riesgo. Por esa razón, en el escenario confrontativo de encuentro y en el que se pone en juego el prestigio de los músicos se considera que el cartucho serpentil es capaz de ayudar al músico que lo posea.

Lo importante de la especificidad antes dicha reside en que las concepciones en torno al buen desempeño musical se encuentran determinadas por un elemento que en apariencia es ajeno al desarrollo de habilidades musicales. De ahí que la ayuda del cascabel de la serpiente puede ser notada en la fuerza y sonoridad del instrumentista, en el desarrollo sobresaliente de los repertorios musicales, así como en la facilidad de crear un ambiente festivo.

En suma, el Encuentro o Saludo es un segmento dancístico en el que el sonido corporal de los integrantes de ambas cuadrillas opera como una demostración pública de fortaleza física y cualidades viriles. Asimismo, la dimensión musical muestra las diferentes concepciones vinculadas a una buena o mala ejecución musical. Finalmente, los datos empíricos muestran que, la dimensión sonora del carnaval es uno de los soportes en los que descansa la estructura festiva de las danzas de Pascua o Carnaval.

Nuevas preguntas para trabajos futuros

Queda por estudiar el segmento dancístico de La Horca, en el cual los carnavaleros simulan ahorcar al mayor de la cuadrilla y, previo a su muerte, el mayor reparte tierras, haciendas y los ranchos de la región. Además, la repartición de los bienes materiales es efectuada mediante versos y con la composición de rimas graciosas. Los instrumentistas, por su parte, interpretan la música de las danzas de cuadrillas o algún otro repertorio para acompañar las rimas compuestas por el mayor. La combinación de los versos con los repertorios musicales desencadena la risa de los espectadores. De esa especificidad nace el siguiente

cuestionamiento: ¿cómo es que la música puede operar como un elemento que refuerza el humor?

La segunda pregunta se deriva de la similitud sonora producida entre los cascabeles de latón que penden de las nagüillas y el cascabel de la serpiente. En ese caso, propongo la siguiente interrogante: ¿puede ser el sonido de los cascabeles de latón una onomatopeya de la serpiente? Para reforzar la pregunta anterior, es necesario exponer dos puntos imprescindibles: 1) la sociedad carrillense realiza actividades campesinas conforme al ciclo de lluvias estacionales (primavera-verano), y 2) para los carrillenses el cascabel de la serpiente y su sonido son capaces de atraer los rayos que desencadenan las lluvias estacionales, e inclusive las huellas de arrastre de la serpiente dejado sobre la arena o en la tierra de los campos de cultivo indican el comienzo de la estación de lluvias.

Las características sonoras de la serpiente, así como su arrastre pueden ser equiparables al sonido percutido que emana de las nagüillas y a los movimientos coreográficos realizados en el Carnaval. En efecto, la dimensión sonora producida por los cascabeles de los danzantes y el movimiento ondulatorio que realiza la cuadrilla al desplazarse en el interior del poblado mantiene una similitud con el comportamiento de las serpientes al vaticinar las lluvias estacionales. De modo que, al situar a la onomatopeya de la serpiente en el calendario ritual agrícola, es posible notar que el sonido del cascabeleo es producido en el final de la estación seca y en el comienzo de la estación de lluvias.

Es así que, siguiendo las reflexiones de Pierre Smith (1984) y Andrea Luz Gutiérrez Choquevilca (2016), es posible estudiar la sonoridad de los cascabeles como una “máscara sonora animalizada” de la serpiente de cascabel. Por lo tanto, en el ciclo ritual de Carnaval,

el sonido operaría como un elemento propiciatorio de lluvias, las cuales, son indispensables para llevar a cabo el trabajo agrícola.

Finalmente, es necesario explicar el Carnaval desde la perspectiva de las mujeres, pues las madres, las hermanas y las madrinas de los varones solteros son quienes mantienen en anonimato a los varones mediante la confección de la indumentaria. Por ello es necesario plantear la siguiente pregunta ¿por qué las mujeres discrepan con los demás respecto a la transformación de los varones en judíos? La pregunta anterior ayudará a conocer otros marcos relacionales subyacentes en el Carnaval.

Bibliografía:

ARAIZA, Elizabeth y KINDL, Olivia. (2015). "Performance y antropología del arte". *Diario de Campo*, núm. 6-7, año 2, pp. 32-41.

BAJTIN, Mijail. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza editorial, Madrid.

BOYER, Pascal. (1998). *Barricades mystérieuses & pièges à pensée. Introduction à l'analyse des épopées fang*. Société d'Ethnologie, Nanterre.

BUVE, Raymond. (1980). "Peasant mobilization and reform intermediaries during the nineteen thirties: The development of a peasant clientele around the issues of land and labor in central Mexico highland municipio: Huamantla Tlaxcala". *Anuario de Historia de América Latina*, vol. 17, pp. 355-394.

CAMACHO DIAZ, Gonzalo. (2010). "Dones devueltos: música y comida ritual en la huasteca". *Itinerarios*, vol.12, pp. 65-79.

_____ (2013). "Animalia sagrada. El arpa y el rabel de la Huasteca". En Ana Bella Pérez Castro (ed.), *La Huasteca. Concierto de saberes en homenaje a Lorenzo Ochoa*. Universidad Nacional Autónoma de México / El Colegio de San Luis, México, pp. 317-331.

CARO BAROJA, Julio. (1984). *El carnaval. Análisis histórico-cultural*. Taurus Ediciones, Madrid.

CHAMORRO ESCALANTE, Jorge Arturo. (1985). *La música popular en Tlaxcala*. Dirección General de Culturas Populares, México.

_____ (1994). *Sones de la guerra: rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhépecha*. El Colegio de Michoacán, Zamora.

DA MATTA, Roberto. (2002). *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. Fondo de Cultura Económica, México.

DE LA TORRE VILLALPANDO, Guadalupe. (1988). *Las calpanerías de las haciendas de Tlaxcala*. Gobierno del Estado de Tlaxcala-Instituto Nacional de Antropología e Historia, Tlaxcala.

DÍAZ CRUZ, Rodrigo. (1998). *Archipiélago de rituales*. Anthropos, Barcelona/ Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa, México.

DOMÍNGUEZ, Elizabeth. (2001). *El carnaval de Tlaxcala. Una aproximación al estudio de sus símbolos*. Tesis de maestría, El Colegio de Michoacán, Zamora.

DURKHEIM, Emilio. (1968). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Editorial Schapire, Buenos Aires.

FLORES, Georgina. (2009). *Identidades de viento, música tradicional, bandas de viento e identidad p'urhépecha*. Juan Pablos editor, México/ Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

GUILLEBAUD, Christine. (2013). “Bruitage et sonorisation rituelle. Les régimes de l’humour au Kerela (Inde du Sud)”, *Cahiers d’ethnomusicologie*, 26: 89-110.

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Isabel. (1969). *Haciendas y ranchos de Tlaxcala en 1712*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

_____ (1997). *Haciendas, tumultos y trabajadores: Puebla-Tlaxcala, 1778-1798*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

GUMBRECHT, Hans. (1998). “De la legibilidad del mundo a su emergencia. Una historia sobre el dualismo de las ciencias naturales y las ciencias del espíritu, con dos finales más bien abruptos”. Traducción del alemán de Gabriel Restrepo F. y Santiago Restrepo P. *Cultura, política y modernidad*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, pp. 33-61.

_____ (2004). *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. Universidad Iberoamericana, México.

GUTIÉRREZ CHOQUEVILCA, Andrea-Luz. (2016). “Máscaras sonoras y metamorfosis en el lenguaje ritual de los runas del Alto Pastaza (Amazonia, Perú)”. *Bulletin de l’Institut français d’études andines*, 45 (1): 17-37.

HALLOY, Arnaud. (2015). “Pierre Smith’s mind traps: the origin and ramifications of a theory of ritual efficacy”. *Anthropological Theory*, 15 (3): 358-374.

IBARRA GARCIA, Miguel Ángel. (2016). “El carnaval nahua en Cuauhtenco, Tlaxcala”. En Lourdes Baez Cubero, *Develando la tradición: procesos rituales en las comunidades indígenas de México*. Serie Ensayos, Volumen III, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 371-380.

KINDL, Olivia. (2010). “Apuntes sobre las formas ambiguas y su eficacia ritual. Un análisis comparativo desde el punto de vista de los Huicholes (*Wixaritari*)”. En Araiza, Elizabeth (ed.), *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el Occidente de México*. El Colegio de Michoacán, Zamora, pp. 67-98.

_____ (2013). “Eficacia ritual y efectos sensibles. Exploraciones analíticas a partir de experiencias perceptivas de los *wixaritari* (huicholes)”. *Revista de El Colegio de San Luis*, 3 (5): 206-227.

LE BRETON, David. (2001). *El silencio*. Ediciones sequitur, Madrid.

_____ (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, Nueva Visión, Buenos Aires.

_____ (2016). *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*. Siruela, Madrid.

LORTAT-JACOB, Bernard. (2004). “Ce que chanter veut dire”. *L’Homme*, 171-172: 83-101.

_____. (2006). “L’image musicale du souvenir”. *L’Homme*, 177-178: 49-72.

LÓPEZ CANO, Rubén. (2008). “Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al tango queer, timba, regetón y sonideros”. En Rubén

Gómez Muns y Rubén López Cano (eds.) *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social*. SIBE-Fundación Caja Durero, Salamanca. Versión on-line: www.lopezcano.net [consultado el 12 de enero 2017].

MARTINEZ, Rosalía. (2010). “La música y el Tata Pujllay: carnaval entre los Tarabuco (Bolivia)”. *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores*. Editorial Arnaud, Universidad Autónoma Tomás Frías, La Paz, pp. 143-181.

MEDINA HERNÁNDEZ, Andrés. (1965). “El carnaval de Tenejapa”. *Anales del Museo Nacional de México*, núm. 17, pp. 323-342.

MENDOZA, T. Vicente. (1964). *Lírica narrativa de México. El corrido*. Universidad Nacional Autónoma de México. Estudios del Folklore 2, Instituto de Investigaciones Estéticas, México.

MONTIEL TORRES, Marco Antonio. (2009). “Carnaval y cosmovisión en una comunidad de la región del volcán de a Malinche”. En Francisco Castro Pérez y Tim M. Tucker (coords.), *Matlalcuéytl: visiones plurales sobre cultura, ambiente y desarrollo*, Tomo II, El Colegio de Tlaxcala, CONACYT/ Mesoamerican Research Foundation, México, pp. 73- 96.

MORÁBITO, Fabio. (2011). *Delante del prado una vaca*. Ediciones Era, México.

NANCY, Jean-Luc. (2007). *A la escucha*. Amorrortu, Buenos Aires.

NICKEL J. Herbert. (1987). *Relaciones de trabajo en las haciendas de Puebla y Tlaxcala (1740-1914)*. Universidad Iberoamericana, México.

NICKEL J. Herbert y PONCE ALCOCER María Eugenia. (1996). *Hacendados y trabajadores ante las autoridades: conflictos laborales a fines de la época colonial documentados en el Archivo General de Indias*. Universidad Iberoamericana, México.

PLIEGO DE ANDRÉS, Victor. (2000). “Bases físicas y parámetros acústicos de la música”. En Mariano Betés de Toro (comp.), *Fundamentos de musicoterapia*. Ediciones Morata, Madrid, pp. 39-53.

RAMÍREZ CASTRO, José Pilar y RAMÍREZ CASTRO, Jaime. (1996). *XXVII Congreso Nacional para Maestros de Danza*. Instituto de investigación y difusión de la danza mexicana, A.C, Tlaxcala.

RAMÍREZ RANCAÑO, Mario. (1990). *El sistema de haciendas en Tlaxcala*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

RENDON GARCINI, Ricardo. (1990). *Dos haciendas pulqueras en Tlaxcala 1857-1884*, Universidad Iberoamericana/ Gobierno del Estado de Tlaxcala, Tlaxcala.

REFINO, Francisco. (1971). *Monografía de Alzayanca*, Editorial de Periódicos, México.

ROMERO MELGAREJO, Osvaldo. (2013). “Las brujas chupadoras de sangre en la región de Huamantla, Tlaxcala: una interpretación antropológica”. En Osvaldo Romero Melgarejo, Ricardo Romano, Raúl Jiménez Guillen y Rodolfo Gamiño Muñoz (coord.), *Violencia, actores y enemigos del Estado*, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Centro de Investigaciones Interdisciplinarias sobre Desarrollo Regional, Tlaxcala, pp. 17-43

ROMANO, Ricardo. (2013). “Violencia real y violencia ritual en los toreros de Tenancingo”. En Osvaldo Romero Melgarejo, Ricardo Romano, Raúl Jiménez Guillen y Rodolfo Gamiño Muñoz (coord.), *Violencia, actores y enemigos del Estado*, Universidad Autónoma de Tlaxcala- Centro de Investigaciones Interdisciplinarias sobre Desarrollo Regional, Tlaxcala, pp. 69-96.

RUBIO JIMÉNEZ, Miguel Ángel. (2017). “Replanteamientos y rupturas discursivas en el análisis de los carnavales indígenas mexicanos”. En Miguel Ángel Rubio Jiménez y Johannes Neurath (coords.), *Tiempo, transgresión y ruptura: el carnaval indígena*. Editorial Dirección General de Divulgación de la Ciencia-Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 31-63.

_____ (2017). “El Pochó: transgresión, alteridad y drama ritual en un carnaval de Tabasco”. En Miguel Ángel Rubio Jiménez y Johannes Neurath (coords.), *Tiempo, transgresión y ruptura: el carnaval indígena*. Editorial, Dirección General de Divulgación de la Ciencia-Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 179-225.

RUBIO JIMÉNEZ, Miguel Ángel y ORTIZ, Andrés. (1996). “Dinámica estructural de dos complejos festivos: la tuburada y el carnaval”. En Jesús Jáuregui, María Olavarría y Víctor Manuel Franco Pellotier (coord.), *Cultura y comunicación: Edmund Leach in memoriam*, Universidad Autónoma Metropolitana/ Iztapalapa, México, pp. 2015-230.

SANDERS PEIRCE, Charles. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

SEGALEN, Martine. (2005). *Ritos y rituales contemporáneos*, Alianza Editorial, Madrid.

SEVERI, Carlo. (2002). “Memory, reflexivity and belief. Reflexions on the ritual use of language”, *European Association of Social Anthropologist*, 10, 1, 23-40.

SEVILLA, Amparo, *et al.* (1983). *Danzas y bailes tradicionales de Tlaxcala*, Dirección de Culturas Populares, México.

SEVILLA, Amparo. (2002). *De carnaval a Xantolo: contacto con el inframundo*. Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, México.

SMITH, Pierre. (1984). “Le mystère et ses masques chez les Bedik”, *L’Homme*, 24 (3-4): 5-33.

STOICHITA, Victor. (2009). “Pensée motivique et pièges à pensé: Musique, tissage et œufs de Pâques en Moldavie”, *L’Homme*, 192: 23-38.

TIEDJE, Kristina y CAMACHO, Gonzalo. (2005). “La música de arpa entre los nahuas: simbolismo y aspectos performativos”. *Anales de Antropología*, Volumen 39-II: 119-150.

TURNER, Victor. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus, Madrid.

_____ (2007). *La selva de los símbolos*, Siglo XXI, Madrid.

VAN GENNEP, Arnold. (2008). *Los ritos de paso*. Alianza Editorial, Madrid.

VARGAS SILVANA, Mariela. (2014). “La vida después de la vida. El concepto de ‘Nachleben’ en Benjamin y Warburg”. *THÉMATA, Revista de Filosofía*, 49: 317-331.

VILLARUEL VELASCO, Bulmaro. (2017). *El carnaval de la capital*. Editorial Terracota, Universidad Autónoma Metropolitana/ Xochimilco, Ciudad de México.

YANES RIZO, Emma. (2005). “Historia de un mundo contrario: carnaval en Tetela de Ocampo”. *Artes de México*, 77: 82-85.

Mapa

ALMAZAR, Pascual. (1849). *Plano del Territorio de Tlaxcala* [mapa]. 26 1/2 leguas. Recuperado de <http://w2.siap.sagarpa.gob.mx/mapoteca/mapas/1775-OYB-7248-B.jpg>. [Consultado el 20 de marzo de 2018].

Discografía

CHAMORRO ESCALANTE, Jorge. Arturo. (1989). “Relaciones de Carnaval”. En *Tradición musical tlaxcalteca* [Disco de vinilo, LP.]. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/-Dirección General de Culturas Populares/ Gobierno del Estado de Tlaxcala, Tlaxcala.

Web

Diccionario gastronómico. <https://laroussecocina.mx/>

Anexo 1

1.-Entrada

The musical score is divided into four systems, each containing six staves. The instruments are: Violín (Violin), Bajo de 5 cuerdas (5-string Bass), Cascabeles (Bells), Zapateado (Shuffle), Corralero látigo (Whip), Choque machete (Machete), and Gritos (Shouts). The score includes measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, and 90. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The percussion parts are highly rhythmic, with the machete and whip parts showing complex syncopated patterns.

The image displays a musical score for a Latin American ensemble, organized into three systems. Each system includes staves for Violin (Vln.), Bass (Bajo), and five percussion instruments: Casaca (Casab.), Zapateo, Corralero látigo, Choque con machete, and Gritos. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. Measure numbers 95, 100, 105, 110, 115, 120, 125, 130, 135, and 140 are indicated at the beginning of their respective measures. The Violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Bass part provides a steady accompaniment. The percussion parts are marked with vertical lines and rhythmic symbols (such as slanted lines for Zapateo and zig-zag lines for Choque con machete) to indicate their specific rhythmic contributions. The score concludes with a double bar line at the end of the third system.

2. Tercera

♩ = 130

Violin

Bajo de 5 cuerdas

Cascabeles

Zapateo

Zapateo

Gritos

Gritos

20

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo/cabecera

Zapateo/costado

Gritos

Gritos

40

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo/cabecera

Zapateo/costado

Gritos

Gritos

60

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo/cabecera

Zapateo/costado

Gritos

Gritos

80

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo/cabecera

Zapateo/costado

Gritos

Gritos

Lyrics: ¡Huuu-ju-juu! ¡Huui-ju ¡Huuuu-juu! ¡Hua! ¡Hua! ¡Hua! ¡Hua! ¡Hua! ¡Huuuuu - ju-juu! ¡Huuuu-ju-juu! ¡Huui-ju-juu! ¡Huuuuu!

100 105 110 115

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo/cabecera

Zapateo/costado

Gritos

Gritos

120 125 130 135

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo/cabecera

Zapateo/costado

Gritos

Gritos

140 145 150

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo/cabecera

Zapateo/costado

Gritos

Gritos

155 160 165

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo/cabecera

Zapateo/costado

Gritos

Gritos

3. Quinta

The musical score is divided into six systems, each containing staves for Violin (Vln.), Bass (Bajo), Cascabels (Cascab.), Pisadas/presencia, Gritos 1, Gritos 2, and Látego. The tempo is marked as $\text{♩} = 130$. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, 95, and 100 are indicated at the top of their respective systems. The vocal parts (Gritos 1 and 2) feature exclamations such as "¡Huau-ju-juu!", "¡Huau!", and "¡Ju-ju-juu!".

105 110 115 120

Vln.

Bajo

Cascab.

Pisadas/presencia

Gritos1

Gritos2

Látigo

125 130 135 140 145

Vln.

Bajo

Cascab.

Pisadas/presencia

Gritos1

Gritos2

Látigo

150 155 160 165

Vln.

Bajo

Cascab.

Pisadas/presencia

Gritos1

Gritos2

Látigo

170 175 180 185

Vln.

Bajo

Cascab.

Pisadas/presencia

Gritos1

Gritos2

Látigo

190 195 200 205

Vln.

Bajo

Cascab.

Pisadas/presencia

Gritos1

Gritos2

Látigo

320 325 330 335

Vln.

Bajo

Cascab.

Pisadas/presencia

Gritos1

Gritos2

Látigo

340 345 350 355 360

Vln.

Bajo

Cascab.

Pisadas/presencia

Gritos1

Gritos2

Látigo

365 370 375 380 385

Vln.

Bajo

Cascab.

Pisadas/presencia

Gritos1

Gritos2

Látigo

390 395 400

Vln.

Bajo

Cascab.

Pisadas/presencia

Gritos1

Gritos2

Látigo

405 410 415 420 425

Vln.

Bajo

Cascab.

Pisadas/presencia

Gritos1

Gritos2

Látigo

430 435 440 445

Vln.

Bajo

Cascab.

Pisadas/presencia

Gritos1

Gritos2

Látigo

450 455 460 465

Vln.

Bajo

Cascab.

Pisadas/presencia

Gritos1

Gritos2

Látigo

470 475 480 485

Vln.

Bajo

Cascab.

Pisadas/presencia

Gritos1

Gritos2

Látigo

490 495 500 505 510

Vln.

Bajo

Cascab.

Pisadas/presencia

Gritos1

Gritos2

Látigo

515 520 525 530

Vln.

Bajo

Cascab.

Pisadas/presencia

Gritos1

Gritos2

Látigo

535 540 545 550 555

Vln.

Bajo

Cascab.

Pisadas/presencia

Gritos1

Gritos2

Látigo

Corruero/estruendo

560 565 570 575

Vln.

Bajo

Cascab.

Pisadas/presencia

Gritos1

Gritos2

Látigo

¡Huau-ju-ju!

¡Huau-ju-ju!

¡Huau! (Grito del Mayor)

580 585 590 595 600

Vln.

Bajo

Cascab.

Pisadas/presencia

Gritos1

Gritos2

Látigo

605 610 615

Vln.

Bajo

Cascab.

Pisadas/presencia

Gritos1

Gritos2

Látigo

¡Huau-ju-ju!

¡Huau-ju-ju!

620 625 630 635

Vln.

Bajo

Cascab.

Pisadas/presencia

Gritos1

Gritos2

Látigo

¡Huau! (Grito del Mayor)

4. Canasta

♩ = 100

5 10 15 20 25

Violin

Bajo de 5 cuerdas

Cascabeles

Zapateo/presencia

Látigo

Gritos 1

Gritos 2

¡Tuc-juc-juc!
¡Ha-haa! *¡Ojo desgraciado!*

30 35 40

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo Presencia

Látigo

Gritos 1

Gritos 2

¡Huuuou! (Grito del Mayor)

45 50 55

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo Presencia

Látigo

Gritos 1

Gritos 2

¡Huuuou! (Grito del Mayor)

60 65 70 75

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo Presencia

Látigo

Gritos 1

Gritos 2

¡Huuuou! (Grito del Mayor) *¡Huuuou! (Grito del Mayor)*

80 85 90

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo Presencia

Látigo

Gritos 1

Gritos 2

¡Huuuou! (Grito del Mayor)

95 100

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo Presencia

Látigo

Gritos 1 *¡Huuuuuuu -juu-juu!*
¡Ju-ju-juuuu!

Gritos 2 *¡Huuuuu! (Grito del Mayor)*

105 110

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo Presencia

Látigo *¡Huu-juu-juu-juu!*

Gritos 1 *¡Huuuuuuuu!*

Gritos 2 *¡Huuuuuuuu!*

5. Entrada-Fanfarría Diana

Violin *♩ = 130*

Bajo de 5 cuerdas

Cascabeles $\frac{2}{4}$

Zapateo/pisadas $\frac{2}{4}$

Choque de Machetes $\frac{2}{4}$

Gritos 1 $\frac{2}{4}$ ¡Huuuuu-ju-ju!

Gritos 2 $\frac{2}{4}$ ¡Huuuuu-ju-ju!

Gritos lejanos $\frac{2}{4}$

Vln.

Bajo

Cascab. $\frac{2}{4}$

Zapateo/pisada $\frac{2}{4}$

Choque de Machetes $\frac{2}{4}$

Gritos 1 $\frac{2}{4}$ ¡Huuu-ju-ju! ¡Huuuu-ju-ju!

Gritos 2 $\frac{2}{4}$ ¡Hu-ju-juu!

Gritos lejanos $\frac{2}{4}$ ¡Huuuu-ju-ju! ¡Huu-ju-ju! ¡Huu-ju-ju! ¡Huu-ju-ju! ¡Huuuuuu!

Vln.

Bajo

Cascab. $\frac{2}{4}$

Zapateo/pisada $\frac{2}{4}$

Choque de Machetes $\frac{2}{4}$

Gritos 1 $\frac{2}{4}$

Gritos 2 $\frac{2}{4}$

Gritos lejanos $\frac{2}{4}$

Vln.

Bajo

Cascab. $\frac{2}{4}$

Zapateo/pisada $\frac{2}{4}$

Choque de Machetes $\frac{2}{4}$

Gritos 1 $\frac{2}{4}$

Gritos 2 $\frac{2}{4}$

Gritos lejanos $\frac{2}{4}$

80 85 90 95

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo/pisada

Choque de Machetes

Gritos 1

Gritos 2

Gritos lejanos

100 140 105 110

Fanfarria Diana

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo/pisada

Choque de Machetes

Gritos 1

Gritos 2

Gritos lejanos

115 120 125 130

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo/pisada

Choque de Machetes

Gritos 1

Gritos 2

Gritos lejanos

Ladrillo: Guuf *¡Guuf!* *¡Guuf!* *¡Guuf!* *¡Guuf!* *¡Guuf!*

6. Son

$\text{♩} = 100$

Violin
Bajo de 5 cuerdas
Cascabeles
Látigo
Choque de Machete
Grito 1
Grito 2

Vln.
Bajo
Cascab.
Látigo
Choque de Machete
Grito 1
Grito 2

Vln.
Bajo
Cascab.
Látigo
Choque de Machete
Grito 1
Grito 2

Vln.
Bajo
Cascab.
Látigo
Choque de Machete
Grito 1
Grito 2

Vln.
Bajo
Cascab.
Látigo
Choque de Machete
Grito 1
Grito 2

¡Huunuu-ju-ju!
¡Huunuu-ju-ju!
¡Huunuu-ju-ju!
¡Huunuu-ju-ju!
¡Huunuu-ju-ju!
¡Huunuu-ju-ju!

70 75 80

Vln.

Bajo

Cascab.

Látigo

Choque de Machete

Grito 1

Grito 2

85 90 95

Vln.

Bajo

Cascab.

Látigo

Choque de Machete

Grito 1

Grito 2

100 105 110 115

Vln.

Bajo

Cascab.

Látigo

Choque de Machete

Grito 1

Grito 2

120 125 130 135

Vln.

Bajo

Cascab.

Látigo

Choque de Machete

Grito 1

Grito 2

140 145 150

Vln.

Bajo

Cascab.

Látigo

Choque de Machete

Grito 1

Grito 2

155 160 165

Vln.

Bajo

Cascab.

Látigo

Choque de Machete

Grito 1

Grito 2.

170 175 180

Vln.

Bajo

Cascab.

Látigo

Choque de Machete

Grito 1

Grito 2.

185 190 195 200

Vln.

Bajo

Cascab.

Látigo

Choque de Machete

Grito 1

Grito 2.

205 210

Vln.

Bajo

Cascab.

Látigo

Choque de Machete

Grito 1

Grito 2.

215 220 225

Vln.

Bajo

Cascab.

Látigo

Choque de Machete

Grito 1

Grito 2.

7. Baile de son

♩ = 110

Violin

Bajo de 5 cuerdas

Cascabeles

Zapateo

Machete

Gritos 1

Gritos 2

Gritos 3

5 10 15

¡Hua! ¡Hua! ¡Hua! ¡Hua! ¡Hua! ¡Hua! ¡Hua! ¡Huaa-ju-ju!

¡Hua-ju-ju! ¡Hua-ju-ju!

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo

Machete

Gritos 1

Gritos 2

Gritos 3

20 25 30

¡Hua! ¡Hua! ¡Hua! ¡Hua! ¡Hua! ¡Huaa-ju-ju!

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo

Machete

Gritos 1

Gritos 2

Gritos 3

35 40 45 50

¡Hua! ¡Hua! ¡Hua! ¡Hua! ¡Hua! ¡Hua!

¡Huaa-ju-ju!

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo

Machete

Gritos 1

Gritos 2

Gritos 3

55 60 65

70 75 80 85

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo

Machete

Gritos 1

Gritos 2

Gritos 3



90 95 100

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo

Machete

Gritos 1

Gritos 2

Gritos 3



105 110 115 120

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo

Machete

Gritos 1

Gritos 2

Gritos 3



125 130 135 140

Vln.

Bajo

Cascab.

Zapateo

Machete

Gritos 1

Gritos 2

Gritos 3

8. Polka Las Perlitas
Saludo: Mesa Redonda

♩ = 130

Violin *Pizz* *Arco*

Cascabeles

Zapateo

Zapateo

Gritos *¡Huuu-ju-juu!* *¡Huuu-ju-juu!*

Gritos

Vln. *Pizz* *Arco*

Cascab.

Zapateo

Zapateo

Gritos *¡Huuu-ju-juu!* *¡Hiiii-ja-ja!* *¡Hiiii-ja-ja!* *¡Hiiii-ja-ja!* *¡Huuu-ju-juu!*

Gritos *¡Hiiii-ja-ja!*

Vln. *Arco* *Pizz* *Arco*

Cascab.

Zapateo

Zapateo

Gritos *¡Hiiiiiana!* *¡Huuua!* *¡Huuua!*

Gritos

Vln. *Pizz*

Cascab.

Zapateo

Zapateo

Gritos *¡Hiiiiiana!* *¡Huuuu-ju-juu!* *¡Huuu-ju-juu!*

Gritos *¡Huuu-ju-juu!* *¡Huuu-ju-juu!*

Vln. *Arco*

Cascab.

Zapateo

Zapateo

Gritos *¡Huuu-ju-juu!* *¡Huuu-ju-juu!*

Gritos *¡Huuu-ju-juu!* *¡Huuu-ju-juu!*

9. Polka Las Perlitas
Saludo: Felipe Carrillo Puerto

Violin *♩* 140 *Pizz* 5 10 15 *Arco* 20

Bajo de 5 cuerdas

Cascabeles $\frac{2}{4}$

Zapateo $\frac{2}{4}$

Zapateo $\frac{2}{4}$

Gritos 1 $\frac{2}{4}$

Gritos 2 $\frac{2}{4}$

¡Huuuu-ju-ju!

¡Huuuu-ju-ju

Vln. *Pizz* 25 30 35 40 *Arco*

Bajo

Cascab. $\frac{2}{4}$

Zapateo $\frac{2}{4}$

Zapateo $\frac{2}{4}$

Gritos 1 $\frac{2}{4}$

Gritos 2 $\frac{2}{4}$

¡Huuuu-ju-ju!

¡Huuuuuu-ju-ju

¡Huuuu-ju-ju!

¡Huuuu-ju-ju!

Vln. 45 50 55 60

Bajo

Cascab. $\frac{2}{4}$

Zapateo $\frac{2}{4}$

Zapateo $\frac{2}{4}$

Gritos 1 $\frac{2}{4}$

Gritos 2 $\frac{2}{4}$

¡Hu-juuu!

¡Hu-juuuu!

Vln. 65 70 75 80 85

Bajo

Cascab. $\frac{2}{4}$

Zapateo $\frac{2}{4}$

Zapateo $\frac{2}{4}$

Gritos 1 $\frac{2}{4}$

Gritos 2 $\frac{2}{4}$

¡Hu-ju-ju! *¡Huu-ju-ju!* *¡Hu!* *¡Hu!* *¡Hu!* *¡Hu!* *¡Hu!* *¡Hu!*

¡Huuuu-ju-ju!

Vln. 90 95 *pizz* 100 105

Bajo

Cascab. $\frac{2}{4}$

Zapateo $\frac{2}{4}$

Zapateo $\frac{2}{4}$

Gritos 1 $\frac{2}{4}$

Gritos 2 $\frac{2}{4}$

¡Huuuuuuu-ju-ju!

¡Huuuu-ju-ju!

¡Huuuu-ju-ju!

¡Hu-ju-ju!

Arco 110 pizz 115 120 Arco 125

Vln.

Baio

Cascab.

Zapateo

Zapateo

Gritos 1

Gritos 2

130 135 140 145 150

Vln.

Baio

Cascab.

Zapateo

Zapateo

Gritos 1

Gritos 2

155 160 165 170

Vln.

Baio

Cascab.

Zapateo

Zapateo

Gritos 1

Gritos 2

175 180 185 pizz 190

Vln.

Baio

Cascab.

Zapateo

Zapateo

Gritos 1

Gritos 2

195 200 Arco 205

Vln.

Baio

Cascab.

Zapateo

Zapateo

Gritos 1

Gritos 2

Anexo 2

- Video 1. Entrada
- Video 2. Tercera
- Video 3. Quinta
- Video 4. La canasta
- Video 5. Entrada-Fanfarria Diana
- Video 6. Son
- Video 7. Edgar Cervantes y Ulises Lima
- Video 8. Las perlitas. Cuadrilla de Mesa Redonda
- Video 9. Las perlitas. Cuadrilla de Felipe Carrillo Puerto

Índice de mapas

- Mapa 1. Ubicación del poblado de Felipe Carrillo Puerto, Atltzayanca, Tlaxcala.....20

Índice de tablas

- Tabla 1. Los cargos en las haciendas del Oriente de Tlaxcala en los siglos XVIII y XIX.....43
- Tabla 2. Personajes de la cuadrilla de danzantes44
- Tabla 3. Nombre de la música y danza de cuadrillas.....51
- Tabla 4. Fusión de la Pascua y el Carnaval y su ubicación en el calendario ritual agrícola.....155

Índice de esquemas

- Esquema 1. Relación triádica: signos audibles.....103
- Esquema 2. Reexposición de sonidos de trabajo campesino en el Carnaval:.....104
- Esquema 3. Sistema festivo y acción ritual.....126

Índice de planos de piso

- Plano de piso 1. Formación de la cuadrilla.....32
- Plano de piso 2. Entrada: filas paralelas..... 59
- Plano de piso 3. Desplazamiento ondulatorio..... 59

Índice de imágenes

- Imagen 1. Cabeza de toro, caballo, piolín y silvestre.....36
- Imagen 2. Palomas blancas.....36
- Imagen 3. Borrego y escudo de futbol.....36
- Imagen 4. Puntada.....37
- Imagen 5. Hilo adornado con chaquiras y canutillo.....37
- Imagen 6. Nagüilla con cascabeles.....37
- Imagen 7. Corralero impone la formación de la cuadrilla.....57
- Imagen 8. Castigo.....57
- Imagen 9. Entrada57
- Imagen 10. Corralero segundo.....58

Imagen 11. Castigo del corralero.....	58
Imagen 12. Cumplimiento de la danza.....	58
Imagen 13. La canasta.....	70
Imagen 14. Segando milpa.....	101
Imagen 15. Tronar el látigo.....	101
Imagen 16. Una cuerda un freno de quijada.....	101
Imagen 17. El peligro de manipular el machete.....	102
Imagen 18. Labradores.....	102
Imagen 19. Rumbo a las labores de sega.....	102
Imagen 20. Entrada: blandiendo los machetes.....	109
Imagen 21. Repetición consecutiva de indumentaria.....	109
Imagen 22. Improvisación coreográfica e imitación mutua en los bailes de sones.....	109
Imagen 23. Máscaras.....	110
Imagen 24. Descanso.....	110
Imagen 25. Negación y afirmación de sí mismo.....	110
Imagen 26. Botas con espuelas para caballo.....	111
Imagen 27. Integración de un animal de tiro.....	111
Imagen 28. Damas con máscara de luchador.....	111
Imagen 29. Nagüilla de listón.....	113
Imagen 30. Nagüilla de satín.....	113
Imagen 31. Nagüilla con bordados.....	113
Imagen 32. Vía crucis.....	124
Imagen 33. Procesión en el camino de Cerro Blanco.....	124
Imagen 34. Crucifixión.....	124
Imagen 35. Mujeres vistiendo a los varones.....	142
Imagen 36. Pareja anónima.....	142
Imagen 37. Simulación de una boda.....	142
Imagen 38. Nagüilla multicolor.....	149
Imagen 39. Edgar Cervantes.....	149
Imagen 40. Edgar Cervantes Santos.....	149
Imagen 41. Rayendo el machete.....	186
Imagen 42. Integrantes de Mesa Redonda.....	186
Imagen 43. Posición de enfrentamiento.....	186
Imagen 44. Tirzo Pérez.....	201
Imagen 45. Guitarra y Bajo.....	201
Imagen 46. Músicos de Mesa Redonda.....	201
Imagen 47. Piel de serpiente: Felipe Carrillo Puerto.....	202
Imagen 48. Tegumento de coyote: Mesa Redonda.....	202
Imagen 49. Funda de machete elaborada con la piel de cencuate y perteneciente a la cuadrilla de Felipe Carrillo Puerto.....	202
Índice de extractos de partituras	
Extracto 1. Latiguelo como sonido ordenador.....	56

Extracto 2. Entrada-sonido de machetes.....	60
Extracto 3. Quinta.....	67
Extracto 4. La canasta.....	70
Extracto 5. Entrada- Fanfarria Diana: desfase rítmico.....	115
Extracto 6. Entrada- Fanfarria Diana: homogenización rítmica.....	116
Extracto 7 Son.....	137
Extracto 8. Baile de son.....	145
Extracto 9. Polka Las Perlitas: Mesa Redonda.....	174
Extracto 10. Mesa Redonda: gritos.....	175
Extracto 11. Polka Las Perlitas: Felipe Carrillo Puerto	177