



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

**INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
“ALFONSO VÉLEZ PLIEGO”**

**MAESTRÍA EN
ANTROPOLOGÍA
SOCIOCULTURAL**

**DANZANTES Y “OBJETOS-PERSONA”:
AGENCIA, RECIPROCIDAD Y ANTAGONISMO
EN LAS DANZAS DE SAN MIGUEL
TZINACAPAN, SIERRA NORTE DE PUEBLA**



“ALFONSO VÉLEZ PLIEGO”

Tesis presentada para obtener el grado de:
**MAESTRA EN ANTROPOLOGÍA
SOCIOCULTURAL**

PRESENTA:

Alejandra Hoyos Rivera

DIRECTORA DE TESIS:

Dra. Antonella Fagetti Spedicato



Puebla, México. Enero del 2025

Agradecimientos

Los trabajos de investigación implican a otros, tanto en el proceso como en la escritura, por ello me doy el espacio para reconocer el apoyo y la constancia que cada persona tuvo en mi vida, además de su impacto en los procesos para culminar la presente tesis. Sin cada una de ustedes este documento no vería la luz, gracias.

Agradezco al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT) la oportunidad de recibir una beca, durante la generación 2022-2024 de la maestría, para así centrarme en realizar esta investigación. A mi directora de tesis, la Dra. Antonella Fagetti, gracias por la paciencia, el tiempo para conversar, para intercambiar ideas, así como las ricas discusiones antropológicas. Asimismo, gracias al seminario “Conocimiento y saberes en contextos de interculturalidad” de la maestría, el apoyo tanto moral como académico en momentos de incertidumbre siempre lo tendré presente. Especialmente a las Dras. Antonella Fagetti, Jorgelina Reinoso, Elizabeth Martínez siempre las llevaré en mis aprendizajes y en mi corazón.

De igual forma hago extensiva mi gratitud a mis sinodales por leer cuidadosamente este documento: a Mario Cornejo por las conversaciones, tus comentarios tan sensatos y atinados que me acompañan desde la licenciatura; a Elizabeth Mateos por los pequeños espacios de diálogo, de sentires y apoyo, estos me ayudaron a retomar el rumbo. A Jorgelina Reinoso por ser confidente de hierro, me diste aliento para continuar la vida y ánimos para entender el cuerpo en unión con la danza; también me diste más herramientas para la reflexión antropológica.

A mis compañeras de la maestría. Las edades y las vivencias son diversas en cada una, pero no fueron un impedimento para cruzar nuestros caminos en el aula. Todo lo que somos nos llevó a pasar tanto sesiones de tensión como de algarabía; tomar clases a su lado fue una grata experiencia. Particularmente le doy las gracias a Karol, a Liliana (Lilia), a Lirio (Iris), a Mario, quienes fueron mis compañeros de clase y de seminario. No concibo la experiencia de la maestría sin su presencia, sin sus ocurrencias o sin el cariño tan profundo que me demostraron. Gracias a ustedes las calles de Puebla no fueron extrañas, sino que se convirtieron en algo cotidiano y muypreciado.

A Karol, no tengo cómo agradecerle todo el apoyo en mi segundo lugar de incertidumbre que fue trabajo de campo, pero llevo en mi memoria, así como en el corazón, las veces que me

cobijaste, me acompañaste y afrontaste a mi lado momentos de inquietud. También me llevo las risas en aquel balcón, las interminables charlas, junto con las carreras detrás del carro de helados.

Agradezco a las personas de la comunidad de San Miguel Tzinacapan que, por segunda ocasión, me abrieron las puertas de sus hogares para realizar la presente tesis. A la familia Juárez Cosme y a la familia Chávez Rojas por siempre hacerme sentir en casa, por darme apapachos en los momentos de angustia o melancolía, asimismo por convertirse en más que mis anfitriones. A Isabel Cruz así como a su familia por apoyarme en mis preguntas simples. A mis compadres Tacho Payno, Martha Escois, junto con mi ahijada Mayra Payno, gracias por compartir conmigo la tortilla, las anécdotas y las risas.

A Linda Juárez, doña Ocotlán y Jessica (Jessi) por recibirme calurosamente; don Claudio y su familia por darme ánimos con las risas que compartimos. A Carina e Ian Bonifacio por ser mis primeros amigos, por abrir espacios de diálogo e interés en los temas dancísticos. A Diana Rojas e Isidro Chávez, por la paciencia y la ayuda que me otorgaron para entender mejor el gran cosmos nahua que es Tzinacapan. No tengo cómo pagarles, pero espero que mi tesis sea una contribución tanto para sus hijos como para las futuras generaciones.

Particularmente de la gente de Tzinacapan, mi gratitud es para Miguel (Celso) Salgado, Ignacio (Nacho o Chito) Salgado y Juan (Nito) Osorio, integrantes del trío *Xinach* (semilla) y músicos de la danza de Migueles, por permitir que los acompañara en distintos momentos al igual que considerarme una integrante más de la cuadrilla. Por otra parte, hago extensiva mi gratitud a los integrantes de la danza de los Migueles: al caporal Gabriel (Ramón) de la Cruz, a Aristeo Arrieta (Güero), a Oscar Guerra y Anabell Téllez, estos dos últimos tenientes de la cuadrilla de los Migueles cuando realicé mi trabajo de campo; así como a todos los danzantes y músicos que hicieron posible este documento, las conversaciones siempre fueron amenas, muy enriquecedoras, espero que no sean las últimas.

A mi madre Neyra, a mi padre Jesús, a mis hermanos Ricardo y Aranza, por compartir conmigo momentos de felicidad y de crecimiento personal. Gracias por nunca dudar de mi dedicación a la antropología y por convertir la palabra inseguridad en seguridad. Finalmente a Omar, quien se convirtió en una amistad preciosa, en mi compañero de risas, de secretos, de llantos y que sin esperarlo ahora caminamos juntos en la vida. Gracias por tu paciencia, tus consejos, además de la guía constante mi amor.

Ahora que poseo el secreto, podría enunciarlo
de cien modos distintos y aun contradictorios.
No sé muy bien cómo decirle que el secreto es
precioso y que ahora la ciencia, nuestra ciencia,
me parece una mera frivolidad. Agregó al cabo de
una pausa: El secreto, por demás, no vale lo que
valen los caminos que me condujeron a él.
Esos caminos hay que andarlos.

Jorge Luis Borges

El Etnógrafo

Índice

Introducción.....	1
Capítulo I. La Danza es de quien la ejecuta.....	13
1.1 Definición de danza: una dimensión antropológica.....	14
1.2 Danzas de origen prehispánico.....	22
1.2.1 A 506 años de las danzas prehispánicas.....	26
1.3 Danzas de Conquista.....	37
1.3.1 Los teatros evangelizadores y Rabinal Achí.....	41
1.3.2 Danzas de Conquista en el México libre y soberano (siglo XXI).....	42
1.4 Danzas con reminiscencia Colonial.....	49
Capítulo II. “Lo hacemos por devoción”.....	54
2.1 Ciclo ritual-festivo sanmiguelero.....	55
2.1.1 De cargos y responsabilidades. Organizaciones en Tzinacapan.....	56
2.1.2 De vírgenes y santos. El ciclo festivo miguelero.....	59
2.1.3 Cambio de Mayordomías.....	68
2.1.4 Bendición y fiesta de ‘La Réplica’.....	70
2.2 El ciclo dancístico sanmiguelero.....	73
2.2.1 ¿Qué significa danzar?.....	75
2.2.2 Jerarquía de la danza.....	78
2.2.3 Organización del ciclo dancístico.....	83
2.2.3.1 ‘Cambio de Mayordomías’.....	83
2.2.3.2 ‘Misa de Acción de Gracias’.....	84
2.2.3.3 ‘Despiertan las danzas’.....	86
2.2.3.4 ‘Bendición de La Réplica’.....	88
2.2.3.5 ‘El Combate’.....	89
2.2.4 Preparativos y organización de las danzas.....	90
2.2.4.1 “Una semana es lo que dura una buena fiesta”.....	95
2.3 Cuatro danzas.....	96
2.3.1 Descripción de cuatro danzas.....	98
2.3.1.1 Danza de Negritos.....	98
2.3.1.2 Danza de Migueles.....	101
2.3.1.3 Danza de Santiagos.....	106
2.3.1.4 Danza de Toreadores.....	110
Capítulo III. Tzinacapan y el cosmos nahua.....	113
3.1 San Miguel Tzinacapan: un mundo de relaciones animistas.....	114

3.2 Breve recorrido por la noción de la persona nahua.....	130
3.2.1 Reproducción y flujo de <i>chikahualis</i> en Tzinacapan.....	137
3.2.1.1 “¿ <i>Akonij Kemej to Tiotsin?</i> ” (¿Quién como Dios?): Agencia y <i>chikahualis</i> del <i>Okichpiliyoj</i> (San Miguel Arcángel).....	147
Capítulo IV. Relaciones intersubjetivas en las danzas migueleñas.....	157
4.1 Los existentes en y de las danzas migueleñas.....	158
4.1.1 <i>Más allá de un objeto-persona: actantes en las escenificaciones dancísticas</i>	171
4.2 “Es nuestra religión”: Ritualidad y <i>performance</i> en las danzas migueleñas.....	178
4.3 “ <i>Noxayak no chikahualis</i> ” (Mi máscara me da fuerza): Relaciones intersubjetivas entre danzantes y sus objetos-persona en Tzinacapan.....	189
Reflexiones finales.....	206
Referencias.....	211
Anexo.....	220

Lista de fotografías, tablas y diagramas

Fotografía 1. Códice Feyérváry-Mayer.....	27
Autor:	
Fotografía 2. Despedida al danzante de Negritos.....	59
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 3. Vírgenes y santos en sus nichos en la <i>teopan</i>	60
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 4. ‘Entrada de cera’ de San Francisco de Asís.....	64
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 5. Danza de Matrachines con el nuevo <i>maltomoj</i> (mayordomo).....	65
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 6. Arreglo del nuevo <i>maltomoj</i> (mayordomo).....	69
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 7. Recibió la imagen de san Isidro Labrador el nuevo <i>maltomoj</i> (mayordomo).....	70
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 8. Don Máximo como Pilato Rey.....	81
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 9. Presentación de la candidata a Reina en Cuetzalan del Progreso.....	82
Autor:	
Fotografía 10. ‘Remate’ o ‘Costumbre’ de la danza de Migueles.....	86
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 11. Mayordomo y diputados de Santiago caballero cambiando de ropa al santo.....	88
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 12. Primer ensayo de la danza de Migueles.....	91
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 13. La <i>teopanyeuualolis</i> (la vuelta).....	92
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 14. ‘Remate’ o ‘Costumbre’ de la danza de Migueles.....	94
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 15. Integrante de la danza de Negritos.....	100
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 16. Corona de los danzantes de Negritos.....	100
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	

Fotografía 17. Maringuilla de la danza de Negritos.....	101
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 18. Caporal de la danza de Migueles.....	102
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 19. Cuadrilla de la danza de Migueles.....	103
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 20. Diablo mayor de la danza de Migueles.....	104
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 21. Danza de Santiagos.....	107
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 22. Pilatos de la danza de Santiagos.....	108
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 23. Enfrentamiento entre Pilato Rey y Santiago Caballero.....	109
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 24. Formación de Santiagos.....	110
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 25. Formación de la danza de Toreadores.....	111
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 26. Remate de la danza de Toreadores.....	112
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 27. ‘La Pila’: el origen.....	118
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 28. El Diablo también celebra.....	146
Autora: Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 29. La réplica de San Miguel Arcángel.....	148
Autora: Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 30. Payaso de Matrachines en la <i>Sanmigueliluit</i>	160
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 31. Las nuevas identidades.....	163
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 32. El Diablo se burla de todos.....	166
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 33. El Pilato siempre atento.....	167
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	

Fotografía 34. Los Pilatos y la representación de una boda.....	169
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 35. Las máscaras también comen.....	194
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 36. La comida del caballo de Santiago Caballero.....	195
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 37. Dos víboras y su comida en el altar doméstico.....	196
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Fotografía 38. Los objetos-persona y su alimentación.....	197
Autora:Alejandra Hoyos Rivera	
Tabla 1. Fechas de mayordomías/ciclo ritual festivo.....	61
Tabla 2. Fechas del ciclo dancístico migueleño.....	74
Tabla 3. Agrupaciones dancísticas de San Miguel Tzinacapan.....	97
Tabla 4. Danzas y sus objetos-persona.....	159
Tabla 5. Los alimentos de los objetos-persona.....	193
Diagrama 1. El modelo actancial de Greimas	173
Diagrama 2. Danza de Negritos en el model actancial.....	173
Diagrama 3. Danza de Migueles.....	174
Diagrama 4. El Diablo de la danza bajo la reflexión del modelo actancial.....	175
Diagrama 5. Dinámicas sociales en Tzinacapan desde el modelo actancial.....	190

Introducción

Durante las primeras semanas en la licenciatura en antropología social me encargaron leer *El Etnógrafo* de Jorge Luis Borges, al parecer lectura obligada en el gremio antropológico. No comprendí nada en la primera lectura, ni en la segunda, ni en la tercera. Llegué a la maestría así que recuperé la lectura tan sugerida de Borges, entendí la mitad y la otra mitad la comprendí al terminar mi estancia de trabajo de campo.

El proceso de recolección de información, de análisis, así como de escritura del documento fue un sendero de barrancos, hermosos paisajes y un poco de lodo. Visitar a la gente, estar con las personas en su día a día, en su cocina, las risas de adultos e infantes, e incluso las lágrimas por perder a un ser querido, todo se sintió tan propio y vivo. Lo que las personas de San Miguel Tzinacapan compartieron conmigo durante tres meses lo asemejo a ese gran secreto del que alguna vez escribió Borges.

El 16 de junio de 2023 fue un día soleado, aunque en mi maleta abundaron las chamarras, los suéteres e incluso las calcetas térmicas para el frío que creí me esperaba. Salí temprano de Xalapa en compañía de mis padres, comenzamos el viaje hacia el lugar donde realizaría mi práctica de campo, San Miguel Tzinacapan era mi destino. Éste, más tarde, se convirtió en *el* viaje de mi vida, al conocer gente muy linda así como de aprender todo lo posible durante mi estancia de investigación.

Tzinacapan se localiza en la Sierra Nororiental de Puebla, que también se conoce como Sierra Norte de Puebla; se conforma por sierras individuales, paralelas y comprimidas entre ellas. San Miguel Tzinacapan, cuenta con alrededor de 3,417 habitantes (INEGI, 2020), es la segunda junta auxiliar más grande del municipio de Cuetzalan del Progreso. La localidad se designa por el compuesto del nombre del santo patrono, San Miguel Arcángel, junto con la palabra en náhuatl *Tzinacapan*, que deriva de *Tzinaka-* (murciélago) y *-pan* (fuente o manantial) (TTOSA-CEPEC, 1994). En tanto a infraestructura, la comunidad se conforma por la presidencia auxiliar, la iglesia que alberga a San Miguel Arcángel —al cual en la localidad nombran como ‘El Patrón’—, el parque principal, un kínder, una primaria de dos turnos, una secundaria, una preparatoria, un centro de salud y la radio comunitaria.

La localidad habitualmente se caracteriza por tener poco sol, mucha llovizna, neblina y frío pero, por el cambio climático, en junio de 2023 Tzinacapan me recibió con un verano intenso y sequía en la región. El agua potable faltó por las altas temperaturas, aún recuerdo que el 24 de junio llovió por primera vez en meses por lo que la gente se alegró. La lluvia se la adjudicaron al festejo de san Juan Bautista aunque dijeron que no llovió como en otros años, que hasta “parecía que se caería el cielo”. No volvió a llover con la misma intensidad hasta agosto, así que la ropa de frío en mi maleta tuvo que esperar.

En enero de 2020, para la tesis de licenciatura, tuve mi primera estancia de campo en Tzinacapan durante un mes, sin embargo la pandemia de COVID-19 me imposibilitó regresar. Fue hasta junio de 2023 que, con la finalidad de cumplir el trabajo de campo de maestría, regresé a la Sierra Nororiental de Puebla. Durante tres meses, junto con varias estancias breves, viví y acompañé a diferentes familias en sus cargos festivos o ceremoniales, en las mayordomías, en preparativos rituales o dancísticos, así como en fiestas familiares.

A lo largo de todo el año se sabe que habrá fiesta “en alguna esquina del pueblo”, expresión de los lugareños que hace alusión a que, en alguna casa o calle de Tzinacapan, cada ocho días hay festejos. La gente suele preparar una *siuapio* (gallina), *tsopelik* (azúcar), *taol* (maíz), *chilpatauak* (chile ancho) y *tomat* (tomate), en el caso de las mujeres; mientras que los hombres alistan un cartón de cervezas al igual que *kuetejmej* (artículos pirotécnicos). Tanto hombres como mujeres, cada uno con sus respectivos obsequios, se presentan en la casa de quien les invitó, ya sea el casero o el padrino.

Lo que posibilita que haya fiesta durante todo el año es sin duda el arraigo de las tradiciones y la pervivencia de la *maseualtajtol* —que se traduce como lengua indígena o *maseual*— que sustenta la cosmovisión nahua, además de la migración de migueleños a Estados Unidos, lo que permite el constante flujo económico para las festividades. Para los migrantes es importante participar de alguna u otra forma en las dinámicas sociales; aunque no se encuentren físicamente en la comunidad aportan recursos económicos para que la fiesta y la vida religiosa continúen.

En enero de 2020, tuve la impresión de que hablar de la danza con los migueleños era un tema complicado porque las personas siempre evadieron mis cuestionamientos, quizá porque en aquel entonces me faltó generar un lazo de confianza. En comparación al 2020, en el año 2023 acompañé a las personas, estuve más cerca de los grupos de danza, de algunos danzantes y sobre

todo de la preparación de la fiesta patronal, ejecuciones dancísticas, además de la bendición de ‘La Réplica’ de San Miguel Arcángel. Es decir, presencié todo el ciclo ritual-festivo-dancístico que abarca el 25 de julio, la mayordomía de Santiago Caballero; seguida por la ‘misa de Acción de Gracias’, en fecha variable de marzo-abril; y que culmina a través de la denominada ‘salida de la iglesia’ de las cuadrillas dancísticas, que es el momento en que cierran su ciclo los danzantes, esta actividad tiene fecha variable de una agrupación a otra, pero abarca de febrero a junio.

El ver y seguir la preparación de las danzas, además de la fiesta patronal por parte de los mayordomos principales de la comunidad, se convirtió en un suceso emocionante en mi vida. Estar tres meses consecutivos en la comunidad, así como visitarla durante breves períodos, me permitió en ocasiones observar, así como en otras participar, en las dinámicas festivas que acabo de mencionar. También me percaté de las relaciones y tensiones que se entretienen entre las personas de San Miguel Tzinacapan, como junta auxiliar, con las autoridades políticas que pertenecen a la cabecera municipal de Cuetzalan del Progreso.

En distintas ocasiones las personas de la junta auxiliar expresaron su molestia por comentarios o sucesos que estuvieron relacionados con las acciones de las autoridades políticas del municipio. Un suceso que se presentó durante mi estancia sirve como ejemplo para dejar en claro los conflictos, así como las tensiones, que existen entre los dos grupos sociales. Las autoridades del municipio dieron apoyo en calzado a cuadrillas con la intención de que fuesen a la cabecera para danzar en la “Feria Nacional del Café y del Huipil” en su edición 2023, que se celebró del 30 de septiembre al 8 de octubre¹, de este modo, la fiesta sería más atractiva para los turistas nacionales y extranjeros. Sin embargo, el apoyo municipal no se otorgó por igual, sino que solo a ciertas cuadrillas. Aunque parecía una invitación para asistir a la fiesta, de por medio existió un interés político por lo que buscaron a las agrupaciones que contaban con un elevado número de personas mayores de edad, puesto que en 2024 se llevarían a cabo las elecciones de presidente municipal y esperaron contar con su voto para la candidatura del partido político, que era el Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Si bien los danzantes recibieron el apoyo no asistieron a la feria de Cuetzalan, no solo porque se rehusaron a ser “utilizados como atractivo turístico”, en sus propias palabras, sino porque consideran que no reciben el trato que se merecen, el cual es básico para ellos porque les permite relacionarse en la vida. El buen trato no sólo concierne a los danzantes, también a

¹ Debido a que el 4 de octubre es la fiesta patronal de san Francisco de Asís, ‘El Panchito’, en la cabecera municipal.

quienes acompañan a la cuadrilla. Por ejemplo, en Tzinacapan cuando los ejecutantes de la danza acuden con un mayordomo, éste se encarga de darles tanto de comer como de beber a los integrantes de la cuadrilla (tenientes, danzantes y músicos) así como a quienes los acompañan. En cambio, en Cuetzalan, las autoridades políticas o el mayordomo principal de la imagen de san Francisco de Asís, ‘El Panchito’, por lo general sólo invita a comer a los danzantes y a los demás los hace esperar afuera.

Es notorio el interés, por parte de las personas de Cuetzalan, de explotar —laboral, cultural y económicamente— a las comunidades pertenecientes a su jurisdicción, principalmente desde que el gobierno poblano, en 2012, nombró a Cuetzalan ‘Pueblo Mágico’². La explotación no se realiza de forma directa, sino con discursos e ideologías que movilizan a la gente que tiene la esperanza de obtener beneficios económicos, pero que después se enfrenta a una realidad distinta. Tal y como lo expresó Miriam Sánchez en su tesis de maestría:

Pueblo Mágico con mayúscula como una manera de resaltar su funcionamiento como marca comercial que homogeniza los espacios, las formas de expresión y las relaciones sociales. Es así que el atrapa-sueños mágico surge como un artefacto institucional que se cierne sobre los deseos y expectativas de todas las personas que buscan la magia, ya sea para consumirla o venderla, y que verán su expresión material en los Pueblos Mágicos. (Sánchez, 2022, p. 8)

Según Sánchez (2022) contar con el nombramiento de Pueblo Mágico sí implica una derrama económica de los turistas que visitan el municipio, pero este hecho acentúa las desigualdades de clase, al enriquecer a unos cuantos y al aumentar la explotación de la gente de las localidades aledañas a la cabecera. Lo anterior se debe a que danzantes como los Voladores, mujeres que van a vender sus artesanías, o personas que se aglomeran en la cabecera para vender los productos de sus siembras o animales, entre otros, obtienen bajas remuneraciones o se enfrentan a lo que coloquialmente se conoce como regateo, que implica un pago menor del ‘valor real’ de un producto.

Además, tal nombramiento afecta a la población en general debido a que los precios de los artículos básicos, servicios y comida se incrementan. La gente de las localidades aledañas, como es el caso de Tzinacapan, e incluso los mismos pobladores de los Pueblos Mágicos, se ven

² En el año 2001 el gobierno federal, a través de la Secretaría de Turismo (SECTUR), emprendió el Programa de Desarrollo Regional Turístico Sustentable y Pueblos Mágicos (PRODERMÁGICO) con la finalidad de impulsar el turismo en las localidades del centro del territorio mexicano.

implicados en pagar más por vivir en las mismas condiciones, sólo por tener que pagar el “precio turista” (Sánchez, 2022).

Me pareció importante reconocer las tensiones sociales, políticas y económicas—inclusive tensiones lingüísticas que abordo en el capítulo IV— que afloran del estudio de un tema tan multifacético como la Danza. Valdría la pena profundizar en la organización espacial de un Pueblo Mágico en relación con la actividad dancístico-turística, no obstante, debido a que se aleja mucho del objetivo de la presente tesis lo dejo para una futura investigación. Considero importante no olvidarlo, puesto que delimita muchas de las actitudes y respuestas de los migueleños en torno a sus representaciones dancísticas.

Durante el 2023, en mi segunda estancia de campo, los acontecimientos se desarrollaron de forma distinta al 2020, las conversaciones en torno a las danzas así como los secretos que éstas tienen, se hicieron de fácil diálogo, escucha y resguardo. Mi propuesta de trabajo gira en torno al análisis de los procesos de construcción de significado de las relaciones intersubjetivas que se establecen entre danzantes y objetos rituales durante el ciclo ritual-festivo, con énfasis en el ciclo dancístico. Asimismo, profundizo en el significado que se le otorga socialmente al acto de bailar en la comunidad migueleña. Finalmente, sostengo que las danzas rituales se tienen que comprender como actos comunicativos que transmiten enseñanzas, no solamente como un espectáculo de entretenimiento.

Ahora bien, ¿cómo llegué a esta propuesta teórica-metodológica? En mi tesis de licenciatura, que presenté en 2021, intitulada *Mi Danza Habla de la Sociedad a la que Pertenezco. Un Estudio de las Dinámicas Dancísticas en San Miguel Tzinacapan* (inédita), analicé a nivel teórico-social la danza como institución que rige y permea distintos ámbitos sociales como la educación, las prácticas religiosas, los sueños, entre otros. Llegué a la conclusión de que la danza, al ser una institución, regula/modela tanto las actitudes como las relaciones en diferentes ámbitos sociales de Tzinacapan.

Cabe resaltar que únicamente observé las relaciones sociales entre danzante-danzante así como danzante-sanmigueleño. A partir de la pesquisa que comencé en la licenciatura, respecto a la danza como una institución social (Hoyos, 2021), me percaté que a los artefactos de las danzas se les da de comer en los altares domésticos. Además de que no solo existen relaciones sociales entre danzantes, migueleños, sino también de los danzantes con otros elementos, como las

máscaras (*xayakmej*) o los animales, los cuales juegan un papel importante en las danzas y en la cosmovisión de San Miguel Tzinacapan.

El antecedente más próximo de trabajos dancísticos realizados en Tzinacapan es el de Bruma Ríos (2010). La tesis de licenciatura de Ríos (2010), titulada *Danza y Vida. Una Etnografía de las Danzas Devocionales en San Miguel Tzinacapan*, ofreció una descripción detallada del antes, durante y después de la fiesta patronal e incluso del ‘Combate’ (celebración que remite a la lucha de san Miguel arcángel contra el diablo), de igual forma analizó con detalle las danzas de los Negritos y de los Santiagos.

Ríos (2010) propuso que la danza existe al llevarse a la acción, específicamente en la acción ritual, además de plantear que a través de las danzas se renueva el *chikahualis* (fuerza vital), por medio de redes sociales que se construyen entre los distintos elementos que participan: las “personas humanas”, las “personas no-humanas” y los seres que Ríos (2010) clasificó, de acuerdo a Nöelle Chamoux (1988), en “esencialmente buenos” y “esencialmente malos” (por ejemplo, el dueño del monte o los aires). De manera particular examinó la forma en que se relaciona el danzante con los seres de “otros mundos”.

En el apartado de “objetos rituales”, Ríos (2010) describió los cuidados que, por ejemplo, se brindan al caballo, de la danza de Santiagos, o a la máscara del Diablo, de la danza de Migueles. Sin embargo, dentro de los intereses de Ríos no estuvo el análisis exhaustivo de las relaciones intersubjetivas que se establecen entre danzantes y objetos rituales, únicamente lo mencionó de forma somera. De la misma manera, autores como Guy Stresser-Péan (2011) y Héctor Enríquez (2021) también observaron, en otros contextos, las dinámicas que involucran a los objetos rituales de las danzas, pero tampoco estuvo en su interés analizar teóricamente lo que sucedía con ellos, así que únicamente los describieron.

A partir de estos antecedentes, propuse considerar a los danzantes y a los objetos rituales como los actantes principales de la ejecución dancística, mediante la cual se entretajan, entre ellos, relaciones intersubjetivas como resultado de la constante interacción. Las relaciones específicas de los danzantes —seres humanos— con los objetos rituales —no humanos— se inscriben en una ontología “animista”, descrita por Philippe Descola (2001; 2012) como aquella que objetiviza socialmente a los no-humanos al estructurar modos de relación y otorgar un alma al objeto.

Los objetos rituales de las danzas de Tzinacapan, con los cuales los danzantes establecen un vínculo, adquieren atributos humanos, se objetivizan en entidades-sujetos con una personalidad particular, en otras palabras, adquieren “agencia”. Como sugirió Alfred Gell (1998), a los objetos rituales se les atribuyen aspectos psico-sociales preestablecidos, se obtiene un conjunto de significados donde el ser humano termina por atribuirles una mente con intenciones, deseos, entre otros aspectos.

Los objetos rituales son entidades que, en palabras de Carlo Severi (2018), se convierten en “objeto-persona” puesto que se les considera dotados de conciencia en el momento en que los seres humanos establecen un “lazo de creencia” con ellos. Gracias a mis premisas teóricas —durante la fase de trabajo de campo— observé, comprendí y analicé tanto los cuidados como las precauciones que las personas tienen con los objetos-persona de las danzas, así como la agencia que caracteriza a los mismos. Además me percaté de que las relaciones intersubjetivas que se establecen tienen como principio la reciprocidad, temas poco tratados en los estudios antropológicos y dancísticos.

Con base en lo expuesto, formulé las siguientes preguntas de investigación: ¿cuál es el significado del acto de bailar y qué importancia social tiene la danza para los nahuas de San Miguel Tzinacapan? ¿Qué relaciones intersubjetivas se construyen, desde la agencia, el intercambio, así como desde el antagonismo, entre bailarines y objetos-persona? ¿Qué cuidados les dan los bailarines a los objetos-persona antes, durante y después del ciclo ritual-festivo? Para responder a las preguntas anteriores propuse mi objetivo general que versó en analizar el proceso de construcción de significado de las relaciones intersubjetivas que establecen los bailarines con los objetos-persona, durante el ciclo ritual en Tzinacapan; así como esclarecer el significado que se le otorga al acto de bailar, a las danzas rituales como escenificaciones de la lucha del bien contra el mal, y como actos comunicativos que transmiten enseñanzas a los espectadores.

Metodológicamente, estar en el día a día de las personas con las que el antropólogo o la antropóloga trabajan, involucra siempre un gran reto y responsabilidad. Para mí no implicó únicamente la disponibilidad de tiempo, sino también de escucha, el deseo de aprender en las largas y amenas conversaciones, asimismo incluyo la capacidad de mi estómago para comer en cada casa que visité. E incluso mi disposición para seguir adelante, a pesar de las dificultades que a veces enfrenté.

Observé y participé en las dinámicas de la comunidad, por lo que no me limité a únicamente ser la antropóloga del pueblo, sino que también contribuí en los preparativos para algunas mayordomías. De la misma manera, ayudé a limpiar la iglesia, toqué la jarana jarocho durante los ensayos de una danza, participé como músico de la danza de Migueles, a quienes siempre agradeceré el espacio, así como la confianza, en dejarme colaborar con ellos en diferentes momentos del ciclo ritual-festivo-dancístico.

Por la intervención que tuve como músico en la danza sufrí un accidente. El día 26 de septiembre de 2023, los Migueles hicieron su ‘entrada a la iglesia’, para recibir la bendición del sacerdote, pero antes de ello la cuadrilla tiene que ‘matar al Diablo’, es decir, llevan a cabo el ritual que se conoce como ‘Costumbre’ o ‘Remate’. Durante el ritual toqué la jarana sentada en una banca, cuando menos me lo esperé el ‘Diablo mayor’ se abalanzó sobre mí. Los danzantes, a los que se les conoce como los Migueles, pelearon con él y lo detuvieron, pero uno de ellos me enterró la punta de la espada en la rodilla, por lo que me lastimó la rótula.

Al día siguiente asistí al médico, el diagnóstico, en pocas palabras, fue no tener que caminar porque el recubrimiento de la rótula se reventaría, por lo que tendría que enfrentar una cirugía mayor. Al escuchar aquellas palabras me derrumbé, sentí que el mundo se me venía encima porque me preparé durante un mes para participar con la cuadrilla dancística en la fiesta, además que era simbólicamente el cierre de mi trabajo de campo. Lloré, pero Karol y Omar, bellas personas así como grandes amigos, me contuvieron, me apoyaron, me dieron ánimos para seguir. Entre los tres buscamos formas de participar, me dieron soluciones, en ningún momento de la fiesta me dejaron sola, principalmente Karol a quien siempre daré gracias por ello, porque sin ella y sin su apoyo no habría terminado mi estancia de trabajo de campo.

Con la mente más en calma, hablé con el músico principal, con los tenientes, con el caporal de la danza y todos me comprendieron, me permitieron esperarlos en la iglesia en lo que terminaba la procesión, por lo que entre bromas dijeron que “tenía que apartarles un lugar para bailar”. De este modo, me aseguré de que, como antropóloga o músico de la danza, tuviera la oportunidad de participar en la fiesta que tanto esperé.

De igual forma, recopilé información tanto audiovisual como escrita respecto a las representaciones dancísticas, las actividades sociales, políticas, económicas de la comunidad y de las dinámicas religioso-festivas. En 2023, asistí en otras fechas a Tzinacapan para registrar etnográficamente las dinámicas en torno a la danza, como fue el 20 de noviembre en el

‘Combate’; el 22 de noviembre a la mayordomía de santa Cecilia; el 6 de enero con el ‘Cambio de Mayordomías’; el 16 de marzo en la ‘misa de Acción de Gracias’; y el 15 de mayo en la mayordomía de san Isidro Labrador.

Los colaboradores clave que entrevisté durante el trabajo de campo fueron los danzantes activos —quienes ejecutan la danza— y retirados —quienes ejecutaron la danza—; acudí con músicos, quienes durante años cumplieron el papel de danzantes. Igualmente, consideré como interlocutores a todas aquellas personas que están o que se encontraron relacionadas de forma directa e indirecta con la danza, como fueron las amas de casa, las madres que acompañan a los danzantes que aún son niños, así como la población en general; inclusive a quienes migraron del pueblo y regresan exclusivamente en las fiestas.

Cabe mencionar que las secciones de entrevistas, transcritas de manera literal, que presento en el documento son la fuente principal de información para sustentar lo expuesto. A los interlocutores citados simplemente los menciono con referencia a su cargo como mayordomo, danzante, curandera, o como migueleña(o). Esto se justifica con la ética profesional, ya que la gente fue directa y me solicitaron no mencionar su nombre.

Con base en la revisión biblio-hemerográfica y el análisis de los datos de campo, elaboré los cuatro capítulos que conforman la tesis y con los cuales doy respuesta a cuatro hipótesis que también guiaron mi pesquisa, que brevemente describo a continuación:

1. A través de las danzas rituales se recrean mitos, cuyo tema central es la lucha del bien contra el mal. La escenificación del mito, o mejor dicho la *performance*, es un acto comunicativo por medio del cual se representan y transmiten enseñanzas a los espectadores. En ella participan danzantes acompañados por objetos rituales, ambos son actantes que cumplen con un guion en el cual están co-implicados.
2. Las sociedades animistas confieren agencia (Gell, 1998) a los objetos rituales, los dotan de fuerza vital, características humanas, y éstos se convierten en objetos-persona, “ser[es] animado[s] por el pensamiento” (Severi, 2018).
3. Las máscaras y los animales, objetos-persona de las danzas de San Miguel Tzinacapan, poseen *chikahualis* (fuerza vital), por lo cual se les otorgan cuidados específicos que incluyen sobre todo la alimentación. A través de los cuidados, los danzantes construyen relaciones intersubjetivas, así como vínculos simbólicos de reciprocidad, que se extienden a quienes participan en la organización del ciclo ritual-festivo-dancístico, es

decir, las personas que no tienen un papel principal en el acto performativo, como son tenientes, mayordomos y mujeres que custodian los objetos rituales en sus altares durante todo el año.

4. San Miguel Arcángel, en su calidad de santo patrono del pueblo, es el objeto-persona al cual se ofrendan las danzas. Éstas tienen como finalidad mantener su *chikahualis* (fuerza vital) y garantizar así el buen desarrollo del ciclo agrícola. Al danzar, los sanmiguelenses instauran un lazo de reciprocidad al ofrecer una manda o promesa con la que se desea obtener favores del santo.

El primer capítulo, “La Danza es de quien la ejecuta”, contiene un breve recuento de los estudios antropológicos de la danza, así como de los estudios dancísticos de acuerdo con tres temporalidades. Propongo que las danzas rituales se dividan, para un mejor análisis, en: danzas prehispánicas, danzas de Conquista y danzas con reminiscencia Colonial, en el supuesto de que cada categoría se caracteriza por expresiones dancísticas particulares, que se interrelacionan con el contexto político, económico, cultural y social de cada momento.

Por ejemplo, en las danzas de Conquista, en el subapartado “Los teatros evangelizadores y Rabinal Achí”, describo cómo los frailes utilizaron teatros de conversión o de evangelización para convertir a los pobladores mesoamericanos en ‘buenos cristianos’. Lo anterior fue posible porque en la época prehispánica existió una teatralidad indígena que se llamó *huehuetlatolli*. Entonces, a partir de todos los procesos políticos, sociales, culturales así como económicos, se construyó un aparato de control, espiritual e ideológico en torno a la danza.

Para mi investigación, la finalidad de dividir a las danzas en tres períodos es, por un lado, para comprender las narrativas de cada escenificación dancística, puesto que su contenido remite a ciertos acontecimientos o etapas históricas, y, por otro, compararlas con lo que encontré en campo, puesto que son reinterpretaciones de sucesos históricos. En las danzas de Conquista, después de entender el contexto en que se desarrollaron, ubico en San Miguel Tzinacapan la danza de Santiagos y la danza de Migueles; así sucesivamente con las otras temporalidades, en las que encuentro semejanzas entre las representaciones dancísticas del presente junto con las danzas del pasado.

El segundo capítulo, “Lo hacemos por devoción”, va de lo general a lo particular. Aquí desarrollo mi etnografía, así como la propuesta de que en Tzinacapan existen dos ciclos que son el ritual-festivo y el dancístico, los cuales dan sentido, junto con los grupos de organización

comunitaria, a la fiesta patronal de San Miguel Arcángel, que describo en este capítulo. Igualmente, detallo las dinámicas de las mayordomías, de las agrupaciones de danza y de fechas relevantes en el ciclo ritual-festivo como el ‘Cambio de Mayordomías’ o la ‘misa de Acción de Gracias’.

Con base en la división de las expresiones dancísticas por períodos, ubico en San Miguel Tzinacapan doce narrativas de danza, las cuales están en las tres temporalidades expuestas en el capítulo uno.

1. Danzas prehispánicas: los Voladores, los Huahuas y los Tocatines.
2. Danzas de Conquista: los Migueles, los Tejoneros, los Vega, los Concheros, los Santiagos, y, finalmente, los Españoles y Moros.
3. Danzas con reminiscencia Colonial: los Negritos y los Toreadores.

Para fines de la investigación me centré en cuatro danzas que tienen objetos rituales.

1. Danza de Migueles, con las máscaras de los Diablos.
2. Danza de Santiagos, con las máscaras de los Pilatos y el caballo de Santiago Caballero.
3. Danza de Negritos, con la víbora, coralillo o nauyaca, y la máscara del Huehuentón.
4. Danza de Toreadores, con el toro y la máscara del Huehuentón.

Para concluir el capítulo explico estos cuatro cuadros dancísticos y sus respectivos objetos rituales; de estos últimos describo en el siguiente capítulo su acción dentro de cada danza, con mayor amplitud.

En el capítulo III, “Tzinacapan y el cosmos nahua”, presento la construcción del cosmos *maseualmej* (sanmigueleño), así como el análisis de las relaciones que tienen los migueleños con la naturaleza y sus “otros” habitantes. Además, ofrezco un breve recorrido por la noción de la persona nahua, tema que se enlaza con el siguiente capítulo donde explico la noción de agentividad en los objetos rituales de las danzas. Un elemento importante para la vida es el *chikahualis* (fuerza vital), que comparten varios habitantes del cosmos *maseual*, tanto humanos como otros existentes (Descola, 2001; 2012), por lo que describo a este componente y las implicaciones sociales que tiene.

En el cuarto capítulo, “Relaciones intersubjetivas en las danzas migueleñas”, me centro en los atributos humanos conferidos por la gente de San Miguel Tzinacapan a los “objetos rituales” que terminan por convertirse en “objetos-persona” (Gell, 1998; Severi, 2018). En efecto, el objeto-persona en el contexto migueleño es una entidad dotada de conciencia y

agencia, en el momento en que las personas construyen con ellas un “lazo de creencia” (Severi, 2018).

Este capítulo no sólo contiene un recuento teórico en torno al objeto-persona y el animismo, sino un análisis de las relaciones intersubjetivas a partir de conceptos teóricos de autores como Alfred Gell (1998), Philippe Descola (2001; 2012) y Carlo Severi (2018). Explico cómo los migueleños crean relaciones de reciprocidad, antagonismo e intercambios con los objetos-persona, con San Miguel Arcángel, ‘La Réplica’ de San Miguel Arcángel, así como con los objetos rituales de las danzas. Asimismo, ofrezco anécdotas que me compartieron durante, e incluso después, de mi estancia de campo.

En resumen, los cuatro capítulos afirman que San Miguel Tzinacapan es una sociedad animista que otorga cualidades humanas a “otros existentes”, es decir, comparten la misma fuerza o características; en concreto los migueleños lo otorgan a los objetos rituales de las danzas y al santo patrono, los cuales en su constante interacción con los migueleños se transforman en objetos-persona (Severi, 2018). Es decir, construyen y preservan, gracias a la acción ritual, un “lazo de creencia” con los objetos-persona del cosmos nahua (Severi, 2018), por lo que establecen con ellos relaciones intersubjetivas. Así que espero llevar a los lectores a caminar por los senderos que recorrí para la escritura de esta tesis.

Capítulo I. La Danza es de quien la ejecuta.

Que la humanidad no es sin arte.

(Guzmán, 2017, p. 16)

Las personas crearon la danza para comunicarse con las divinidades. La danza, al igual que la música, son expresiones sociales tan antiguas como la misma historia de la humanidad. Todas las sociedades tuvieron o tienen expresiones dancísticas (Sten, 1990; Dallal, 1995; Guzmán, 2017), cuya finalidad principal es la comunicación con las divinidades. No obstante, la danza, en conjunto con la música, son las manifestaciones artísticas con menos reflexiones e investigaciones por considerarse algo lúdico y frívolo (Guzmán, 2017).

En las últimas décadas, el interés por estudiar las danzas como fenómeno social, histórico, político y económico aumentó. En México existen autores que trabajaron más allá de la descripción de las mismas, con el objetivo de entender el acto de danzar, como Arturo Warman (1968), Maya Ramos Smith (1979), María Sten (1990), Amparo Sevilla (1990), Alberto Dallal (1995; 2007), Carlo Bonfiglioli (1995; 1996), Jesús Jáuregui (1996), Guy Stresser-Péan (2011) y Adriana Guzmán (2017), por mencionar algunos. Gracias a las propuestas teórico-metodológicas de estos autores se asevera que las expresiones dancísticas se vinculan tanto a espacios como a configuraciones del contexto en que se ejecutan.

La danza, por lo tanto, se divide de acuerdo con temporalidades particulares, con el contenido semántico/simbólico del acto dancístico y con la temática o la situación social que narra. Actualmente, no todas las expresiones dancísticas que cuentan con una investigación antropológica o descriptiva están presentes en las localidades de México, e incluso, varían conforme a la historia, las influencias sociales y el contexto de las comunidades.

A continuación, analizo el contenido de los conceptos de danza y baile en México, además enuncio los elementos que componen al movimiento dancístico (Dallal, 2007). Abarcar la temporalidad de la danza me permitió compaginar, e incluso segmentar, con claridad los procesos políticos, económicos e ideológicos que atañen a cada momento de su desarrollo. Por ello, propongo la división de las danzas rituales, en el contexto de los pueblos indígenas, en danzas prehispánicas, danzas de Conquista y danzas con reminiscencia Colonial.

1.1 Definición de danza: una dimensión antropológica.

La danza es vista como un fenómeno humano.

(Sten, 1990, p. 17)

La danza es una constante en la historia de la humanidad junto con la música. El danzar es la representación de la “imagen dinámica” (Langer, 1996) versus la “imagen sensomotor” (Rabago, 2011)³. Mi punto de partida es la siguiente afirmación: todo en el universo está en constante movimiento, pero no todo es danza (Bonfiglioli, 1995; Dallal, 2007), es decir, aunque en el universo todo cuenta con ritmos o desplazamientos, no todos están cargados de simbolismos. Como lo expresó el antropólogo Carlo Bonfiglioli “solo la memoria humana es cultural” (1995, p. 23), puesto que a partir de los procesos sociales las personas recuerdan, dan sentido a las acciones, los sentimientos y, en este caso, a los movimientos:

lo que es propiamente humano no es la danza en sí misma, sino la actividad simbólica de nuestro cerebro y su capacidad de exteriorización de la memoria colectiva. Consecuentemente, lo que nuestras danzas simbolizan son esencialmente relaciones abstractas con el cosmos y la naturaleza, con los seres humanos y los no-humanos, míticos y actuales. (Bonfiglioli, 1995, p. 25)

Con base en lo anterior, durante muchos años las personas por medio del acto dancístico trasladaron los movimientos humanos de lo cotidiano al horizonte artístico (Dallal, 2007). Así que aseguro, como lo afirmaron Sten (1990) y Bonfiglioli (1995) en algún momento, que la danza pertenece totalmente a las personas y a las sociedades.

Es sencillo clasificar las danzas a partir de las interpretaciones que las personas tienen de las mismas, así como de los elementos descriptivos/temporales de cada una, pero ¿qué es danza? ¿Qué significa la acción misma? ¿Qué es la danza en la experiencia humana? ¿Arte o deporte? Tanto para Drid Williams (1991) como para Anya Peterson Royce (2002), ambas antropólogas estadounidenses, la danza es un producto de la mente que atraviesa con conocimientos el espacio y el cuerpo, donde el danzante tiene que mantener la conexión entre lo físico, lo mental junto con lo emocional.

³ Lo sensomotor es la información cognitiva que, por medio de estímulos internos y externos, produce en el sistema nervioso mensajes para que el sistema locomotor funcione (Llinás, 2006). Por otro lado, lo dinámico está en la naturaleza, en las sociedades, es la principal característica de lo que tiene vida. Es decir, lo que es humano y se mueve es lo que comunica simbólicamente algo.

Es la definición de Alberto Dallal, crítico de teatro y danza mexicano, la que condensa las dos posturas anteriores. El arte de danzar, según este autor, “consiste en mover el cuerpo dominando y guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación el acto a la acción que los movimientos desatan” (Dallal, 2007, p. 20); por lo tanto, la carga simbólica del danzar se da de acuerdo al contexto socio-económico, geográfico e histórico de cada persona, donde además se utiliza el cuerpo como principal instrumento de ejecución.

Asimismo, Amparo Sevilla (1990) definió a la danza, en general, como un elemento que rige a la sociedad:

un producto social, una expresión colectiva generada y practicada por distintos grupos sociales. Cumple una función social específica, la cual está determinada por el momento histórico en el que se desarrolla. Comparte con todas las artes el hecho de que a través de ella el ser humano plasma su capacidad creadora y su necesidad vital de transmitir sus experiencias, ideas, sentimientos, etc. Es un lenguaje que se manifiesta a través de un instrumento: el cuerpo humano, en donde las motivaciones y el mensaje se expresan mediante una sucesión de movimientos rítmicos y dinámicos, los cuales poseen una forma determinada observable en el espacio. (Sevilla, 1990, p. 74)

La propuesta de Sevilla es aplicable no sólo a las danzas tradicionales o autóctonas, sino también a las contemporáneas: al ballet o a géneros de baile específicos como es el rock and roll, el danzón, la salsa, el *dancing*, entre otros (Dallal, 1982). Más bien, lo que hace en tal definición es enumerar qué elementos necesita el movimiento para considerarse danza. Por ello Sevilla (1990) separó la definición, teórica y analíticamente, en los conceptos de danza tradicional versus el baile tradicional. La primera:

se efectúa dentro de un contexto ceremonial, que por lo general tiene una función ritual y por lo tanto un significado, sigue patrones rígidos que son transmitidos por tradición oral. Dentro de la danza tradicional, es indispensable una organización interna y una organización externa, normalmente relacionada con organizaciones políticas, religiosas, [económicas] y civiles. (Sevilla, 1990, p. 79)

Y el segundo:

se encuentra por lo general ubicado dentro de un contexto festivo de carácter profano, recreativo, propiciando las relaciones entre hombres y mujeres. En este caso, a diferencia de la danza, sigue patrones de movimiento y formas musicales definidas, aunque se

admiten variaciones respecto al diseño coreográfico, pasos e interpretación. (Sevilla, 1990, p. 79)

Las definiciones de Sevilla dan pie a reflexionar sobre la separación del concepto de danzar en: danza y baile (San Sebastián, 2007). Como resultado me cuestiono ¿por qué existe una división conceptual, si tanto la danza como el baile realizan movimientos corporales? Tanto el baile como la danza aluden al mismo acto del movimiento, sin embargo, mientras que la definición de Dallal los sitúa en el mismo nivel analítico, la perspectiva de Sevilla (1990), a la cual me adhiero, distingue al baile como la actividad artística de entretenimiento o recreativa. Es libre porque no existen coreografías de por medio, es divertido, sencillo y secular. La danza, por otro lado, hace alusión a representaciones ceremoniales.

De lo anterior surge otra interrogante respecto a ¿qué procesos sociales dieron lugar a tal distinción conceptual? Ambos, danza y baile, son actos que se ejecutaron en espacios sociales distintos o cargados de significados que difieren entre sí. A través del tiempo, los actos dancísticos se configuraron de acuerdo con determinados fines sociales, económicos, políticos e históricos (Ramos, 1979; Dallal, 1995; García, 1998; San Sebastián, 2007). Por ejemplo, las danzas en la época prehispánica fueron un acto ritual, además de actuar como un puente de comunicación con las divinidades (Sten, 1990); durante la Conquista se utilizaron tanto para la evangelización como para la predicación de la palabra del Dios católico (Dallal, 1995; Stresser-Péan, 2011); en la Colonia y en el México independiente fueron parte del entretenimiento de las élites (Ramos, 1979; Dallal, 1995).

Los distintos actos dancísticos en México se desarrollaron a partir de cambios históricos. En pocas palabras, en la metrópoli se dejó de utilizar a la danza como expresión ritual en la primera mitad del siglo XX, a partir de los movimientos sociales que se conocen como el Porfiriato y la Revolución Mexicana (Dallal, 1984). Existió la transición de lo dancístico como parte de contextos sacralizados a ser parte de contextos nacionalistas y simbólicos. Entonces “el cuerpo pasa de ser un espacio colonizado por la religión a un espacio laico, aunque de alguna manera regido por el Estado” (Cruz Aguilar et al., 2014, pp. 25-26), ya que la finalidad fue pregonar la estrecha relación del mestizo con el pasado prehispánico que se creía “estático o prístino” (Bonfil, 2005). Por lo anterior, la danza terminó por adecuarse a las necesidades culturales del nacionalismo pos-revolucionario.

Asimismo, en distintos sexenios presidenciales se le otorgó atención a la danza desde distintas aristas. En el sexenio del presidente Luis Echeverría (1970-1976) se crearon instituciones para la difusión, investigación y recopilación de expresiones dancísticas, como el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN). Conforme se volvieron de conocimiento popular algunas danzas, tanto por difusión en las escuelas como por el naciente ballet folklórico, surgió la característica costumbrista de las mismas que llevó al surgimiento de nuevas formas de bailar (Dallal, 1982; Cruz Aguilar et al., 2014). Se subdividieron según la estructura de los pasos, la música y los espacios donde se ejecutaba (Cruz Aguilar et al., 2014) en: folklórica, clásica, contemporánea, *dancing* (rumbas, zambas, congas, tangos, merengues, milongas, danzón, chachachá, etc.) (Dallal, 2007) y *swing*, entre otras (Dallal, 1982).

Las nuevas expresiones de movimiento transmitieron algarabía además de que reflejaron la tradición construida durante tres siglos de mestizaje racial y cultural (Ossana, 1991; Cruz Aguilar et al., 2014). El claro ejemplo es el ballet o danza folklórica que, si bien cuenta con funciones sociales e igualmente utiliza como principal medio de expresión el cuerpo, se creó con la finalidad de que sus “danzas y bailes cuya coreografía, carácter, indumentaria y significado, han sido modificados e inventados” (Sevilla, 1990, p. 162) sirvieran como espectacularización así como también de entretenimiento para las clases sociales, en un primer momento, no obreras.

Actualmente el ballet folklórico se utiliza como elemento decorativo para fiestas patrias o como coreografía para festividades como el día de la madre, la primavera, entre otras. En cambio, los nacientes bailes urbanos se ejecutan para desfogue social, para coqueteo en las fiestas o simplemente para entretenimiento de sectores poblacionales específicos. Por ejemplo, el danzón se dirige a los adultos mayores, mientras que los espacios de antros con música de *reggaeton* a los jóvenes. Cada baile tomó un espacio además de un género musical para su ejecución. Por lo anterior, considero que tanto los cambios políticos como sociales en México permitieron que con el paso de los años se dividiera la experiencia social en danza y baile.

Ahora bien, la danza tradicional es distinta al baile y sus derivados, tanto por sus contenidos como por su ejecución. Entonces ¿qué sucede con los movimientos corporales, con la música, los ritmos y tiempos que existen en ambas? Si bien desde un punto de vista descriptivo se parecen, existe poca razón para considerar ambas acciones como similares culturalmente, aunque utilicen el cuerpo (Dallal, 2007). Sevilla (1990) señaló puntos específicos como el que el movimiento para considerarse danza tiene que ser un producto social, ser transmisora de algo,

además de ser un lenguaje no verbal, con instrumento principal de transmisión: el cuerpo. Como lo afirmó la antropóloga Janeth Cortes, es el cuerpo el primer medio para danzar, por lo que éste constituye un sensor-actor (Cortes, 2023) que implica el conocimiento no solo físico, también sociocultural y emocional en el que se desarrolla. El cuerpo se tiene que reflexionar, a la par que analizar, como un todo.

Por su parte Dallal (2007) va en sintonía con lo que señaló Sevilla, pero consideró que analíticamente existen elementos básicos que contiene el movimiento para catalogarse como danza: el cuerpo humano, el espacio, el movimiento, el impulso del movimiento (sentido, significación), el tiempo (ritmo, música), la relación luz-oscuridad, la forma o apariencia y el espectador-participante. A continuación, describo a grandes rasgos cada uno de los elementos que definen la danza.

El primer elemento es el espacio, necesario para que la danza exista, pero ¿qué es el espacio? Tomo la aseveración del filósofo-matemático Godofredo Leibniz (2021), quien se basó en el presupuesto del filósofo griego Teofrasto (372 a.C.-288 a.C.) respecto a que el espacio se define como algo ideal y no real, es decir, no existe un espacio natural para ejecutar las actividades humanas, sino que éste se construye. Filosóficamente el ser humano dota de significado el contenedor, por lo que dirá qué contenido almacenará (Berger, 1999). Presupuesto filosófico que posteriormente retoma el sociólogo estadounidense Peter L. Berger (1999), quien explica los espacios naturales en conjunto con la construcción de los mundos por parte del ser humano.

Naturalmente no existe un espacio al que se denomine casa, lo que sí existe es la creación de éste con objetivos específicos. En el caso de la representación dancística, es el ejecutante quien crea el espacio para danzar, y es a través de éste que se presentan los siete componentes de la danza en simultáneo (Dallal, 2007; Berger, 1999; Leibniz, 2021). Si el danzante ya cuenta con el espacio para realizar sus ejecuciones, es a través del cuerpo, principalmente del movimiento, que consigue apropiarse del medio físico así como significarlo. La diferencia entre los desplazamientos de los humanos/animales y los dancísticos es que los segundos se realizan conscientemente, mientras que los primeros se ejecutan solo para sobrevivir o existir (Sten, 1990; Dallal, 2007; Guzmán, 2017). Pero no es el movimiento *per se* lo que distingue a la danza:

La diferencia entre los movimientos que cualquier ser bello o bien dotado físicamente realiza a lo largo del día y los movimientos de un bailarín y una bailarina bien preparados

radica en la conciencia del artista y del espectador de que esa significación *existe*, vive, late, sobreviene, está allí: son los movimientos de un cuerpo apto, capacitado para y por la danza, impregnados de significación, y no los movimientos habituales, espontáneos, inexpresivos o superficialmente bellos de una jornada de trabajo o de un deporte competitivo. (Dallal, 2007, p. 32)

Al final, el ser humano produce la danza como resultado de los estímulos musculares, contextuales y emocionales. El movimiento se aprehende a través de los sentidos, así como de la capacitación del cuerpo para desplazarse por el espacio ideal para producir formas, secuencias o coreografías. Los desplazamientos junto con las coreografías que terminarán por convertirse en danza tienen un principio y un final, por lo que el comienzo y el remate de la danza se organiza a través del tiempo (Dallal, 2007).

Existe un tiempo convencional que se aplica a todo, incluso a nuestro cuerpo. Pero no es el tiempo en abstracto con números, sino el ritmo (Dallal, 2007). Distintos autores aseveran que el primer ritmo de la danza fue el del universo (Bonilla, 1964; Sten, 1990; Llopis, 2005; Dallal, 2007). Posteriormente las personas lo adaptaron a sus expresiones artísticas para crear el puente entre los seres suprahumanos y la gente (Sten, 1990; Llopis, 2005). Se percataron que su cuerpo tenía ritmo, el cual se guiaba por los latidos del corazón, que es el tiempo biológico no numérico, en conjunto con las respiraciones, pausas y exhalaciones, el ser humano danza (Dallal, 2007). No se tiene que contar siempre con música para que la persona ejecute la danza o alguno de sus derivados, el acompañamiento rítmico no deja de hacerse presente ya que existe el ritmo del cuerpo (Bonfiglioli, 1995; Dallal, 2007).

El acto dancístico se acompaña con la relación de luz-oscuridad, como sugirió Dallal “En las danzas autóctonas que perduran hasta hoy, bailar bajo el rayo del sol no sólo permite *ver* a los danzantes, sino entrar con ellos al ámbito luminoso total en el cual bailan” (2007, p. 36); principalmente porque el juego de luces crea escenarios para narrar historias y que así el danzante, junto con el espectador, sean conscientes del umbral que pasan, además de su significación (Bonfiglioli, 1995; Dallal, 2007). La danza al ser efímera e irreplicable sólo se consume hasta que el espectador la ve. Los espectadores no siempre son las personas, en ocasiones son los dioses a los que se le dedican, los sacerdotes, en pocas palabras, aquellos a los cuales se dirige el acto dancístico (Dallal, 2007).

El último elemento que compone a la danza, y el más importante, es el cuerpo. Para el danzante su cuerpo “constituye la materia prima de la danza; los miembros, partes y habilidades que lo conforman resultan los principales protagonistas de esta actividad” (Dallal, 2007, p. 22). El cuerpo aprehende “técnicas e imágenes corporales” al crecer en contextos sociales e históricos concretos (Cortes, 2023). Los movimientos que ejecuta el danzante toman forma, significación y son perceptibles para el espectador, ya sea que éste comparta o no un entramado cultural similar.

Así surge la interrogante ¿qué es cultura?, si bien entre el gremio antropológico es el concepto básico para entender las dinámicas sociales, también es la noción con más definiciones lo que resulta en poco consenso académico. Retomo a Serena Nanda (1980) quien afirmó que “La cultura es una ‘codificación de la realidad’, un sistema de significados que transforma la realidad física, que está ahí, en experiencia de la realidad” (p. 56). En otras palabras, las personas continuamente nombran lo ideal en conjunto con lo real, por lo que permiten la creación de espacios para su desarrollo comunitario; es el sostén de la relación de la persona con el entorno social (Nanda, 1980; Berger, 1999).

Tales concepciones, de lo que es o no cultura, son distintas en cada colectividad que existe hoy, por lo que determinan lo que se percibe o lo que no, además de responder a necesidades sociales particulares. Como afirmó Nanda, “La cultura es necesaria para la supervivencia y la existencia de los seres humanos” (1980, p. 56); la cultura es lo que permite que las personas se relacionen con el espacio, el tiempo, además de con sus pares, prácticamente les permite entender qué significa existir, ser y convivir en el mundo con otros.

El arte dancístico constituye un comportamiento humano que se estructura culturalmente. La danza como elemento universal, dinámico y efímero, permite a las sociedades tanto capturar como representar historias, mitos o leyendas (Bonfiglioli y Jáuregui, 1996). Los actos dancísticos expresan algo, a partir de la danza las personas viven y codifican su realidad. La danza es uno de los principales medios para expresar lenguajes no verbales como estados emocionales, estructuras sociales, estados cognitivos, entre otros (Williams, 1991; Guzmán, 2017). Es a través del acto dancístico que las personas codifican, nombran, además de que transforman su realidad para vivirla. En todo acto dancístico se inmiscuye la cultura:

Porque la danza, no importa qué tan primitiva resulte o aparezca, se produce en términos de acción comunitaria y cultural: avanza, va más allá de los límites que imponen la

naturalidad y la necesidad, la utilidad y la supervivencia de la especie humana. (Dallal, 2007, p. 22)

La cultura no sólo moldea a la danza y el movimiento, también a lo corporal a nivel anatómico no sólo simbólico, puesto que impacta en el desarrollo del cuerpo. En resumen, se entiende que cada grupo social tiene un concepto de danza que se define por medio de la cultura junto con el impacto que la cultura tiene respecto a las necesidades del entorno social de las personas. En otras palabras, la danza es producto de las personas y de la sociedad en conjunto. Además, la danza, ahora también el baile, dan pauta a la expresión de distintos mensajes en la relación espectador-participante. El baile así como la danza cumplen distintos objetivos, aunque existe entre ellos un campo común de experiencia y de elementos básicos para ejecutarse.

Si bien el deseo del movimiento es natural, el impulso dancístico es cultural, puesto que es el mismo cuerpo con el que aprendemos, “el cuerpo no sólo es un aparato biológico, sociocultural e histórico, también es un sensor. Un espacio que es atravesado por sentidos, sensaciones y emociones aprendidas que se exponen como respuestas al exterior mismo” (Cortes, 2023, p. 27). En otras palabras, las personas se vuelven concretas, particulares, con espacios-tiempos definidos culturalmente, donde gracias al sensor-actor aprenden cómo sentir y expresar emociones corporalmente con sus pares e individualmente, asimismo aprenden cómo ejecutar su danza.

Actualmente la danza tiene distintos usos y experiencias que cumplen con exigencias sociales. Para la presente investigación se entiende a la danza dentro del contexto ritual, con todos los elementos que debe contener. Queda claro que la importancia del danzante es dada, en cuanto que es un agente social que codifica su realidad al igual que el espectador. La categorización de lo que es o no danza se convierte en un aspecto principalmente histórica y cultural (Dallal, 1995; Bonfiglioli y Jáuregui, 1996), por ello tomo en consideración los procesos socio-históricos y económicos en la formación de los cuerpos, de la danza, además de las narrativas, en conjunto con los elementos antes descritos (Bonfiglioli, 2003). Afirmo que la danza tiene cargas simbólicas por parte de espectadores y de participantes; engloba en ella las relaciones sociales, atravesadas por relaciones de poder, como una institución social (Hoyos, 2021).

Finalmente cierro el apartado con la siguiente cita, que es mi posicionamiento metodológico para el análisis y la reflexión de cada danza:

Una danza, en tanto proceso simbólico complejo, no se puede interpretar de manera aislada. Los núcleos narrativos, las coreografías, los estilos dancísticos, los trajes, los emblemas, las máscaras, las melodías, etcétera, adquieren su sentido en un contexto semántico global, en cuyo seno las funciones respectivas se complementan mutuamente. (Bonfiglioli, 2003, p. 4)

A esto añado la consideración de las experiencias sociales, tensiones políticas y económicas en conjunto con los acontecimientos históricos que se dan en torno a la danza. Éstos son importantes metodológicamente para entender el desarrollo y auge de cada expresión dancística.

1.2 Danzas de origen prehispánico.

El hombre primitivo no predica su religión; la baila.
(Sten, 1990, p. 3)

Las “danzas prehispánicas”, nombradas así por sus simbolismos de origen mesoamericano, cumplieron un papel ritual en la mayoría de los eventos en que se desarrollaron. Lo anterior se justifica por los diversos descubrimientos de las piezas arqueológicas —que actualmente se encuentran en museos—, de los códices así como de las fuentes escritas acerca de la Nueva España (Dallal, 1995; Hoyos, 2021). Los registros de estas danzas fueron recopilados por los frailes, los evangelistas y los cronistas:

que podían ver, describir, investigar, como fueron los primeros frailes franciscanos, dominicos y agustinos, vieron en las danzas de los antiguos mexicanos una obra de satanás. Por lo tanto, los relatos de los que disponemos sí proporcionan buena cantidad de información, pero la interpretan desde el punto de vista de la religión cristiana. (Sten, 1990, p. 9)

En las denominadas por los europeos sociedades primitivas, los conquistadores españoles interpretaron a la danza únicamente como un rito religioso (Bonilla, 1964; Llopis, 2005). No se percataron de los nexos y relaciones de la danza con los ámbitos sociales, políticos, generacionales, económicos o musicales en las sociedades que denominaron salvajes (Sten, 1990; Bonfiglioli, 2003). No consideraron el acto dancístico como una institución determinante para las relaciones y el funcionamiento social (Hoyos, 2021). Los frailes asimilaron el cuerpo

humano mesoamericano, sus movimientos, así como su desnudez a una fuente de vicios, ligados con actos diabólicos (Sten, 1990).

Por supuesto no fueron todos ya que existieron cronistas en la Nueva España que se interesaron en las expresiones corporales que denominaron danzas. Según los frailes y cronistas de la Nueva España existieron distintas formas en la lengua náhuatl para referirse a la danza. Alonso de Molina lo tradujo como *itotia* o *maceua* (1970-I, p. 18), que serían los equivalentes de bailar o danzar. Fray Toribio de Benavente, mejor conocido como “Motolinía”, afirmó que los vocablos *netotiliztli* y *maceualiztli* significan danza. La primera significaba “baile de regocijo”, mientras que la segunda “baile hecho para los dioses en sus fiestas” (Motolinía, 1903, pp. 344-345). La segunda definición de Motolinía (1903) da pauta a pensar que la danza fue una oración o un puente de comunicación con lo divino.

María Sten (1990), antropóloga polaca, mencionó en su libro *Ponte a Bailar tú que Reinas* que la danza era para los aztecas como aprender el alfabeto para los occidentales. Sten citó a Clavijero con su anotación respecto a que los infantes se iniciaban en las danzas bajo la dirección de sacerdotes. La danza fue tan importante entre los prehispánicos que, por ejemplo, las personas tenían la fiel creencia de que a través de las ofrendas dancísticas conversarían con los dioses y controlarían los fenómenos naturales.

Los mesoamericanos se tomaban en serio la ejecución dancística así como su transmisión. Era tal la rigurosidad que, inclusive, existieron los *telpochcalli*, casa donde se enseñó a danzar. En esos lugares se comenzaba la especialización de los adiestrados mediante una estricta educación. Sahagún ofreció la siguiente descripción de los alumnos:

ponían lumbre en la casa de *cuicacalco* los mancebos, y comenzaban a bailar y danzar todos, hasta pasada la media noche [...] y después de haber bailado todos iban a las casa del *telpochcalli* a dormir, en cada barrio, y así lo hacían cada noche: y los que eran amancebados ibanse a dormir con sus amigas. (Sahagún, 1979, pp. 2010-211)

Posteriormente, quienes culminaron el adiestramiento ingresaban al *tlamazcalli*, que es la “casa del hombre perfecto” (Dallal, 1995), donde se familiarizaban con ritos más profundos. Según Fray Diego de Durán (1967), estos sitios estuvieron dedicados a *Xochipilli-Macuilxóchitl*, dios de la música, del canto, de la danza, de las flores, de la primavera, del amor y de las artes en el panteón mexica. A este dios se le presentó en piedra como una figura con los brazos abiertos, así

como las manos con agujeros; en éstas las personas colocaban ofrendas, flores y plumas. Incluso Vicente Mendoza mencionó que:

su templo estuvo ubicado a espaldas del Templo Mayor de Tenochtitlán donde se le ofrendaban representaciones de instrumentos. Tenía como disfraz el pájaro *quetzalcocochtli*, ave que canta al amanecer. Su figura era la de un hombre desnudo, desollado, pintado el cuerpo de rojo, con una flor sobre la boca, con un escudo en que hay 4 piedras y con un centro en forma de corazón. (1959, p. 329)

La figurilla en algunas ocasiones se sacó el patio, donde le pedían licencia para danzar; en estos rituales fue obligatoria la participación de todas las clases sociales. Aunque existían casa para el perfeccionamiento de la danza, la misma se efectuó en templos, patios, mercados y lugares sagrados, espacios que idealmente se configuraron para danzar. No fue una actividad guardada para unos cuantos: “en la danza participa toda la comunidad: los reyes, los sacerdotes, los nobles, los guerreros, el pueblo” (Sten, 1990, p. 29), incluidos los esclavos. Pero la danza era atravesada por la jerarquía, ya que al ejecutarla el estrato más alto no se combinaba con el más bajo y viceversa.

Los esclavos con dotes artísticos tuvieron la compra-venta más demandada, puesto que “por un claro que sabía bailar bien se pagaba en mantas, joyas de oro, piedras y plumas más ricas” (Sten, 1990, p. 23), donde el canto y el baile eran para los amos como para los reyes, las cualidades máximas de un esclavo. El amo vestía al esclavo con la vestimenta de su dios, lo hacía bailar hasta el cansancio pero le daban todos los placeres terrenales, pues él era el dios (Durán, 1967).

Según los antiguos mexicanos, los dioses les enseñaron a danzar, les permitieron existir, por ende, correspondieron a las exigencias rituales y festivas de los mismos. Otra asociación que hacían respecto a los dioses junto con la danza eran las fiestas a los dioses guerreros *Tezcatlipoca* (traducción, dios mexica de la noche y las cosas materiales) además de *Huitzilopochtli* (colibrí zurdo, dios de la guerra y advocación del astro solar). Los guerreros también fueron danzantes porque obtenían de los dioses “el poder mágico para aniquilar al adversario” (Sten, 1990, p. 44). Si un guerrero erraba en la ejecución de la danza podría errar en la guerra. Lo anterior significó falta de disciplina, poca preparación para conocer y controlar su cuerpo, situación que el adversario aprovecharía para ganar. Los errores en movimientos o en la música implicaron el

castigo o la pena de muerte, se consideró el error como la ofensa máxima a los dioses, como lo señaló Dallal:

La autoridad del señor (y por lo visto sus conocimientos en la materia) se extendía hasta [...] la vigilancia estricta de que los movimientos, las actitudes y la ‘coreografía’ se realizaran como él deseaba y había previamente instruido pues de otra manera tenía potestad para castigar con la muerte a los infractores o descuidados. (1995, p. 19)

La figura del señor fue importante, no solo por ser el verdugo, sino porque fue quien organizaba los areitos, es decir, decidía qué cantos se ejecutarían en la fiesta en conjunto con la música, cuál sería la cadencia que los danzantes llevarían e incluso quiénes entraban en contacto con los dioses por medio del consumo de hongos o quiénes no. El antropólogo Julio Glockner (2016), en su libro *La Mirada Interior. Plantas Sagradas del Mundo Amerindio*, ahonda más en el tema por lo que refiere la cita de Fray Diego Durán respecto a la coronación de Moctezuma II, el consumo de hongos y plantas enteógenas en la celebración. Durán afirmó que la ingesta de los hongos les provocaba a los mesoamericanos visiones, además de tener contacto con el demonio; igualmente, los hongos también se utilizaron durante los bailes rituales (Glockner, 2016)

Retomo a Alberto Dallal con la descripción de quienes tenían a su cargo los festejos:

Especial cuidado ponían en escoger la música y letras que iban a utilizar los cantores e incluso indicaban el tono. En seguida se ocupaban de que los materiales de los instrumentos musicales (*teponaztli*), así como sus aditamentos (*ulli*) fuesen resistentes y de la mejor calidad. [...] Como siguiente paso [el *tlatoani*] escogía a los intérpretes de la música y señalaba a los guía de la danza o baile. Cuando al fin señalaba el día en que habría de iniciarse la festividad, él mismo se ponía los atuendos indispensables y correctos. (Dallal, 1995, p. 19)

En cuanto a los atuendos, algunos danzantes, utilizaron las pieles de ciertos animales con la finalidad de encargar a dioses específicos: “El disfraz hace que se sienta poseído. En el momento en que se pone la piel de un animal, cuando imita sus movimientos, su voz, *se convierte* en el animal, *es animal*” (Sten, 1990, p. 109). Tal actividad era otra forma de entrar en contacto con los dioses, con o sin la ingesta de estupefacientes. Por supuesto, no en todas las representaciones dancísticas se utilizó la piel de animales, en alguna era piel humana.

Gracias a la recopilación de las descripciones de Sahagún y Durán, Sten clasificó a las danzas prehispánicas en: danzas en que bailan las mujeres solas, danzas de hombres solos

además de danzas de hombres con mujeres (Sten, 1990, p. 80). Ahora en los pueblos indígenas no se cuenta con todas las representaciones dancísticas que los frailes recopilaron en la Nueva España. Por supuesto, lo anterior se comprende por la “erosión”, como mencionó Dallal (1995), de los elementos básicos para la ejecución de la danza. Las causas de la erosión se atribuyen a la recriminación constante que vivieron los antiguos mexicanos a manos de la orden católica y como resultado del fallecimiento de los abuelos o de personas sabias.

1.2.1 A 506 años de las danzas prehispánicas.

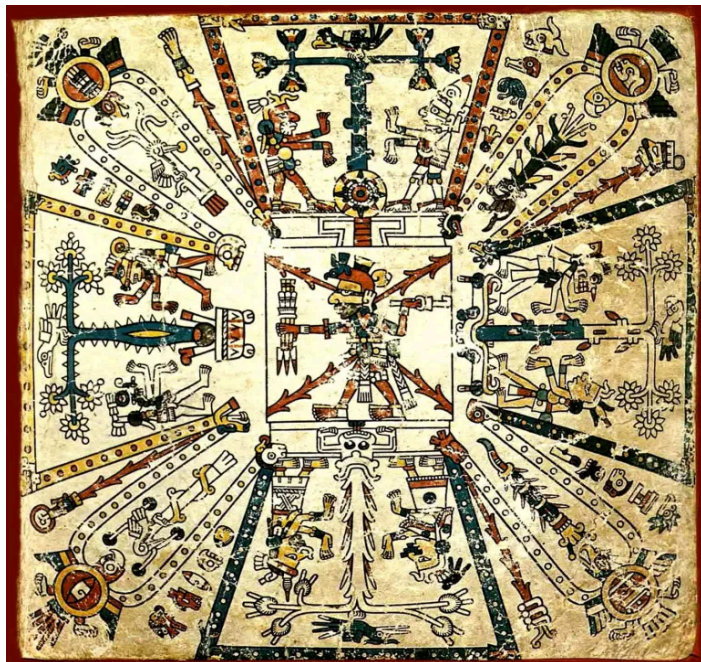
En la actualidad existen tres danzas que se consideran de corte prehispánico, tanto por estructura, pasos, como por el contenido simbólico. Cabe aclarar que las danzas prehispánicas actualmente no son representaciones fidedignas del pasado, sino resignificaciones creadas a raíz de la evangelización y el contacto europeo. Es decir, gracias al intercambio étnico entre los hispanicos e indígenas actualmente la danza tiene elementos de ambos que le permiten acoplarse a las exigencias sociales y al paso del tiempo.

Para las personas de la época prehispánica la danza fue el elemento primordial que competía a todo integrante de la sociedad (Sten, 1990). Fue visto como un rito o como un conjuro mágico para conseguir beneficios, fuerzas y dones de los dioses. Con únicamente observar las figurillas de barro así como los códices en los museos, se nota que las culturas prehispánicas tenían un claro dominio del cuerpo y de la comunicación con el cosmos. Es decir, concibieron el cuerpo como un cosmograma (Hoyos, 2021).

El cosmograma se entiende como “un texto que da como resultado una práctica concreta y un conjunto de objetos, que entrelazan un inventario o mapa completo del mundo” (Tresch, 2005, s/p), en otras palabras, es una cosmología. Los mesoamericanos empalmaron sus creencias, festividades, rituales e incluso las acciones dancísticas en torno a la relación corporal con el cosmos. El claro ejemplo es el códice *Feyérváry-Mayer* (Hoyos, 2021). En el códice (**Fotografía 1**) está la representación de los tres niveles cósmicos que son: el supramundo, el inframundo y el que habitan las personas; en el centro se localiza *Xiuhtecuhtli* (el señor del tiempo) mientras recibe la energía de los cuatro rumbos, representados por árboles en las esquinas (Hoyos, 2021).

Fotografía 1

Códice Feyérváry-Mayer.



Pero el dato más importante, que sustenta la afirmación del cuerpo como cosmograma, es la posición en que se encuentra *Xiuhtecuhtli*. El dios dirige sus brazos y piernas hacia los cuatro puntos cardinales en medio de un cuadrado, que entre las culturas mesoamericanas representaba el orden cósmico (Glockner, 2021; Hoyos, 2021). Dallal (1995) mencionó que “La división perfecta del universo, que deviene una cruz cuyos extremos son los puntos cardinales unidos en un ‘centro’” (p. 22) se asocia al probable simbolismo corpóreo dividido en cruz, con cuatro puntos cardinales que se une en un centro, es decir, los brazos, las piernas y el tórax. Asimismo, lo anterior se relaciona con el quince: una representación del mundo con un centro que tiene alrededor cuatro puntos (Glockner, 2021).

Además, la danza junto con el ciclo de vida era uno, la danza acompañó en diferentes momentos a las personas. En la guerra, en los ritos, en las ceremonias e incluso en las fechas de nacimiento; por ejemplo, a quien nacía en el signo *Ce ozomoztli* (Uno Mono; Sten, 1990) se le confeccionaba un traje especial, puesto que sería danzante en su adultez. Lo anterior demuestra la unión constante de lo terrenal con lo divino (Sten, 1990), nuevamente la expresión social de una visión del cosmos y el cuerpo se utilizó como un medio para mantener el orden socio-natural.

Ahora bien, el trabajo que analiza a la danza prehispánica, e incluso las misiones de evangelización, en la Sierra Norte de Puebla es el de Guy Stresser-Péan (2011), quien, en el texto *El Sol-Dios y Cristo: La Cristianización de los Indios en México Vista Desde la Sierra Norte de Puebla*, abordó el análisis estructural y semántico de tres danzas prehispánicas aéreas. Éstas son la danza de los Pájaros Carpinteros o Tejoneros, la danza de las Guacamayas y la danza de los Voladores. De igual manera, presentó la amplia perspectiva de la evangelización con respecto a las misiones de frailes agustinos, además de los frailes franciscanos, que coexistieron en la Sierra Norte de Puebla.

A continuación, describo la danza de los Voladores que es la más conocida y estudiada, a nivel nacional e internacional, que al igual que la danza de las Guacamayas existía incluso en la época de los toltecas, quienes probablemente la difundieron hasta Guatemala y Nicaragua (Croda, 2005; Stresser-Péan, 2011); en estos sitios fue donde, gracias a los escritos de los frailes, se registraron danzas parecidas. Cabe recalcar que la danza de los Voladores actualmente la practican los pueblos indígenas de la Sierra Nororiental de Puebla, en el espacio costero de Papantla, Veracruz, y en algunas zonas —arqueológicas o turísticas— del país. No se conoce con exactitud el origen de la danza, pero Stresser-Péan (2011) consideró que el “*Volador*”:

fue creado por los toltecas: en Tula, en su forma arcaica de dos danzantes voladores. Sin embargo, dicha creación no parece que pueda fecharse en el siglo X, durante el cual la civilización tolteca floreció tan rápida y brillantemente. [...] fue un poco más tarde, probablemente durante el siglo XI, cuando el *Volador* debió haberse creado en la región de Tula, tal vez durante un período de calma propicio para una innovación ritual y mística. (p. 260)

El antropólogo e investigador alemán Walter Von Krickeberg (1933) abordó el tema así como la descripción de la danza de los Voladores hace ya varias décadas. Mencionó que los Voladores utilizaban un disfraz de águila que representaba a guerreros sacrificados y la forma en que regresarían a la tierra. Martí (1961), por otro lado, consideró que originalmente “[el Volador] era una ceremonia de fertilidad y que posteriormente fue disfrazada de juego para conservarla y burlar a los inquisidores cristianos”, agregó que “es una de las danzas más antiguas que se conocen” (Martí, 1961, p. 292).

Durante siglos se transformó la ejecución, música, vestuario y semántica de la misma. Actualmente, la danza cumple, principalmente en la región del Totonacapan⁴, con exigencias socio-rituales y económico-turísticas. De forma general la danza se relaciona con el sol, la lluvia, la fertilidad e inclusive con san Miguel arcángel que se asocia a la deidad totonaca *Tajín* (dueño del trueno) (Enríquez, 2021).

Se trata, según varios investigadores, de un culto solar y calendárico, en el que los cuatro danzantes que descienden lo hacen dando trece vueltas cada uno, lo cual suma 52, equivalente al ciclo indígena de 52 años. Se afirma que también es una invocación a los cuatro puntos cardinales y al centro de la tierra. (Francisco, 2005, p. 25)

El acto dancístico actual en la Sierra Norte de Puebla se compone por principalmente por hombres, quienes suben a lo alto de un palo, amarran a sus torsos una cuerda lo más gruesa posible, que va fijada a la punta del mástil y, mediante un dispositivo giratorio, descienden en espiral. El número de integrantes que ascienden varía por lo que pueden ser 4, 6 u 8. La agrupación cuenta con la imagen del ‘caporal’ de la danza, quien toca a la par que danza dirigiéndose a los cuatro puntos cardinales, tanto arriba como abajo del mástil. Posteriormente a que el caporal terminó el ritual a los puntos cardinales, los cuatro voladores descienden mientras la música continúa.

Jáuregui mencionó que:

La ejecución del ritual del volador expresa el movimiento en sentido antihorario del cosmograma cuadrangular —representado por el bastidor— mientras simultáneamente los voladores, que corresponden a los cuatro rumbos, realizan el movimiento circular levógiro del cosmograma circular. Así, se escenifica el dinamismo original —y a la vez permanente— del cosmos. (2003, p. 40)

Los Voladores para ejecutar su ritual portan como vestimenta una camisa de manga larga de manta blanca. Utilizan también una corona con forma cónica que en la punta tiene un penacho circular pequeño, en la base se le colocan pequeños espejos que representan los rayos del sol, asimismo se le colocan listones de colores para representar el arcoíris. Tienen calzonera de terciopelo rojo con flequillos amarillos en los extremos, algunos tienen bordados de chaquiras y

⁴ Se situó en los estados de Veracruz, Puebla e Hidalgo, y en el Tajín se ubicó el mayor centro ceremonial. Actualmente se encuentra en el norte del estado de Veracruz, tiene su centro en la ciudad de Papantla y quienes habitan la región se les conoce como ‘totonacos’.

lentejuela. Por último, emplean dos pares de medios círculos también de terciopelo rojo, uno para el tórax así como otro para la cadera, que bordan con imágenes de aves o flores.

Otro integrante importante en el ritual de los Voladores es el Pilato, que se conoce como *Lakgakgolo* (cara de viejo) en totonaco (Enríquez, 2021). Aunque no está presente en todas las regiones, sí es un personaje recurrente, particularmente en rituales como el corte o levantamiento del palo o para curaciones de enfermedades de los mismos danzantes. Se viste distinto a los Voladores, con ropas viejas, sucias o con caracterización, por ejemplo, de payaso, de viejo o de petrolero⁵, además porta una máscara de color rojo; inclusive en algunas regiones del Totonacapan utiliza un caballito de madera (Aguilera y Cano, 2005). El Pilato es la parte chusca de la danza, se le permiten transgresiones, chistes o acciones irónicas, “trata de distorsionar la danza” (Enríquez, 2001, p. 35), y es quien interactúa directamente con el público, mientras los Voladores realizan el ritual.

La danza de los Voladores no se practica únicamente en las comunidades indígenas de México. Actualmente se ejecuta en centros turísticos, con gran frecuencia en zonas arqueológicas o plazas centrales de los Pueblos Mágicos. La ejecución es de alto riesgo, lo que propició su aceptación como atractivo/espectáculo turístico particularmente para espectadores occidentales. La danza de los Voladores es un éxito comercial que también implica la modificación original de la danza a costa de que sea más atractiva y ocupe el menor tiempo de ejecución para el deleite del espectador.

Asimismo, la espectacularización implicó la creación de sindicatos, de escuelas de danza para la especialización, además de que se comenzó a pensar a la danza como un ingreso económico para familias totonacas para dejarlo de lado como un ritual. Aunque lo anterior presenta ventajas y desventajas, la danza libra por ciertos espacios o momentos la extinción; sin embargo, esta situación no se generaliza por lo que algunas de las danzas del México indígena ya desaparecieron.

De la danza de los Guaguas o *Huahuas*, al igual que la danza anterior, se desconoce el origen. Gracias a la descripción de Gonzalo Fernández de Oviedo y Váldez (2007), quien fue un militar, escritor y colonizador español, a quien en 1532 el emperador Carlos V nombró el primer cronista de las Indias; se sabe que la ejecución dancística también se utilizó en ciertos espacios

⁵ Se conoce como petrolero a la persona que trabaja en Petróleos Mexicanos (PEMEX) y utiliza un overol de color café, botas de casquillo, protección como lentes, cubrebocas y casco.

de México y Nicaragua. Particularmente se utilizó, e incluso aún se utiliza en algunos sitios de México, como danza de fertilidad. Asimismo, el movimiento que realizan los danzantes en el dispositivo giratorio, distinto al de los Voladores, se asemeja al sol. Como mencionó Domingo García (2005), “La belleza de esta danza se complementa con los rítmicos compases que ejecutan los danzantes para invocar al sol” (p. 52).

La cuadrilla se compone por el caporal (*Puxko* en totonaco), que es quien dirige a la danza, los dos delanteros, que son los sucesores del caporal y los demás danzantes. Otro integrante es el que Stresser-Péan (2011) vio “en Papantla, en 1938, había un bufón enmáscarado, encargado de alejar a los espectadores que se acercaban demasiado a la danza” (p. 286). Aunque no dudo de la existencia de tal bufón, puesto que en la mayoría de las representaciones dancísticas está presente, no es el caso de esta danza en la actualidad, ni el Totonacapan ni en la Sierra Norte de Puebla se encuentra.

La indumentaria que portan se caracteriza por trajes vistosos, que incluyen una camisa blanca, un pantalón y cuatro pañuelos de terciopelo rojo bordados con abalorios de distintos colores. También utilizan “coronas” (Stresser-Péan, 2011) o “penachos de chillantes colores que los intrépidos hombres resaltan en sus vertiginosos giros en las aspas giratorias (molinete) al son de la flauta y el tamborcito que ejecuta el indio” (García, 2005, p. 52); las coronas cuentan con un diámetro menor al de los Quetzales, pero mayor que el de los Voladores, entre los 25 y 30 cm de radio. Como elemento extra portan una sonaja en la mano derecha que hacen sonar al son del zapateado.

Quien lleva la batuta del acompañamiento musical es el caporal o algún músico externo, como ocurre en San Miguel Tzinacapan, pero ellos no participan activamente en la danza. El músico es quien indica al danzante la sucesión de los actos rituales. Solo una persona toca los instrumentos a la vez; se toca la flauta de carrizo sencilla y con tres orificios junto con el tambo que es pequeño además de cilíndrico. Normalmente la membrana, también denominada parche, que cubre la caja de resonancia es de piel de gato, borrego, perro o algún otro animal. Actualmente se utilizan más las fibras sintéticas, por todo el trabajo y coste que implica la elaboración del parche de piel natural.

La danza en acción consta de dos momentos. Uno se lleva a cabo en el suelo, momento en que el caporal o el músico toca una serie de sones para que todos los danzantes formados en dos hileras efectúan zapateados, giros y reverencias mientras siguen el sonido de la sonaja. El

otro se ejecuta nuevamente como acompañamiento musical, con el son del vuelo, en la cruceta o molinete. Para ascender en el molinete un danzante se sube en el extremo superior y en el extremo opuesto se sube otro, posteriormente se sube el tercero en el extremo superior, el cuarto danzante asciende a la cruceta cuando la misma está en movimiento. Inclinan sus cuerpos hacia adelante para darle movilidad al aparato giratorio, precisamente cuando se encuentran en la parte superior de la misma.

Fernández de Oviedo (2007) explicó detalladamente el dispositivo giratorio en la época prehispánica:

haçen una horca de tres palos, los dos fijos en la tierra y el alto atravessando é muy bien atado sobre dos horcones; y en estos horcones unos palos cortos atados para que sirvan de escalones por donde suban los volteadores al palo atravesado alto (ó á lo menos el uno de los que han de voltear, porque el otro desde tierra puede ponerse como ha de estar). Y en aquella horca ó palo alto anda otro horadado é más grueso que dos de los otros ó como ambos horcones; pero es de madera ligeríssima, assi como çigua ó çeyba ú otros tales ó guaçuma, que son maderas livianas; é á aqueste palo grueso dánle tal medida, que quando los extremos del están en la parte inferior ó baxa, haya tres palmos o quatro, porque el que voltea no toque con la cabeça en tierra. E çerca de lo extremos hay otros dos palos, que passan de parte á parte el palo que anda alrededor, á los quales se tienen los que voltean. Es sin dubda cosa para holgar, viéndola, é de ningún peligro (esta manera de rehilero); é assi anda alrededor tan reçio é con tanta violencia como un rehilero, por el contrapeso quel un volteador haçe al otro. (Fernández de Oviedo, 2007, pp. 111-112)

En la descripción de Fernández de Oviedo (2007) se lee la palabra “volteadores” que podría tomarse como sinónimo de voladores, pero no es el caso. En la cruceta, los Guaguas se voltean al inclinar su cuerpo aferrado a las maderas hacia adelante para lograr una vuelta en 360°, lo que marca la diferencia entre la acción de volar y voltear. La cruceta es distinta por regiones, aunque usualmente se compone “por un molinete de madera apoyado sobre dos horquetas que permiten hacer girar a los danzantes” (Enríquez, 2021, p. 151).

Se piensa que en la época prehispánica la danza de los Voladores y la danza de las Guacamayas estuvieron —y continúan— relacionadas porque se ofrendaban principalmente a deidades relacionadas tanto con la fertilidad en la tierra como con el sol (Croda, 2005), como a

Xipe Totec (dios que es la parte masculina del universo y del maíz) o a *Tlazolteotl* (divinidad de la inmundicia, la que purifica y a la vez come la suciedad). Otra característica común es:

que culminan con un esplendoroso vuelo, para el que usan aparatos giratorios de madera, que permiten a los danzantes girar en un plano horizontal en el caso de los Voladores y vertical para el de los guaguas. Los primeros descienden señalando en su vuelo los cuatro rumbos del universo, los segundos optan posiciones que nos hacen pensar en aquellas que los indígenas atribuían a un supuesto movimiento del sol, que sale para luego ocultarse en el poniente. (Croda, 2005, p. 24)

Así como existen similitudes en las ejecuciones de los Voladores y de los Guaguas o Guacamayas, Guy Stresser-Péan (2011) afirmó que la danza de los Guaguas y la danza de los Quetzales es la misma. En el presente sostengo una distinción entre las danzas, particularmente porque en la región que se estudió se ejecutan ambas, por lo que no se utilizan los nombres como sinónimos. Además de que cada una cuenta con su propia historia y connotación social. A continuación, trazo tal distinción entre los cuadros dancísticos.

Stresser-Péan escribió que en la Sierra Norte de Puebla a los danzantes de los Guaguas “les dicen en español ‘cuezales’, palabra que, erróneamente, a menudo se pronuncia [como] ‘cuezales’ o incluso ‘quetzales’” (2011, p. 285); asimismo, afirmó que *cusalin* en náhuatl significaba guacamaya (*Ara chloropterus*) (Stresser-Péan, 2011, p. 285). Actualmente, al preguntarle acerca del significado de ‘Cuetzalan’, algunos nahua hablantes me explicaron que hace alusión a un tipo de ave, el quetzal (*Pharomachrus mocinno mocinno*), que ya no se encuentra en la Sierra Norte de Puebla, específicamente en Cuetzalan del Progreso⁶. Stresser-Péan no aborda ni profundiza en la danza de los Quetzales, ya que para él las danzas de Guaguas y Quetzales implican lo mismo.

Rubén Croda (2005), por su parte, mencionó que la danza de los Guaguas es una variante de la danza de los Quetzales o Quetzalines. Croda aseguró que en realidad “guagua” solo es un préstamo lingüístico de la Huasteca, “región donde se conoce como guagua a un ave del orden de los *psitácidos*: las aves prensoras de pico ganchudo, vuelto alto y colores vistosos, algunos de los cuales son capaces de imitar la voz humana: el loro, el periquito y la guacamaya” (p. 57). Lo anterior esclarece el planteamiento de Stresser-Péan ya que existe la posibilidad de que, en la

⁶ Cuetzalan resulta de la fusión de dos palabras en náhuatl: *quetzalli* (cosa brillante) y el sufijo *-lan* (junto, cerca), que significa “Junto a las aves preciosas llamadas quetzal” (Honorable Ayuntamiento de Cuetzalan del Progreso [H. Ayuntamiento], s.f.).

Sierra Norte de Puebla, el quetzal también se tomara como un ave prensora o como sinónimo de la guacamaya, principalmente por sus vistosos colores.

Mi postura se inclina a pensar que en realidad existió una danza de los Quetzales entre los nahuas de antaño. Difiero por un lado con Stresser-Péan (2011) respecto a tomar dos expresiones dancísticas como similares, ya que ello para mí implica un proceso de exclusión, aunque sea un préstamo cultural de otro lugar. Por otro lado, acepto la propuesta de Croda (2005) respecto a la posibilidad de que una sea variante de la otra o que tengan un sentido simbólico similar, puesto que podrían ser resultado de los distintos contactos culturales que hubo o aún hay en la zona de Veracruz y Puebla.

La danza de los Quetzales tiene características distintas en cuanto a su estructura e indumentaria respecto a las dos danzas descritas anteriormente. La danza-drama se conoce también como danza de los Quetzalines o Cuetzalines, ambos vocablos del náhuatl que hacen alusión al ave quetzal. En la tradición oral la escenificación dancística alude a la “ocasión [en que] este animal perjudicó el cultivo del maíz, desde la germinación y jiloteo hasta la cosecha; para evitar los perjuicios causados al sembradío los campesinos acordaron bailar antes de que cada siembra, así surgió la danza de los quetzales” (Croda, 2005, p. 46). Acto que se interpreta como ofrenda para que el quetzal no volviese a destruir los plantíos.

La particularidad de la danza es el uso de penachos más grandes, una indumentaria particular con colores llamativos y no en tonos rojos. La vestimenta que porta cada danzante se basa en una corona o penacho circular (entre 60 u 80 cm de radio) que se elabora con varillas de bambú, carrizo o madera. El penacho se forra con tiras de papel oropel de colores llamativos, en el contorno del círculo se añaden plumas blancas de gallina, pato o ganso y es fijado a un gorro cilíndrico que se forra con tela de color rojo. Los Quetzales representan en sus coronas el bello plumaje de las aves (Croda, 2005), asimismo portan en el centro de cada aureola la figura del ave quetzal en miniatura, hecha de madera.

La ropa que portan es de colores chillantes:

[El] tápalo o capa lleva dos colores, generalmente rojo y azul, en el rojo cuelgan barbas de 7 colores simulando el arcoíris. [...] un babero y una calzonera de color rojo con listones de colores a la altura de las rodillas y el tobillo en honor al santo patrono [...] al final de la misma van flequillos de color dorado o amarillo y usan los tradicionales huaraches de tres extremos llamados ‘pata de gallo’. (Moya, 2012, s/p)

Cada danzante lleva consigo una sonaja que tiene dos bolas. La sonaja acompaña al ritmo del “tambor de doble parche” (Croda, 2005, p. 46), que se forra con cuero de venado o de borrego, el cual se golpea con un fuste de café; el sonido de la flauta de carrizo, que se toca al compás de $\frac{3}{4}$. Ambos instrumentos los toca una sola persona, puede ser un integrante de la danza o un músico externo, como en el caso de San Miguel Tzinacapan. Al compás del tambor y la flauta “Los danzantes bailan de norte a sur y de poniente a oriente, señalando la dirección de los puntos cardinales; avanzan en complicados pasos, dibujando con los pies el signo de la cruz, mientras hacen sonar sus sonajas” (Popoca, 1985, p. 49).

Para finalizar el apartado describo la danza de los pájaros carpinteros, también conocidos como los Patrianos, los Matarachines⁷ o Matrachines e inclusive como los Tejoneros. Esta danza hace alusión a los cazadores de tejones, así como al mito del descubrimiento del maíz junto con el chénchere o cherreque (el pájaro carpintero, *Colaptes melanochloros*) y a la muerte del tejón (nombre regional del coatí, *Nasua narica*) como animal silvestre que causa daños a los plantíos de maíz.

Guy Stresser-Péan (2011) explicó que existieron distintas representaciones escenográficas de la danza. En su mayoría hacían subir por un mástil a algunos animales disecados que posteriormente se matarían entre ellos, como es el caso de la ardilla que luchaba contra la serpiente, o que serían cazados por el cazador y su perro, como es el caso del tejón. Rubén Croda (2005) documentó la misma danza de los Tejoneros en Papantla, donde se ejecuta por cinco, seis o más parejas de danzantes conformadas por hombres vestidos de payasos o de mujer, aunque en ocasiones, también son mujeres quienes interpretan el papel de mujer. Recientemente a la danza se añadieron personajes como el perro, el cazador y los bufones, que se disfrazan de payasos.

El perro lo interpreta un infante que porta un traje con diseños de manchas lo que simula la piel del perro, así como una máscara de madera con forma de la cara del perro. El cazador lleva pantalones de mezclilla, sombrero, camisa vaquera, además de rifle de madera. Las mujeres visten falda y blusa bordada, en caso de que las representen hombres, éstos llevan blusas y faldas o vestidos floreados, máscara, peluca y sombrero.

En algunas ocasiones se añade a un viejo que porta ropa desgastada o en ‘mal estado’. Finalmente, el payaso porta la máscara del payaso, ropa abombada con retazos de tela, gorro

⁷ Guy Stresser-Péan afirmó que la palabra Matarachines o Matrachines “es quizá una deformación de ‘matachín’ palabra tomada del italiano y que significaba bufón en el español del siglo XVI” (2011, pp. 298-299).

cónico de payaso, además de llevar consigo un rifle de madera, en el que esporádicamente introducen palomas⁸ que hacen estallar, lo que simula el estruendo del disparo del rifle.

Al respecto, Rubén Croda junto con Domingo Francisco (2005), mencionaron que el payaso representa la dualidad del bien y del mal, mientras que tanto los danzantes como el cazador personifican a la humanidad: “En la danza se observa una fuerte rivalidad entre el hombre y la maldad, que prevalece por siempre” (p. 72). En el mismo texto se encuentra la cita al manuscrito inédito de María Victoria Vázquez (1986), en el que se mencionó a la danza de los Tejoneros como:

la representación simbólica de la dualidad del universo. La luz es representada por el sol, el chénchere (copete rojo) y el mástil que se eleva hacia el cielo. Las fuerzas subterráneas y de la oscuridad son representadas por el tejón y el payaso. El juego (la lucha) de estos elementos opuestos constituye la estructura de esta danza. Al final las fuerzas de la luz logran triunfar, pero no sin la intervención del hombre, por ello un cazador da muerte al tejón. (Croda y Francisco, 2005, p. 72)

Otro elemento importante para la culminación del ritual de la cuadrilla es el mástil que sostendrá a los animales disecados. Guy Stresser-Péan lo describió como:

un mástil muy ligero, formado por un gran tallo de bambú (tarro u otate) de la especie llamada *Guadua aculeata*. [...] que puede alcanzar los 20 m. Se elimina el extremo superior, delgado y a menudo curvo, y sólo se conserva la parte rectilínea y rígida, que tiene entre 12 y 15 m. [...] Finalmente, alrededor del pie del mástil, se construye un cerco de unos 3 m de diámetro y 1.65 de alto donde se esconde la persona que manipula el juego de cuerdas y el de las marionetas. Dicho cerco, que anteriormente se hacía con petates, ahora se hace con tela blanca de baja calidad y se sostiene por medio de estacas ligeras. (2011, pp. 299-300)

La danza de los Tejoneros remite al mito cosmogónico-prehispánico del descubrimiento del maíz, la relación con el pájaro carpintero y la naturaleza, elemento repetitivo en los rituales prehispánicos. Poco a poco los ejecutantes de la danza se comenzaron a vestir como “gente de razón” (Bartolomé, 1997), con trajes de payaso⁹, es probable que este cambio se implementara en

⁸ Explosivos formados con periódico que se tiñe de distintos colores, al elaborarlas se les da la forma triangular que las caracteriza. En su interior se encuentra la pólvora, de la estructura de periódico sobresale una mecha que conduce hacia la misma, que al prenderle fuego se activa, por lo que explota. Hay palomas de distintos tamaños, lo que permite que éstas varíen en su estruendo. Entre más grandes, más ruidosas porque contienen más pólvora.

⁹ Figura europea que deriva del tonto rústico en el teatro griego (Merlín, 2012).

la época Colonial (Croda, 2005). Actualmente los espectadores toman a la danza de los Tejoneros como una escenificación cómica, principalmente por las bufonadas de los payasos y no como un acto ritual (Stresser-Péan, 2011). Se comprende, puesto que durante años se transformó, poco a poco, la representación dancística en algo cómico que se relacionó con la llegada de los peninsulares (Croda, 2005; Stresser-Péan, 2011).

Las descripciones de las cuatro danzas evidenciaron no sólo los personajes que dentro de ellas toman forma sino también las dinámicas, los encuentros étnicos así como los cambios que las personas les atribuyen a las representaciones dancísticas para contar historias del pasado en el presente. Las danzas prehispánicas dan paso a la reflexión respecto a los cambios sociales, diferencias de poder y la permuta de elementos narrativos de las mismas en comparación a las danzas contemporáneas. Por supuesto, no se alejan de los elementos representativos de la época, pero se condensan elementos peninsulares que dan pie a narrativas y distintas significaciones.

1.3 Danzas de Conquista.

La danza es cultura y que la cultura es también danza.

(Sten, 1990, p. 22)

En la época prehispánica la expresión dancística fue esencial para ejecutar rituales, ofrendas, sacrificios, para desarrollar la vida social y para comunicarse con los seres suprahumanos. El panorama, así como la comprensión de la danza, como una forma de vida cambió con la llegada de los conquistadores. En 1521 los europeos consumaron la conquista tanto territorial como material de Mesoamérica, con la caída de Tenochtitlán; posteriormente comenzó la conquista, la dominación espiritual y la conversión de los denominados “salvajes” a “gente de razón” (Bartolomé, 1997).

Una vez conquistado [el nuevo territorio] [...] los españoles procedieron a implantar su cultura y religión. Fueron los frailes franciscanos, dominicos, agustinos, jesuitas, mercedarios, carmelitas y benedictinos los encargados de la evangelización en la etapa de la Colonia, que abarca tres siglos del XVI al XVIII. (Cota, 2014, p. 37)

Robert Ricard (1986) señaló que los misioneros centraron la evangelización en la zona del altiplano central, del sureste y del oeste (actualmente se delimita políticamente por los estados de México, Puebla y Tlaxcala; Oaxaca; Jalisco y Michoacán, respectivamente). Los frailes pusieron especial atención, además de esfuerzo, en estos territorios porque eran de fácil acceso, sus

veredas estaban marcadas, asimismo existió un uso extendido del idioma náhuatl que ya conocían los conquistadores (Stresser-Péan, 2011). La imposición católica comenzó en 1524, se caracterizó tanto por odio como por exceso de autoridad por parte de los conquistadores hacia los conquistados. Los franciscanos:

Destruyeron templos y monumentos, resquebrajaron la organización sacerdotal [mesoamericana], pero esto no cambió la ideología imperante en la época, por lo que fue necesaria una medida mucho más profunda: la evangelización, es decir, la conversión de los indios al cristianismo. Pero con una cultura tan arraigada como la prehispánica muchos de los valores impuestos no fueron del todo asimilados, sino reinterpretados, por lo que durante el México colonial se inicia un proceso de yuxtaposición de valores culturales y religiosos. (Croda, 2005, p. 129)

Con la justificación de cesar los sacrificios humanos, por considerarlos bárbaros en la corte cristiana, el trasfondo político y económico del momento barrunta a la utilización de la religión, sí para convertir, pero con el objetivo principal de someter para así continuar con el poder material que obtuvieron por los enfrentamientos bélicos. Por supuesto, la iglesia tiene un papel fundamental en el desarrollo de las misiones evangélicas, además de la imposición de una nueva madre, la Virgen María, así como también de un nuevo padre creador, Jesucristo hijo de Dios. En las prohibiciones socio-culturales tomó el mando la Santa Inquisición o el Santo Oficio de México, bajo la supervisión de la Sagrada y Suprema Congregación del Santo Oficio en Roma. El Santo Oficio de México:

fue un tribunal de justicia eclesiástica encargado de atender los delitos cometidos contra la fe católica por la población no india, por lo cual encabezó juicios inquisitoriales que llegaron al cumplimiento de sentencias donde el castigo más extremo, pero menos impuesto por la extinta institución fue la ‘relajación’ o pena de muerte. (Ruiz, 2017, p. 146)

Aplicaron como sentencias máximas el ahorcamiento, además de la hoguera, para los indígenas a quienes se les confirmó su herejía; el Santo Oficio también les prohibió hablar de sus ídolos o contar sus mitos, con el objetivo de interrumpir la tradición oral generacional. Esencialmente aplicaron la “tabla rasa” (Stresser-Péan, 2011), que se conoce también como *tabula rasa*, acción donde los evangelizadores inculcaron a los indígenas sus ideologías, pues creyeron que con eso se convertirían totalmente al catolicismo por lo que dejarían de lado su religión y sus costumbre,

pues los frailes pensaron a los indios como salvajes, sin razonamiento y sin alma (Ginés de Sepúlveda, 1987).

Actualmente la zona del altiplano central y del bajío son “profundamente cristianizadas y son hasta nuestros días, las más influidas de todo el país por el catolicismo y la Iglesia” (Stresser-Péan, 2011, p. 544). Sólo basta con ver que la Basílica de Guadalupe junto con los principales centros de peregrinaciones católicas se encuentran en Ciudad de México y espacios geográficos aledaños, como Chalma.

En comparación a la zona central, los indios de la Sierra Norte poblana transitaron la evangelización de forma tardía, sin tanta violencia u opresión (Stresser-Péan, 2011). En un principio fue difícil el acceso de los frailes a la extensión territorial de la sierra por la composición accidentada de las montañas junto con el clima semitropical, lo que convirtió los caminos en lodazales. Al llegar las órdenes religiosas de franciscanos y agustinos, encontraron que “La población se hallaba muy dispersa y estaba dividida en varios pequeños estados rivales u hostiles entre sí. Se hablaban cuatro lenguas y seis dialectos diferentes” (Stresser-Péan, 2011, p. 564); lo anterior alentó el proceso evangelizador, puesto que se dieron a la tarea de encontrar otras formas para relacionar y predicar la palabra de Dios con los naturales.

Además de ser poblaciones numerosas, contaban con un gran arraigo a la conservación de las creencias, de las costumbres y de la organización social prehispánica. Ricard (1986) mencionó que los indígenas de la zona conservaron sus tradiciones de antaño gracias a la poca o nula mezcla con los esclavos africanos, así como con los conquistadores europeos. Aunque la evangelización fue más lenta, tuvo resultados de conversión, ya que las ideas cristianas sí se mezclaron con las ideas de los indígenas serranos:

aprovechando la mentalidad menos estricta de las autoridades eclesiásticas, buscaron visiblemente convertirse en cristianos y al mismo tiempo ser ellos mismos y conservar su forma de pensar y lo esencial de sus tradiciones, es decir, dando pie a un sincretismo religioso. (Stresser-Péan, 2011, p. 566)

La conversión de los indígenas de la Sierra Norte de Puebla dio paso a la existencia de un solo sistema de pensamiento: el cristiano; aunque en realidad el pensamiento peninsular fue reinterpretado por los mesoamericanos en función de sus propias categorías cosmológicas. Existió el sincretismo religioso que, en palabras de Ricard (1986) y Stresser-Péan (2011), evitó conflictos sociales, concedió el espacio para el surgimiento de un nuevo patrón de creencias,

asimismo permitió un nuevo marco cultural, donde los grupos mesoamericanos plasmaron las formas en que entendieron el mundo con la interpretación cristiana de por medio. Un claro ejemplo es la ejecución dancística.

En un principio, los evangelizadores concibieron los atributos dancísticos de los mesoamericanos como actos paganos, por ello tomaron medidas drásticas. Durante el proceso de colonización y evangelización en la Nueva España se prohibieron las danzas prehispánicas, como la del Volador antes descrita. Víctor Manuel García (2014) lo reafirmó al escribir que “a finales del siglo XIX en la costa veracruzana, se prohibieron las danzas de voladores, santiagos, san migueles y otras, por considerarse paganas en la semana santa” (p. 34). No solo fueron vedadas las danzas de antaño, también las danzas que los indígenas (re)interpretaron para continuar con su *nomos* (Berger, 1999).

Para Berger (1999), las personas pasan por tres procesos: la externalización, objetivación e internalización, los cuales les permiten ordenar el contexto en el que se desarrollan, tener estabilidad y un marco de referencia en el cual vivir. Retomo la cita de Berger que mencionó: “El *nomos* [es] socialmente establecido ‘entendiéndose’ como un escudo contra el terrorismo [el desequilibrio]. Dicho de otra manera, la función más importante de la sociedad es la nomización [la estabilidad, el sentido]” (Berger, 1999, p. 22). Las personas no existen sin un motivo socio-afectivo.

En el epígrafe del apartado se lee que: “La danza es cultura y que la cultura es también danza” (Sten, 1990, p. 22), lo cual se afirma gracias a las representaciones dancísticas prehispánicas que se combinaron con la ideología cristiana. Es decir, no porque se implementaron actividades civilizatorias, desde el punto de vista europeo, los indígenas dejaron de tener o adquirir cultura. Cultura siempre tuvieron, la pusieron en práctica conforme las condiciones sociales se los permitió- Donde existieron límites sociales e ideológicos, tanto los indígenas como los esclavos africanos aprovecharon las oportunidades para “enmascarar” (Dallal, 1995) y continuar con sus códigos socio-culturales, aunque esto implicase que el Santo Oficio los persiguiera o que murieran en la hoguera.

Con el paso de los años, los frailes comprendieron que las representaciones diabólicas de los indígenas, en forma de danzas, en realidad eran un vehículo perfecto para gradualmente introducir y enseñar la cultura europea. Así es como transformaron sus técnicas de evangelización. Pese a que algunos conquistadores apoyaron la idea de implantar nuevas

estrategias de colonización a partir de la danza, también existieron eclesiásticos rigoristas que consideraron las expresiones dancísticas como representaciones de idolatrías, es decir, paganas. Lo que más adelante trajo como resultado que “algunos curas llegaron a negar los sacramentos a los danzantes y a los músicos” (Stresser-Péan, 2011, p. 252). El claro ejemplo de las nuevas rutas de opresión que eligieron es el “teatro de conversión” o “teatro evangelizador”.

1.3.1 Los teatros evangelizadores y Rabinal Achí.

Durante la evangelización en la Nueva España el acto dancístico se enmarcó en ritos católicos, además de dramas sociales occidentalizados que se presentaron en espacios específicos llamados “teatros de evangelización”, “teatros de misioneros” o “teatros de conversión” (Ricard, 1986; Dallal, 1995; Dimeo, 2014). Actualmente el gobierno mexicano lo denomina “teatro indígena” (Araiza, 2009). Los temas que se presentaron fueron pasajes bíblicos como la resurrección de Jesucristo, el Corpus Christi, la Pascua y las pastorelas. El tema más recurrente era el enfrentamiento bélico entre moros y cristianos por la reconquista del territorio español, evento del siglo XV entre los españoles, que creyeron digno de contar a los conquistados (Warman, 1968; Bonfiglioli y Jáuregui, 1996).

El artículo de Mónica Ruiz Bañuls (2011), *El Huehuetlatolli: Como Discurso Sincrético en el Proceso Evangelizador Novohispano el Siglo XVI*, sugiere que fue Fray Pedro de Gante (1478-1572), en las primeras décadas de la Colonia, quien encontró la forma de introducirse poco a poco a las dinámicas sociales de los naturales a partir del *huehuetlatolli*. Asimismo, el llevar a cabo tal ejercicio político e ideológico, necesitó de referentes mesoamericanos, donde se hicieron presentes elementos de las piezas indígenas, para que no fuesen tan evidentes los cambios entre el teatro indígena y el teatro europeo.

La actividad escénica novohispana, de esencia europeizante, surgió hacia fines del primer tercio del siglo XVI, por medio de la dramaturgia cultivada por los franciscanos para evangelizar a los indios apenas introducidos en el cristianismo. Se trató, pues, de una teatralidad didáctico-religiosa, que en esencia no pretendió ofrecer un espectáculo por sí mismo ni mucho menos con un propósito estético-literario, aunque en ocasiones y marginalmente la tramoya franciscana haya derivado hacia el atractivo visual, a través de elementos de la naturaleza (animales vivos y vegetación), del vestuario colorido y de la utilización de fuegos artificiales, todo ello con el afán de atraer indígenas que eran objeto

de evangelización. No obstante, el teatro franciscano en ningún momento perdió su idiosincrasia sacra y formadora de indígenas cristianizables, que, por otra parte, intervenían fundamentalmente y directamente en la creación teatral, como actores, músicos, danzantes o escenógrafos, además de ocuparse tal vez de la traducción, redacción o revisión de los textos en náhuatl, que resultaban imprescindibles para satisfacer la intención evangelizadora. (Riveros, 2004, p. 45)

En la teatralización se hizo presente que “Las inclinaciones alegóricas de los conquistadores españoles sustituyeron a los actos rituales, a las imponentes ceremonias dancísticas de los habitantes prehispánicos del país” (Dallal, 1995, p. 29), a la par que a través de la corporeidad enseñaron el idioma castellano, además de que orientaron la danza ritual a la adoración del Dios y santos cristianos.

Diana Taylor (2003) definió el teatro no como una imagen estática o efímera, sino como “una serie de relaciones sociales mediadas por imágenes” (p. 50). El teatro representó para los frailes —principalmente para los franciscanos— un aparato ideológico, puesto que sustentó la utilización de la fe con fines de control u orden político. Es decir, a partir del teatro y de la danza, como productores de relaciones sociales, se estableció un control social que conllevó a la opresión, además de la denigración de los elementos mesoamericanos, lo que resultó en la resignificación de la cultura indígena a partir de las expresiones teatrales de los occidentales:

al menos la intencionalidad del clero al utilizar un teatro evangelizador fue en primer lugar: convertir la representación escénica en un medio, un instrumento de difusión masiva del mensaje bíblico, pero y ante todo crear la base para generar un instrumento de adoctrinamiento que fuera lo más eficaz posible frente a sus objetivos, particularmente no religiosos sino más bien políticos, a través de los cuales se llevaría a cabo la transmisión del mensaje de la conquista. (Dimeo, 2014, p. 100)

En resumen, configuraron un nuevo mapa religioso donde únicamente tuvo cabida la concepción cristiana. En un principio eran los frailes franciscanos quienes se encargaron de interpretar, narrar y crear los espacios de expresión teatral. Con el paso de los años, se les permitió a los indígenas, principalmente de altos rangos, ocupar espacios para actuar o narrar las historias en los teatros. El objetivo de los frailes cambió, no sólo tuvieron que mostrar por medio de imágenes sensomotoras la palabra de Jesucristo, también predicaron en náhuatl.

Lo que propició la alta aceptación social entre los indios del teatro como uno de los métodos de evangelización que los frailes implementaron fue, según señaló Francisco Monterde (1955) en *Teatro Indígena Prehispánico: Rabinal Achí*, el antecedente de que existían representaciones teatrales entre los mayas y los quechuas antes de la Conquista.

El texto de Rabinal Achí contiene la compilación de textos mayas, los cuales fueron estructurados como guion de obras de teatro. El drama teatral narra “la captura, el interrogatorio y la muerte de un guerrero que cometió actos reprobables” (Monterde, 1955, p. XVIII); donde el Varón de Rabinal, personaje principal, poco a poco enfrentan regresiones al pasado para justificar sus acciones ante el Varón de los Queché. Cabe resaltar que en los teatros danzaban, cantaban, además actuaban los mayas y quechuas, por lo que la comprensión junto con la conservación de los textos de las obras fue difícil para los frailes. Monterde afirmó que:

Por los testimonios de algunos de los evangelizadores, sabemos bien que en México y en Cholula había representaciones teatrales vespertinas. Se efectuaban en espacios abiertos, especialmente destinados a ese fin, que aseaban y ornamentaban con esmero, y en los que desarrollaban escenas cómicas preferentemente, con atavíos muy vistosos. Los intérpretes con frecuencia se disfrazaban de animales, y su caracterización y sus palabras divertían mucho a los espectadores. (1955, p. X)

Es claro que los antiguos mexicanos, en sus representaciones artísticas, tuvieron como base las relaciones sociales y de vida entre humanos-animales-naturaleza. Si bien la pieza dramática de Rabinal Achí, no cuenta con modificaciones o inserciones de pasajes bíblicos en su estructura, sí es notable el corte narrativo. En un principio se deja de lado la relación de los humanos con la naturaleza; los animales ya no se consideran dioses, sino como decoraciones ornamentales. Inclusive, cuando el Varón de los Queché muere a manos de los animales no le arrancan el corazón ni lo ofrendan, como era costumbre en la época prehispánica. Otro ejemplo es el *Popol Vuh*, aunque de éste no se tienen tantos detalles.

Como expresé hasta el momento, los teatros contenían elementos que los europeos consideraron artísticos, lo que dio paso a la idea de la evangelización por medio de elementos visuales y dancísticos. Fue por medio de estas representaciones teatrales que se introdujeron las danzas en la Nueva España.

1.3.2 Danzas de Conquista en el México libre y soberano (siglo XXI).

Johanna Broda (2002) realizó un recorrido etnohistoria que atisba a la danza y los dramas rituales como elementos no ajenos a los mesoamericanos ni a los europeos. Esto explica por qué los evangelizadores impulsaron la enseñanza de las danzas y su inclusión en las celebraciones católicas dirigidas a los santos. La danza ritual, en este contexto, se vuelve un acto público de culto, puesto que busca transmitir un mensaje o enseñanza a los espectadores.

A partir de las danzas se construye el aparato ideológico y de control espiritual donde, además, se presentan a la Conquista, así como a la conversión religiosa, como hechos necesarios para la civilización. Un ejemplo de las danzas de Conquista es la de Moros y Cristianos que investigó tanto Arturo Warman en el libro *La Danza de Moros y Cristianos* (1968), como Carlo Bonfiglioli y Jesús Jáuregui en *Las Danzas de Conquista I. México Contemporáneo* (1996), donde son clasificadas a partir de contenidos semánticos y coreográficos.

Warman, a partir de su trabajo de campo en Puebla y Tlaxcala, profundizó en la reconstrucción del origen e historia de las danzas de Moros y Cristianos desde Europa hasta el México contemporáneo, en conjunto con su importancia comunitaria. Warman propuso la primera clasificación dancística que, a partir de la temática de combates fingidos, denomina “Morismas” (1968, p. 1). La misma “Entre los griegos se llamó *xiphismos*, y ellos y los romanos se encargaron de su amplia difusión por Europa” (Warman, 1968, p. 1), por lo que el encuentro, en conjunto con la escenificación de guerra/lucha en combate no es exclusivo de los españoles de la Edad Media.

Bien, ¿cómo las morismas tuvieron tanta difusión en España? La respuesta se encuentra en su historia. Al territorio español lo dominó durante ocho siglos la comunidad musulmana, hasta 1452, poco antes del descubrimiento de América. Al respecto, Warman mencionó que el impacto social de la presencia árabe en el imaginario español derivó en la creación de “una historia fantástica y milagrosa, llena de sabor popular, que se consignaba en crónicas de pretendida erudición, canciones de gesta y romances, y en cuya creencia participaba todo el pueblo con igual entusiasmo” (Warman, 1968, p. 3). En tales historias lo principal es que llegaron aliados sobrenaturales al auxilio de los mismos españoles, como Santiago Caballero, mejor conocido como Santiago Apóstol ‘El Mayor’. Santiago Caballero junto con la santa Cruz fue el patrón de los cristianos, quien con entusiasmo les dijo a los españoles que no se dejaran derrotar, puesto que la fe siempre vencería a los moros infieles. Para Warman:

El tema de la reconquista no era un mero pretexto formal, sino que era el resultado de un impacto que dejó profundas marcas en la conciencia histórica del español. Y más aún, la reconquista era todavía un proceso vigente en las colonias de ultramar, donde un nuevo poblado de infieles exigía la continuación de la Santa Cruzada de España, la nación elegida. (1968, pp. 17-18)

Lo anterior explica que la narrativa más frecuente, en las danzas de México, alude al proceso de la Conquista, puesto que de este modo los españoles les enseñaban a los salvajes o naturales que al convertirse en fieles creyentes salvarían su alma de las llamas perpetuas del infierno. Esto fomentó, por fin, que los naturales vivieran en comunidad de fe, no cobijados por el diablo, el exceso y el desenfreno. En resumen, Warman (1968) afirmó que las “Morismas” únicamente aluden al tema de la reconquista del territorio español.

Por el contrario, Carlo Bonfiglioli y Jesús Jáuregui (1996) agruparon metodológicamente a las danzas no por la temática, sino por la situación social en que se desarrollaron, por lo que el nombre de danzas de Conquista integra una variedad de danzas distintas en cuanto a su ejecución, música y vestimenta. En pocas palabras, para ellos no existe una narrativa que englobe a todas las danzas de Conquista; en realidad existen variedades que se modifican de acuerdo con la zona en la cual se narraron las situaciones sociales, políticas y económicas, en conjunto con la reinterpretación de estas. Las temáticas de la Conquista son las siguientes:

Se puede concluir que los mexicanos de hoy, a través de la representación dancístico-teatral, ven a la Conquista de tres distintas maneras. La primera admite una derrota militar y una conversión religiosa; la tercera prescinde de las temáticas de la confrontación militar y afirma, a través del sincretismo religioso, una victoria cultural de los mexicanos sobre lo extranjero. (Bonfiglioli y Jáuregui, 1996, p. 28)

Con lo anterior señalo que la comprensión o valoración del acto dancístico no solo varía de acuerdo al contexto histórico, político, socio-económico del lugar, sino principalmente en torno a qué factores a lo largo de los años influyeron para que la danza fuese resignificada. Sin olvidar que a través de las “danzas-drama” o “danzas teatrales” (Bonfiglioli y Jáuregui, 1996, p. 19) se representan y se transmiten acontecimientos históricos de la Conquista, de acuerdo con la percepción o carga simbólica de cada localidad.

Bonfiglioli y Jáuregui (1996) analizaron los elementos semánticos, musicales e incluso históricos, así como las modificaciones o adaptaciones que tuvieron a lo largo de los años las

distintas danzas de Conquista. Mientras que Warman realizó una investigación sincrónica, donde únicamente abordó a las Morismas y la danza de Moros y Cristianos a partir de hechos históricos españoles, sin llegar a contrastarlos con sucesos históricos mexicanos o con su resignificación, mientras que Bonfiglioli y Jáuregui hicieron todo lo contrario. Por su parte, ellos concibieron a la danza de Moros y Cristianos no como el macrotema del que se despliegan los demás, sino como una de las tantas variantes de las danzas de Conquista, por lo que se pronunciaron respecto a la definición de la temática dancística no desde la corriente relativista, sino estructuralista.

Para los autores Bonfiglioli y Jáuregui, las “representaciones dancístico-teatrales” (1996, p. 10) plasman en sus pasos, escenificaciones, música e historias las resignificaciones de sucesos históricos no únicamente del Mediterráneo, también de conflictos sociales en el México prehispánico, independiente y revolucionario. Metodológicamente, los autores realizaron el estudio de las representaciones dancísticas de forma diacrónica, lo que permitió su inclusión en el análisis de los “procesos históricos ‘reales’ y los hechos simbólicos actuales —en su especificidad también reales—” (Bonfiglioli y Jáuregui, 1996, p. 11). Al unificar el macro tema de las danzas de conflicto se entiende que existen distintas formas de representarlo, lo que les permitió a los autores hablar de una sola categoría que denominaron “danzas de conquista” (Bonfiglioli y Jáuregui, 1996, p. 11).

Un claro ejemplo, donde la reinterpretación simbólica está presente, es la danza de los Santiagos, que también cuenta con otras representaciones como: la danza de los Santiagueros, la danza de Moros y Cristianos, entre otras. Cabe resaltar que la connotación es distinta pero el contenido y el mensaje es el mismo, al final, son representaciones originales del “núcleo argumental de todas las variantes: la conquista” (Bonfiglioli y Jáuregui, 1996, p. 12). Estas danzas se transformaron, en algunos casos, en piezas que el pueblo adaptó a su gusto, que con el tiempo pasaron a formar parte del acervo folklórico del país mexicano. La intención primordial de estas piezas fue introducir a los indios en las verdades de la fe y de formar en la memoria de la gente un corpus de fiestas católicas en las que las danzas forman —actualmente— parte primordial.

Bonfiglioli y Jáuregui (1996) afirmaron que el esquema narrativo de la danza de Conquista se adoptó muy bien entre los pueblos prehispánicos, puesto que debió existir algo similar en la sociedad mesoamericana, es decir, la agrupación de hombres en dos bandos “cuyo antagonismo se fundamenta —por medio de la escenificación de un combate— en la conquista,

recuperación o defensa de un territorio” (Bonfiglioli y Jáuregui, 1996, p. 12). Los autores hicieron hincapié en la lucha simbólica, como, por ejemplo, la que sostuvo el hombre contra el jaguar-tigre, en la zona sureste del país (Navarrete, 1971).

Al sustituir los actos rituales de los mesoamericanos por ritos occidentales mediante la evangelización por parte de los frailes, se quebró y suplantó la relación mito-rito, lo que dejó únicamente el sentido práctico del ritual que se basa en un mito único, el de la Iglesia católica. También conjeturo que, en algunas representaciones dancísticas, sometidas a un proceso de reinterpretación a través del tiempo, aún se conservan de manera encubierta algunos temas mesoamericanos presentes en los mitos (Bonfiglioli y Jáuregui, 1996).

Las reinterpretaciones de los cuadros dancísticos van de la mano con el concepto de tradición. No se entiende a la tradición como un elemento estático, por el contrario, la tradición proviene del pasado que fue establecido por generaciones anteriores pero que se transforma y da paso a nuevos significados. En otras palabras, la tradición crea una idea de origen, pero con referencias del presente en que se ejecuta (Madrazo, 2005). Asimismo, la tradición se vuelve un componente de la historia, puesto que es el principio constitutivo de la realidad histórica (Jacinto, 1994, p. 157); por ende, sin tradición no hay historia. Actualmente, la tradición dancística refleja, como señaló Bonfil:

la dominación colonial [que] limitó y condicionó los contenidos e incluso muchos aspectos formales de los bailes vinculados a las festividades religiosas, marcándolos de manera tan profunda que todavía en el presente se percibe la impronta colonial como carácter distintivo de la mayor parte de las danzas que sobreviven en el país. (1974, p.7)

Como danza de Conquista describo la danza de los Santiagos. Ésta simboliza el triunfo de los cristianos sobre los infieles, que fueron los musulmanes. La base ideológica de la escenificación reside en la reconquista del territorio español. En pocas palabras, la danza de Santiagos es una escenificación guerrera, donde los danzantes se agrupan en bandos opuestos, se acercan, se alejan, mientras fingen un combate a muerte. Existen distintas versiones del contenido simbólico de la danza, por ello se tiene que comprender la misma dentro de los parámetros sociales, en cuanto que también narran aspectos sociales contemporáneos. Aunque la mayoría remite a cuando Pilato ‘se lavó las manos’ ante la presión de los judíos de condenar a muerte a Jesucristo (Croda, 2005), hecho que se reinterpretó, sin el menos apego a los sucesos históricos, como la batalla de Santiago Apóstol contra el gobernante romano.

Elsie Cota mencionó que:

esta danza resume y sintetiza todas estas manifestaciones populares: el ideal caballeresco en el simulacro de justa y de combate, los romances en su tema, las representaciones teatrales en su estructura dramática, la pompa de las procesiones, así como el significado de poderío y unidad de todo el pueblo frente al común enemigo; bien fuera el propio conquistador español o el moro. (2014, p. 39)

Los integrantes de la danza de los Santiagos, que se ejecuta en varias zonas de México son: Santiago Caballero, Caín o *Cayintzin* (ayudante de Santiago), los Santiagos o gente de Santiago, Poncio Pilato (Poncio Pilatos) o Rey Pilato, los Pilatos o gente de Pilato y en algunas ocasiones entra a cuadro el Rey Herodes, como ayudante del Rey Pilato. La temática de la lucha del bien contra el mal fue de sencilla introducción debido a que era algo recurrente entre los mesoamericanos. Con base en la premisa anterior, en la danza, Santiago representa a las fuerzas del bien y Pilato, junto con su gente, al espíritu del mal.

Los sones de la danza-drama se interpretan con flauta de carrizo y tambor con forma circular que se forra con cuero de perro o texturas sintéticas. Ambos instrumentos los tocan músicos distintos, ya que la ejecución del tambor requiere de ambas manos. Los músicos, al igual que en las danzas descritas anteriormente, pueden pertenecer o no a la comunidad, así como ser o no ser danzantes.

Por último, en forma general la indumentaria de los Santiagos consiste en un chaleco negro, calzonera de terciopelo rojo que se adorna con flecos amarillos. Portan dos juegos de cascabeles en la espalda-pecho o en la cintura. Llevan máscaras de madera pintadas de color rojo, que únicamente les cubre la mitad del rostro. Los Pilatos llevan una máscara pintada de rojo, un conjunto de terciopelo rojo, una corona o gorro, una falda de distintos colores y un machete de madera. Santiago Caballero porta el traje tal cual lo utiliza la imagen santoral de Santiago Apóstol en su advocación de Caballero, además, monta siempre un caballo de madera de color blanco. Caín utiliza ropa semejante a la de Santiago Caballero, en colores rojos, un sombrero y una espada (Croda, 2005; Stresser-Péan, 2011).

Para culminar el apartado dejo en claro que las denominadas danzas de Conquista provienen de procesos sociales como la evangelización de los pueblos que habitaron el territorio que, a raíz de la Conquista, se bautizó como la Nueva España. Su introducción en los teatros misioneros fue viable por la similitud que tenían con los *huehuetlatolli*. Igualmente, tales

representaciones dancístico-teatrales (Bonfiglioli y Jáuregui, 1996) tuvieron objetivos políticos y económicos, que se cumplieron en la medida en que la ideología española justificó el sometimiento, la matanza, así como el despojo de las riquezas a los mesoamericanos.

1.4 Danzas con reminiscencia Colonial.

Nos movemos en medio de metáforas del mundo circundante.
(Rabago, 2011, p. 485)

Entre los siglos XVI y XVII, si bien el proceso de colonización en la Nueva España trajo consigo procesos políticos, económicos, así como reconfiguraciones territoriales, se acompañó también por profundas transformaciones culturales. Durante la movilización de personas del Viejo al Nuevo Mundo (Trouillot, 2003) se transportaron distintas formas de concebir el mundo, de explicarlo, de apropiarse de la realidad y también distintas expresiones dancísticas, las cuales se nombraron “Danzas con Reminiscencia Colonial” (Croda, 2005). En el México Independiente:

La danza popular adquiere ya vida propia. Sus elementos prehispánicos, españoles, mestizos, negros, criollos, habían sido asimilados, y durante el siglo que empezaba se afirmarían profundamente sus características y sus rasgos nacionales. La joven nación, que energía de tres siglos de dominación, llegaba a tener una danza popular extremadamente rica en colorido y personalidad verdaderamente excepcionales. (Cota, 2014, p. 44)

Es en este período en que se comenzó a forjar la identidad nacional mexicana y entró al cuadro histórico el filósofo José Vasconcelos —quien también se desempeñó como abogado, político, escritor y pedagogo— que fue el creador del nacionalismo mexicano¹⁰. Tanto las expresiones dancísticas como teatrales ya eran una mezcla de elementos mesoamericanos, peninsulares y evangelizadores, por lo que éstas, en la época de la Colonia, únicamente se afianzaron o se utilizaron para llenar vacíos históricos y narrativos del imaginario mexicano. Esto explica por qué en las expresiones dancísticas de la Colonia se mezclan los dueños de la naturaleza en conjunto con seres sobrenaturales, santos católicos, así como la devoción/respeto a los animales

¹⁰ En un primer momento se le designó como jefe de Bellas Artes, más tarde, el presidente Álvaro Obregón lo nombró director de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Con ideales progresistas, Vasconcelos apostó por la educación basada en el encuentro de las bellas artes y el arte popular. No era suficiente enriquecer a la inteligencia, se tenía que encaminar a los estudiantes con el arte (Marín, 2004).

como la serpiente, el águila, el pájaro carpintero, que son de culto prehispánico, y el toro o el caballo, que son de culto europeo (Croda, 2005; Stresser-Péan, 2011).

Las denominadas danzas con reminiscencia Colonial que hacen alusión al intercambio que existió gracias al encuentro de distintas expresiones culturales —por parte de españoles, mestizos, indios y esclavos africanos— son de sumo interés para autores como Rubén Croda León (2005), Víctor Manuel García (2014), asimismo abordé el tema en mi tesis de licenciatura (Hoyos, 2021). Por ejemplo, la danza de los Negritos surgió entre los esclavos negros que cultivaban la caña de azúcar durante la Colonia; y se trasladó hace algunas décadas de la costa veracruzana a la Sierra Norte de Puebla, cuando los hombres iban a las plantaciones de caña como migrantes temporales (ya sea por necesidades económicas o procesos políticos).

El cuadro dancístico se sitúa en el contexto de las plantaciones de caña de azúcar, donde los esclavos africanos eran inhumanamente maltratados durante la Colonia. En la danza se recrea la historia de un esclavo africano que al cortar la caña lo mordió una víbora. Al ver el rápido deterioro de su salud, sus compañeros africanos intentaron ayudarlo, junto con la ‘Maringuilla’, que para algunos es su mamá, su esposa o su hermana. Comenzaron a rezar y danzar en círculo, mientras él se encontraba convaleciente en el suelo.

Al final el negro sobrevivió, mataron a la víbora y repartieron la carne entre los presentes. A continuación, describo de forma general la indumentaria del negrito que consta de un pantalón (o calzonera) ancho de terciopelo negro que lleva bordados de chaquira con lentejuela, en las orillas de los tobillos lleva flecos de seda. Utiliza una camisa de manga larga de manta blanca, dos medias lunas, para la espalda y el pecho, que también adorna, ya sea con bordados o con lentejuela. Lleva una corona, la cual es un sombrero que se forra con tela negra. El sombrero se adorna con espejos, penachos pequeños y flequillo ancho de color amarillo que tapa la mitad de la cara del negro. La Maringuilla, quien porta la víbora en todo momento, es un hombre que se viste de mujer, con falda y blusa.

Aunque la historia de esta danza parece ser clara, en realidad, “El problema principal es saber lo que antes representaba la serpiente que mataban los negritos” (Stersser-Péan, 2011, p. 326). Las personas en la Sierra Norte de Puebla, y autores como Stresser-Péan (2011) o Croda (2005), coinciden en que es la personificación del diablo o la encarnación del mal, y otras que la matanza representa a la crucifixión de Jesús.

Otra representación dancística que muestra las adaptaciones e intercambios culturales durante la Colonia es la danza de los Toreadores, que hace alusión a las rancherías y los estilos de vida que posteriormente a la Conquista se desarrollaron en México. Rubén Croda (2005) mencionó que existen dos posibles explicaciones del origen de la danza. La primera refiere a que es una escenificación burlesca de la fiesta taurina española. La segunda refuta a la primera, puesto que para el autor es imposible que los indígenas supieran cómo eran las corridas de toros en España, y concluyó que el cuadro dancístico se tiene que vincular más con el jaripeo.

Recordemos que en el jaripeo los hombres montan a pelo a potros o reses hasta que terminan en el suelo por los movimientos bruscos de las bestias. El rodeo es un placer y una demostración de hombría entre el género masculino, de mestizos e indígenas, trabajadores de las nacientes rancherías del México Colonial, quienes competían para demostrar su habilidad en domar animales semi-domesticados, como el caballo, o peligrosos, como el toro. Croda (2005) mencionó que, de manera general, la danza de Toreadores se ejecuta, tanto en el Totonacapan como en la Sierra Norte de Puebla, por distintos participantes entre lo que se encuentran Juan Poblano y Juan Vaquero, quienes acompañados por los toreadores, junto con otros personajes, toreadan, lazaban y mataban al toro. Éste último es una estructura de metal con la silueta del animal forrada con fieltro negro o gris.

Tanto la danza de Negritos como la de los Toreadores:

presentan ciertos paralelismos, toda vez que incorporan elementos de anclaje colonial como el ‘negro’, el trapiche, la caña, el ‘toro’, los toreros, vaqueros y caporales, entre otros. En estas, se registran rituales que concluyen con la matanza de algún animal, objeto de un profundo respeto manifiesto en un culto totémico que concibe a éste como ‘dueño de la danza’. (Croda, 2005, p. 105)

La matanza no solo se ejecuta en las dos danzas antes descritas, igualmente se encuentra en la representación dancística de los Migueles. La danza de los Migueles se ejecuta en el sur de la Sierra Norte de Puebla y es una danza ritual, que —si bien cuenta con características cristianas por la evangelización—, no deja de lado su relación con la cosmovisión mesoamericana. Básicamente, la narrativa de la danza gira en torno a la lucha del bien y el mal, como señaló Ronald E. Surtz:

El conflicto fundamental entre las fuerzas del bien y del mal, entre Cristo y Satanás, que subyace en todo el teatro medieval, puede suscitar sentimientos de incertidumbre o de

tensión, pero la certeza de la gracia divina, la salvación del pecador, la derrota del diablo se da por descontado. (1983, p. 64)

Si bien se tiene el entendimiento de que uno siempre será vencedor, es decir, el bien gana sobre el mal, la representación del bien contra el mal en la danza tiene un carácter dualista, de opuestos-complementarios, que es la base de todo pensamiento indígena o mesoamericano (Bonfiglioli, 1995; Ríos, 2010; Chamoux, 2011). Inclusive, el mal se representa con el diablo, pero éste puede ser bueno, malo, alegre, enojón, estar triste, dar vida o dar muerte. La danza de los Migueles, que se ejecuta tanto en la Sierra Norte de Puebla como en el Totonacapan, escenifica la lucha de san Miguel arcángel contra el diablo, donde el cometido de Miguel fue expulsar del paraíso a Satanás. Miguel no mata a Lucifer, puesto que es imprescindible para que el universo continúe con su movimiento de energías, buenas y malas, de forma natural (Ríos, 2010; Bonfiglioli, 1995; Bonfiglioli y Jáuregui, 1996), como también evidenció Stresser-Péan (2011):

Los indios consideran que el diablo está en lucha constante contra Dios, pero que siempre termina siendo vencido. Comúnmente se dice que Cristo le deja el control de las horas de la noche. El diablo entra en escena, en su forma popular, a través de un personaje de la danza de los *Migueles*. (p. 519)

Hasta el momento queda claro que en realidad el origen de las danzas varía de acuerdo al contexto social, económico, político y religioso propio del período histórico en que surgieron. Es evidente que se desconoce parte de la historia de las danzas debido al poco interés que mostraron los peninsulares, así como por la naciente burguesía criolla que impulsaba una ideología progresista en el período del México Independiente, por lo que hoy en día, se cuenta con poca información de las mismas. Las danzas conservan esbozos de las distintas concepciones del mundo en sus narrativas, así como del movimiento corporal. Es decir, en ellas se encuentran relaciones sociales, patrones de ritualidad indígena, peninsular, africana, de la que deriva, y se añade posteriormente, la ritualidad mestiza.

Este primer capítulo permitió plasmar la separación categórica de danza y baile, además de ofrecer los elementos que constituyen al movimiento para que se considere danza. La separación de las danzas por temporalidades se hizo con el fin de ubicar a todo acto dancístico dentro de una narrativa histórica. En el siguiente capítulo abordó la descripción de dos ciclos el ritual-festivo y el dancístico, que dan sentido, junto con la organización comunitaria que hay detrás de ambos ciclos, a la fiesta patronal de San Miguel Tzinacapan, que pertenece al municipio de Cuetzalan del Progreso, en la Sierra Norte de Puebla.

Capítulo II. “Lo hacemos por devoción”

México es un país que cuenta con música, festividades coloridas, danzas, entre otros componentes. El acto dancístico está presente en el ciclo festivo-ritual de la mayoría de los pueblos indígenas u originarios (Broda, 2002). Las localidades indígenas de la República Mexicana promueven cada año celebraciones religiosas, que surgen posteriormente a la Conquista española como resultado del intercambio de personas que traían consigo un bagaje cultural e ideológico del lugar de donde provenían (Trouillot, 2003). Las festividades que más se conocen actualmente son las mayordomías que, por lo general, van a la par del ciclo agrícola de la región.

Johanna Broda (2002) presentó un corpus de datos, como lo llamó, con la finalidad de encontrar denominadores comunes del ciclo ritual-agrícola en las zonas del centro de México, Guerrero y Veracruz. El ciclo ritual-agrícola que propuso Broda lo retomo para la presente pesquisa, además lo adecuo puesto que se asemeja tanto en estructura como en fechas al de San Miguel Tzinacapan.

Para Broda el ciclo ritual y el ciclo agrícola comienzan con la celebración del 2 de febrero, que se conoce por el festejo a la virgen de la Candelaria. El 29 de septiembre se celebra la fiesta patronal a san Miguel arcángel, a la par se marca el tiempo de cosecha del maíz. Por último, el ciclo agrícola tiene su fin los días 1 y 2 de noviembre con la celebración del día de muertos (Broda, 2002). En Tzinacapan el ciclo comienza el 6 de enero con el ‘Cambio de Mayordomías’ y culmina el 25 de diciembre con el festejo al Niño Dios. De enero a diciembre se celebran: la ‘misa de Acción de Gracias’, el 29 de septiembre la fiesta patronal que se dedica a san Miguel arcángel, y el 20 de noviembre el llamado ‘Combate’ de san Miguel arcángel contra Lucifer.

Este capítulo se conforma de tres apartados, en los dos primeros describo a grandes rasgos los dos ciclos sanmigueleños, el ritual-festivo y el dancístico, además de las jerarquías sociales que son importantes para el funcionamiento de ambos ciclos. Finalizo el capítulo con la descripción de cuatro cuadros dancísticos de Tzinacapan que son: la danza de Negritos, la danza de Migueles, la danza de Santiagos, además de la danza de Toreadores. Las cuatro danzas pertenecen a la clasificación de danzas de Conquista y danzas con reminiscencia Colonial, clasificaciones que enuncié en el primer capítulo.

2.1 Ciclo ritual-festivo sanmiguelero.

San Miguel Tzinacapan es una comunidad con un ciclo ritual-festivo que, por lo general, se mantiene fijo año tras año. Ahora bien, un ejemplo de las dinámicas sociales y culturales que se insertan en el ciclo ritual-festivo son las mayordomías. Comprendo que la mayordomía es, en palabras del etnólogo Andrés Medina, una fiesta mexicana:

[que] solo es posible en la tradición rural por la existencia de una estructura organizativa que está en el meollo de la comunidad, el sistema de cargos, y en la que articulan de manera compleja y original los procesos socioeconómicos, religiosos y étnicos que constituyen a la comunidad nacional, pero principalmente la india, la raíz mesoamericana. (Medina, 1996, p. 7)

Medina afirmó que la fiesta mexicana, que mayormente se conoce como mayordomía, es el centro de la reproducción social en las comunidades indígenas de México. Estoy de acuerdo con la afirmación de Medina respecto a la definición de mayordomía, así como con las dinámicas sociales que ello conlleva, sin embargo, no comparto la idea de que la mayordomía en Tzinacapan contenga, en su totalidad o de forma pura, la raíz o cosmovisión mesoamericana. Realizo mi afirmación con base en que los componentes festivos y sociales no cuentan con un antecedente mesoamericano o tienen una mezcla entre lo mesoamericano con lo español.

La mayordomía se lleva a cabo gracias a la organización que involucra a toda la comunidad que Leif Korsbaek definió como “el típico sistema de cargos” (1996, p. 82), el cual consiste en:

un número de oficios que están claramente definidos como tales, que se turnan entre los miembros de la comunidad quienes asumen un oficio por un período corto de tiempo después de lo cual se retiran a su vida normal por un período de tiempo más largo. Los cargueros no reciben pago alguno durante su período de servicio, por el contrario, muy a menudo el cargo significa un costo considerable en tiempo de trabajo perdido y en gastos en dinero en efectivo, pero como compensación el cargo confiere al responsable un gran prestigio en la comunidad. Los oficios están ordenados jerárquicamente y el sistema de cargos comprende a todos —o casi todos— los miembros de la comunidad. El sistema de cargos comprende dos jerarquías separadas, una política y una religiosa, pero las dos jerarquías están íntimamente relacionadas, y después de haber asumido los cargos más

importantes del sistema un miembro de la comunidad es considerado como ‘pasado’ o ‘principal’. (Korsbaek, 1996, p. 82)

El sistema de cargos de San Miguel Tzinacapan o el “sistema de cargos cívico-religiosos de origen indígena colonial” (Ríos, 2010, p. 18), cuenta con características que definió Korsbaek. El sistema comprende tres sistemas jerárquicos para su funcionamiento que son el político, el religioso y el social; estos sistemas se terminan por unir tanto en las festividades como en actividades cotidianas. Además, los cargos religiosos no cuentan con una remuneración económica y en ocasiones su desempeño implica gastos para quienes los asumen. Por ejemplo, el mayordomo de la imagen principal, que es San Miguel Arcángel (El Patrón), gasta entre 500 mil a 600 mil pesos para la fiesta patronal; al preguntarle a distintas personas por qué hacían esos gastos tan elevados sus respuestas siempre fueron “porque lo hacemos por devoción”.

2.1.1 De cargos y responsabilidades. Organizaciones en Tzinacapan.

A continuación, abordo la dinámica propia de los tres sistemas jerárquicos que enuncié antes. La mención de cada cargo es importante porque explica las interacciones sociales, el papel que cada individuo mantiene dentro de la comunidad y cuáles son las responsabilidades en actividades sociales, políticas y rituales. Clasifico la organización de San Miguel Tzinacapan en tres rubros: organización política; organización religiosa; y organización socio-festiva.

La organización política actual contiene siete figuras públicas tanto de la cabecera municipal, que es Cuetzalan, como de la presidencia auxiliar, que es Tzinacapan. Los nombro por orden de importancia: el *altepexiujtekiuj* (presidente) de la cabecera municipal, el *altepexiujtekiuj* (presidente) de la junta auxiliar, el regidor de usos y costumbres, el regidor de obras públicas, y el regidor de salud y educación; los dos últimos regidores cuentan con su suplente. En este sistema jerárquico las responsabilidades se establecen únicamente con fines políticos y económicos.

Las siete figuras importantes que componen la organización religiosa y festiva son: el presidente de la cabecera municipal (*altepexiujtekiuj*) el presidente de la junta auxiliar (*altepexiujtekiuj*), el regidor de usos y costumbres, el *tiopanmayol* (fiscal mayor) y los *pixkaalmej* (fiscales) de apoyo, los *maltomojmej* (mayordomos) y los *tachijchiujkej* (diputados). Aunque separé analíticamente a los participantes de cada estructura, en realidad los tres sistemas jerárquicos se entrecruzan continuamente. Por ejemplo, el presidente de Cuetzalan, como *mayol*

(que proviene del término ‘mayor’) o figura máxima, quien toca la estatuilla de San Miguel Arcángel al cambiarlo, bajarlo o destaparlo, junto con el presidente auxiliar y el regidor de usos y costumbres de Tzinacapan; es decir, no solo tienen responsabilidades políticas sino también religiosas o festivas. Del mismo modo, es el regidor de usos y costumbres el encargado de estructurar tanto las mayordomías como las cuadrillas dancísticas. El fiscal mayor es quien se encarga de cuidar las instalaciones eclesiásticas. Los mayordomos —conocidos también como cargueros— son los que cuidan y resguardan año con año las imágenes de la iglesia y los diputados son su mano derecha, puesto que son quienes ayudan en los preparativos de la fiesta.

La organización socio-festiva es la más amplia de las tres; se repiten algunas figuras de poder en la estructura, pero responden a necesidades socio-rituales particulares. En primera instancia encontramos al *altepexiujtekiuaj* (presidente) de la junta auxiliar, le siguen el regidor de usos y costumbres, los *maltomojmej* (mayordomos), el *tiopanmayol* (fiscal mayor) junto con los *pixkaalmej* (fiscales), los *tachijchiujkejmej* (diputados), los tenientes, los *mijtotianij* (danzantes), los que ‘hacen la cera’, los *tajtsomanij* (costureros), los que lanzan pirotécnia, las mujeres que cocinan y la radio comunitaria *Tsinaka* (murciélago).

Las actividades que cada cargo realiza, de forma general, son las siguientes: el presidente de Tzinacapan (*altepexiujtekiuaj*) es el primero en ofrecer de comer a los grupos dancísticos, a sus acompañantes y todo aquel que se acerque el día 28 de septiembre, un día antes de la fiesta patronal; el regidor también ofrece de comer el día 28 de septiembre, coordina a las danzas, y junto con el presidente auxiliar (*altepexiujtekiuaj*), está en cada ‘entrada de cera’; los mayordomos (*maltomojmej*) realizan una celebración el día del santoral de la imagen que resguardan; los fiscales (*pixkaalmej*) ‘despiertan las danzas’, asimismo comunican al pueblo por medio del repique de la *tatsiliniloni* (campana) las actividades sociales que se suscitan en el momento, ya sean festivas, mortuorias, etc.; los diputados durante todo el año cuidan tanto la imagen de la iglesia como la que se resguarda en la casa del mayordomo (*maltomoj*) al que apoyan, todas las imágenes cuentan con sus diputados que se encargan de cambiar las flores y preparar el altar de cada imagen. En el caso de Santiago Caballero el diputado (*tachijchiujkej*) ve que nunca le falte *kuoupach* (heno), *taol* (maíz), *istat* (sal) y *at* (agua) al *kauayoj* (caballo) de este santo.

Cada ‘danza’ —forma en que los migueleños se refieren a los grupos dancísticos— tienen a su teniente, sobre quien recae la responsabilidad de cuidar a los danzantes (*mijtotianij*)

durante un ciclo dancístico; los danzantes son importantes, puesto que en palabras de la comunidad: “son los que le ponen color y alegría a la fiesta”; los que hacen la cera se encargan de elaborar tanto los cirios como las ceras que ‘entran a la iglesia’ (*teopan*); entre los costureros se encuentran quienes elaboran la ropa de los danzantes junto con la ropa de los santos, y quien específicamente elabora la ropa de San Miguel Arcángel, todos son imprescindibles para que cada persona estrene durante la *Sanmigueliluit* (la fiesta patronal de San Miguel Arcángel).

Los que avientan pirotécnica, junto con las mujeres que cocinan, no son personas con actividades específicas, ya que lo hace cualquier integrante de la estructura social, pero el apoyo que ofrecen a la comunidad les será devuelto con base en la *temakepa*, palabra que se traduce del náhuatl al español como “[se] devuelve el trabajo a alguien” o “[se] voltea la mano a alguien” (Cortez, 2017), por lo que las personas lo nombren en español como ‘mano vuelta’, la cual describo más adelante. Finalmente, la radio *Tsinaka* (murciélago) es una figura central en las dinámicas sociales y religioso-festivas en la medida en que gracias a ella las personas reciben invitaciones, saben lo que pasa en las fechas festivas, dan avisos de cualquier cambio en la *nechikolis* (organización), entre otros elementos.

Todas las figuras políticas, religioso-festivas y sociales se relacionan con la efectucción anual de las mayordomías, así como con el funcionamiento social. Además, participar en cada uno de los cargos da un estatus o reconocimiento dentro de la comunidad. Aclaro que el estatus no se incrementa por realizar distintos cargos, sino por la buena ejecución de ellos, lo cual los migueleños equiparan con la ayuda y el agradecimiento que una persona recibirá en el futuro, e inclusive en el día de su muerte. Por ejemplo, cuando fallece un danzante o un músico toda la cuadrilla le acompaña durante el velorio y la sepultura (**Fotografía 2**). Es una forma de agradecer todos los años, así como la dedicación que le ofreció a la agrupación de danza hasta la muerte.

Fotografía 2

Despedida al danzante de Negritos.

**2.1.2 De vírgenes y santos. El ciclo festivo migueleño.**

En Tzinacapan las personas cuentan con un ciclo anual de mayordomías en el que celebran el santoral de 36 imágenes; las festividades abarcan de enero a diciembre. Son dos tipos de imágenes: el santo que se encuentra en la iglesia (**Fotografía 3**) y la estatuilla que resguarda el mayordomo (*maltomoj*) en un nicho.

Fotografía 3

Virgenes y santos en sus nichos en la teopan (iglesia).



Con el paso de los años, los santos y vírgenes aumentaron en la iglesia migueleña, lo asevero ya que Ríos (2010) únicamente registró 25 imágenes durante el tiempo que trabajó en San Miguel (2006-2010). Elaboré la **Tabla 1** donde tomé en cuenta las imágenes que se festejan en el pueblo, además agregué la fecha del santoral católico, sin embargo, las celebraciones no siempre coinciden por tiempos o espacios. Es decir, influye mucho si se decidió hacer el festejo en fin de semana para que la gente acompañe y se quede al baile, así como la disponibilidad del padre para officiar misa.

Tabla 1*Fechas de mayordomías/ciclo ritual-festivo.*

Fecha	Santo	Virgen	Otro
2 de febrero		Virgen de la Candelaria	
19 de marzo	San José el carpintero		
24 de marzo	San Gabriel arcángel		
Domingo de Ramos	San Ramos		
Antes del miércoles de ceniza		Virgen de los Dolores	
Viernes Santo	Santo Entierro		
30 de abril			Niño Doctor
3 de mayo			Santa Cruz
13 de mayo			Asunción del Señor
15 de mayo	San Isidro Labrador		
16 de junio			Santísima Trinidad
17 de junio	Sagrado Corazón de Jesús		
24 de junio	San Juan Bautista		
27 de junio		Virgen del perpetuo socorro	
Agosto			Corazón de María
8 de julio		Virgen de Ocotlán	
16 de julio		Virgen del Carmen	
20 de julio			Niño Jesús
25 de julio	Santiago Caballero		
6 de agosto			Padre Jesús
30 de agosto	Santa Rosa de Lima		
29 de septiembre	San Miguel Arcángel		
30 de septiembre	San Miguel 'Custodio'		
1 de octubre	San Francisco de Asís		
24 de octubre	San Rafael arcángel		

28 de octubre	San Judas Tadeo		
1 de noviembre			Ánima sola
11 de noviembre (rito romano)/12 de noviembre (rito bizantino)	San Martín caballero		
22 de noviembre	Santa Cecilia		
8 de diciembre		Virgen de Juquila	
8 de diciembre		Virgen de la Concepción	
9 de diciembre			Juan Diego
12 de diciembre		Virgen de Guadalupe	
24 de diciembre			Niño Dios
26 de diciembre			Niño Belén
27 de diciembre	San Juan evangelista		

Ahora bien, describo a grandes rasgos las dinámicas sociales y religioso-festivas que involucran a los lugareños en tres momentos: antes, durante y después de cada festividad santoral, es decir, mayordomía. Lo primero que un mayordomo, o en general cualquier persona, hace antes de llevar a cabo su compromiso¹¹ es contemplar qué gastos va a realizar y cuáles no, dicho lo anterior pensará a quiénes les pedirá que sean sus padrinos, ya sea de cerveza, de puercos (*pitsot*), de pirotécnia (*kuetej*) o de grupo musical.

Normalmente se le pide el apadrinamiento, con algún gasto de la fiesta, a las personas que son más allegadas al mayordomo, así como a aquellas que en su momento la o el mayordomo apoyó en otro evento social o religioso previo. A esto lo denominan la ‘mano vuelta’ (*temakepa*) que, en pocas palabras, se define como la reciprocidad entre pares; la actividad también se desarrolla con santos y seres suprahumanos (Cano, 2020).

Observé la misma dinámica que caracteriza a cualquier otro evento social como el *auilis* (bautismo), la confirmación, el matrimonio (*namiktilis*), las velaciones, el levantamiento de cruz, entre otros. El encargado de la celebración, en este caso el *maltomoj* (mayordomo), visita casa por casa a sus compadres, además de las personas allegadas, para extenderles la invitación a que lo acompañen en su compromiso, es decir, que lo apoyen para que su fiesta salga bien.

¹¹ Utilizan la palabra compromiso en el sentido de festejo, aunque en algunas ocasiones la referencia cambia.

Asimismo, existe la posibilidad de que a quienes invitó el casero ya fueron invitados por los padrinos, por lo que serán los invitados quienes decidirán con quién asistir.

Si los invitados acompañan al casero, las mujeres un día antes de la festividad se presentan con: un kilo de tomate (*tomat*), medio kilo de chile ancho (*chilpatauak*), un kilo de azúcar (*tsopelik*), un kilo de sal (*istat*), un kilo de maíz (*taol*) y una gallina viva (*siuapio*), artículos que le entregarán a la casera, o mayordoma (*maltomoj*), en un morral; mientras que el hombre llega con una botella de tequila o con un cartón de cerveza —de medio o ‘de cuartitos’— y una docena de cohetes (*kuetej*), los cuales le entregará al mayordomo o casero. En cambio, si deciden asistir con el padrino (*tetokay*) únicamente tendrán que llegar a la morada de quien los invitó; donde los reciben con café o atole, es ahí donde esperan a que llegue la mayoría de la gente que se invitó para salir en caravana a la casa del casero donde se les recibirá.

Igualmente, las actividades que cada persona realiza en la festividad —sin importar qué celebración es— dependen del papel que juega la persona a la que acompaña. Si se trata del casero, es decir, quien realiza la celebración, las mujeres estarán bajo el mando de la casera o de quien se encuentre encargada en la cocina, por lo que se dedican a lavar trastes, moler maíz, echar tortillas a mano, cocinar y servir. Los hombres, de la misma manera, siguen las indicaciones del casero, así que se encargan de repartir platos de comida, pasar servilletas, servir agua, levantar platos o tazas sucios y llevarlos al fregadero, en pocas palabras atienden a los invitados. Además, existen hombres que son los encargados de lanzar los cohetes cada cierto tiempo, antes, durante y después de la fiesta. Por otra parte, si el invitado acompaña al padrino únicamente llega a la fiesta, saluda al mayordomo, se persigna frente al altar y toma asiento. El padrino, junto con sus invitados, son los primeros a los que se les sirve de comer mientras se les comenta en náhuatl “*takuakan*”, que en español es coman, cuando éstos terminan de ingerir sus alimentos, el mayordomo procede a darle de comer a la gente que le apoyó e invitó.

A continuación, describo las dinámicas generales de las mayordomías en la comunidad, las cuales observé durante mi estancia en campo (julio-septiembre, 2023). El mayordomo invita a la gente para que lo acompañe en la ‘entrada de la cera’, por la tarde-noche, al siguiente día a la misa y al festejo. Quienes decidieron acompañarlo, tanto hombres como mujeres, llegan a su casa por la tarde antes de que ‘entre la cera’ y llevan consigo los alimentos o provisiones que enuncié antes.

La ‘entrada de cera’ es una festividad ritual en la que la imagen que se celebra ‘entra a la iglesia’, por así decirlo es como la entrada que se hace en un bautizo o una boda previo a la misa. Se le nombra ‘entrada de cera’ porque la imagen se acompaña con cirios y estructuras grandes de cera que se realizan con cera derretida, esculpida y diseñada con colores brillantes (**Fotografía 4**).

Fotografía 4

‘Entrada de cera’ de San Francisco de Asís.



Poco a poco llegan los invitados, algunos pasan a comer, mientras que otros pasan directamente a ayudar al mayordomo con las actividades específicas de cada sexo. Las mujeres hacen tortillas (*taxkalmej*), sirven comida y lavan trastes; los hombres reparten café (*kafentzi*) o agua (*at*), pasan a los recién llegados para que coman y los atienden. También llegan por bloques las cuadrillas dancísticas, las cuales no es necesario que estén presentes en todas las mayordomías, únicamente son obligatorias los días que se celebra a San Miguel Arcángel. El grupo a veces danza un son y sus integrantes proceden a dejar sus máscaras o animales en el altar para posteriormente comer.

Mientras los invitados llegan, las mujeres echan tortillas, los hombres atienden, los danzantes terminan sus alimentos y proceden a ejecutar algunos sones, ya sea frente al altar doméstico o en el pasillo de la casa donde exista un espacio libre para danzar (**Fotografía 5**). Todos continúan con sus deberes, pocos son los que se detienen a observar las danzas, con frecuencia los espectadores son hombres mayores, niños o antropólogos chismosos. El acto ritual se ejecuta con o sin espectadores, ya que la danza se dedica a la imagen del festejo.

Fotografía 5

Danza de Matrachines con el nuevo maltomoj (mayordomo).



Los mayordomos (*maltomojmej*) previamente se organizaron con los fiscales (*pixkaalmej*)¹² para establecer una hora en que llevarían la cera a la *teopan* (iglesia) para que se quede toda la noche, puesto que los fiscales cierran las puertas de la iglesia entre las seis o siete de la noche. Normalmente los mayordomos y fiscales acuerdan que aproximadamente esto suceda a las siete de la tarde, puesto que se espera a que todos los invitados reciban sus alimentos, además de algunas bebidas. Sin embargo, en ocasiones la cera llega a entrar hasta las nueve de la noche, e inclusive más tarde. Por ejemplo, en la mayordomía de la virgen de Ocotlán, la procesión se retrasó porque se esperó a que parara de llover.

En la *kali* (casa) del mayordomo, éste y los diputados prenden las ceras, los cirios, el copal, se lanzan cohetes (*kuetejmej*) desde la casa del mayordomo, se toca una campana pequeña que se utiliza en las misas, el nicho de la imagen se retira del altar doméstico, es así como la procesión comienza. Los grupos dancísticos van por delante, al final va la imagen junto con la cera y los invitados. Mientras la procesión va en camino a la iglesia los fiscales tocan la campana (*tatsilini*), con el repiqueteo de procesión, desde que sale la imagen de la casa del

¹² La organización es con todas las imágenes que tienen su ‘entrada de cera’. En el caso especial de los festejos del ‘Combate’ y la ‘misa de Acción de Gracias’, los tres mayordomos de las tres imágenes principales se ponen de acuerdo con los fiscales, ya que las tres ceras tienen que ‘entrar’ al mismo tiempo en procesión a la iglesia.

mayordomo hasta que entra en la iglesia. Los músicos (*tatsotsonanij*) que acompañan la cuadrilla de danzantes no dejan de ejecutar sus sones en ningún momento, no importa si llueve, si el piso está resbaloso o tienen que danzar en calles empinadas.

Al llegar a la iglesia los danzantes entran y continúan con el son hasta terminarlo, posteriormente los músicos decidirán si ejecutarán otro son o se retiran. Mientras están las danzas el mayordomo junto con sus diputados, acomodan la cera, junto con las flores que se trajeron del altar doméstico, en el altar de la iglesia. Los invitados, de momento, esperan sentados en las bancas de la iglesia, algunos se vuelven espectadores de las danzas, otros se saludan entre ellos, pero guardan el debido respeto a la casa de San Miguel Arcángel, otros simplemente observan las acciones de los demás. Cuando las danzas se retiran poco a poco, la gente también lo hace, pero antes de que se vayan todos, el mayordomo les agradece su compañía y les comento que los esperará al siguiente día para la gran fiesta, es decir, para la mayordomía. La iglesia cierra sus puertas.

Particularmente en el caso de la ‘entrada de cera’ de San Miguel Arcángel las puertas de la iglesia se quedan abiertas durante toda la noche, las personas lo visitan y no lo dejan solo porque es la *Sanmigueliluitampa* (víspera de su fiesta). Asimismo, hay gente que vela toda la noche para esperar las mañanitas, que se le cantan al amanecer a ‘El Patrón’. La imagen que sí velan los *maseualmej* (migueleños) en la iglesia como si fuese un difunto es la imagen de Cristo crucificado —que también se conoce como Santo Entierro— durante la Semana Santa.

En San Miguel Tzinacapan no hay un padre que oficie misas exclusivamente para la comunidad, en realidad, solo asignan a uno en la iglesia de Cuetzalan que es el encargado de celebrar las misas en cada una de las juntas auxiliares que pertenecen a la cabecera. La misa se tiene que agendar con el padre con mucho tiempo de anticipación, ya que a veces, tanto Cuetzalan como Tzinacapan, celebran al mismo santo el mismo día, de acuerdo con la fecha que el padre otorgó el mayordomo invita a la gente para la misa del siguiente día del santo o la virgen que resguarda. En la mayordomía de la virgen de Ocotlán la misa en Cuetzalan fue al medio día, mientras que en Tzinacapan a las cuatro de la tarde. Las misas en la comunidad son muy cortas, no exceden los 20 o 25 minutos, puesto que el padre tiene alguna otra misa programada.

Al culminar la misa la cera sale con rumbo a la casa del mayordomo para ser de nuevo resguardada ahí junto con la imagen en su nicho. El mayordomo, junto con sus diputados, prenden las ceras, los cirios y las reparten junto con las flores para que los voluntarios las

carguen hasta la casa del anfitrión. Si el mayordomo invitó a algún grupo de danza tiene que esperar a que haga acto de presencia por lo menos uno, ya que se equiparan a los danzantes con guardias que cuidan la imagen¹³. En el caso de la imagen de la virgen de Ocotlán, en Tzinacapan, se esperó a la danza de Toreadores, posteriormente, poco a poco se unieron dos grupos de la danza de Negritos. La procesión de ‘salida de cera’ tiene la misma organización que todas las demás: los grupos dancísticos van primero, posteriormente los acompañantes junto con la cera, los cirios, los cohetes (*kuetej*) y finalmente la imagen que se celebra en la mayordomía.

Al arribar a la casa del mayordomo los primeros en entrar son los danzantes, ya hay algunas personas a la espera de que llegue la imagen para posteriormente comer. Frente al altar doméstico se le entregan los cirios al mayordomo o a los diputados y quienes cargaron las ceras las dejan a los costados del altar. La fiesta comienza. Las personas se sientan a comer, primero los danzantes y músicos, los padrinos, los invitados del padrino o gente que llega. Poco a poco se desocupan las mesas y se sientan otras personas. Todos asumen de nuevo los roles de la noche anterior, tanto hombres como mujeres.

Conforme la gente termina de ingerir sus alimentos, proceden a ocupar asientos vacíos en los pasillos o en el patio de la casa, donde normalmente se coloca el entarimado para el baile de la noche. Las cuadrillas dancísticas, que terminaron de comer, ejecutan sones en el mismo espacio del día anterior, las personas atienden a los que llegan a la fiesta, ofrecen de comer, hacen tortillas (*taxcalmej*) y mientras los grupos de baile se alistan. En la fiesta de la virgen de Ocotlán la mayordoma de Cuetzalan contrató a un grupo de banda la cual tocó mientras la gente comía. Por otro lado, el mayordomo de Tzinacapan contrató dos grupos musicales: ‘*Xinach Trío*’ y ‘El Triunfo’, quienes tocaron cuando la mayoría de los asistentes terminaron de comer.

Los músicos y la gente esperan ansiosos a que el mayordomo (*maltomoj*) sahúme la pista de baile con copal, puesto que, si no lo hace y comienza el baile sin pedir permiso, puede provocar accidentes, como caídas o peleas entre los presentes. El mayordomo no deja de repartir cartones de cerveza a quienes lo apoyaron con la fiesta; la tradición dicta que a quien se le dé un cartón de cerveza o destape una botella, de tequila o de aguardiente, no se retirará de la fiesta hasta que reparta todo el contenido.

Los hombres son quienes invitan a las mujeres a bailar, normalmente las canciones duran

¹³ Con excepción de la imagen del ánima sola, dado que en la ‘entrada’ y ‘salida de la cera’ de la imagen no se invitan músicos ni danzas, mucho menos se lanzan cohetes, la gente únicamente camina en procesión silenciosamente.

entre 20 a 30 minutos, por lo que la gente termina muy cansada. Los espacios reducidos y el ritmo muy movido de las canciones producen en las personas bochorno y sudoración, por lo que se refrescan con una buena cerveza. Los bailes se extienden hasta las 7 u 8 de la mañana; si se quedó mucha gente significa que el anfitrión tuvo éxito, si esto no ocurre significa que a su fiesta le faltó algo; en Tzinacapan equiparan la asistencia de la gente con el prestigio y el poder.

2.1.3 Cambio de Mayordomías

Si bien la primera mayordomía del ciclo ritual-festivo empieza el día 2 de enero, los migueleños afirman que no comienza el ciclo sino hasta el 6 de enero con el ‘Cambio de Mayordomías’ que se celebra cada año. Es decir, el mayordomo saliente deja la imagen en la casa del nuevo mayordomo, o mayordomo entrante, en la que vivirá durante un ciclo ritual-festivo, que abarca un año. Tuve la oportunidad de presenciar dos ‘Cambios de Mayordomías’ en diferentes años, el primero fue en enero de 2020 y el segundo en enero de 2024.

Desde el mes de diciembre el regidor de usos y costumbres visita a las personas que previamente se anotaron para ser mayordomos y confirmar su participación en el ‘Cambio de Mayordomías’ para recibir la imagen. Es importante anotar que la mayordomía de la imagen de San Miguel Arcángel cuenta con una lista de espera de hasta aproximadamente diez años. En caso de que alguien decline la invitación es el regidor de usos y costumbres quien se encarga de buscar a alguien más que se haga responsable de la imagen.

Por la mañana del día 5 de enero de cada año se pesa la cera frente a la presidencia de la junta auxiliar. El mayordomo saliente asiste con las limosnas de la misa, el baúl donde guarda la ropa del santo, que se le confeccionó anteriormente, junto con los kilos de cera¹⁴, previamente derretida y posteriormente hecha marqueta (bloque o porción de cera sin labrar). Frente al presidente de la junta auxiliar, al regidor de usos y costumbres, con el nuevo mayordomo se pesa la cera con báscula de gancho para saber cuánta entrega el mayordomo saliente. Éste puede, o no, poner más cera en el baúl, depende de su devoción. En seguida pasan a la oficina de la presidencia donde redactan una hoja con los siguientes datos: fecha, nombre de la imagen que se recibe, artículos que contiene el baúl como ropa, limosna y cera, nombre del mayordomo entrante y firma del mayordomo que entrega, del que recibe y del encargado del proceso.

¹⁴ La cera que pesan es de dos tipos: de parafina blanca o de cera de abeja (*Apis mellifera*), la cual en ocasiones se compra al apicultor de la comunidad. La parafina es más accesible en cuanto a costo que la marqueta de cera pura que ronda los 200 pesos el kilo.

Más tarde se observa que la gente se prepara para acompañar y ayudar en los preparativos para el ‘Cambio de Mayordomías’, así como para recibir las imágenes. Ambos mayordomos; el entrante y el saliente, invitan a que la gente les acompañe en su compromiso, donde aplican las mismas dinámicas que mencioné en la mayordomía. Las mujeres asisten con sus ingredientes para el mole y los hombres con su cartón de cervezas; a veces recorren el pueblo de punta a punta.

En el 2020 acompañé al mayordomo que recibió la imagen de santa Rosa de Lima. Al arribar al domicilio observé que las mujeres eran las encargadas de matar, desplumar y destazar los pollos que se ocuparían al siguiente día. Los hombres, por otro lado, le ayudaron al mayordomo a terminar de acomodar mesas, sillas, el arco de la entrada (**Fotografía 6**) y el arco del altar, que se elaboran con *chamaki* (heliconia), hoja de palma y flor de cucharilla.

Fotografía 6

Arreglo del nuevo maltomoj (mayordomo).



Al culminar con los deberes todos se sentaron a degustar un caldo donde únicamente se sirvieron piezas como hígados, mollejas o patitas de pollo, las piezas de carne se dieron a los invitados al siguiente día. Primero se sentaron los hombres, las mujeres al final. En cuanto terminaron de comer se observó la dinámica principal de la comensalidad mexicana, la sobremesa. Los asistentes hablaron entre sí de sus experiencias en el pueblo, de lo que viven fuera del mismo, de historias de miedo y anécdotas de la fiesta. Acompañaron la conversación hasta muy entrada la noche con tequila, que le llevaron al mayordomo aquellos hombres que le ayudaron.

Llega el 6 de enero y se hace el ‘Cambio de Mayordomías’ de las 36 imágenes del pueblo. Por la mañana los danzantes, de distintas agrupaciones, recorren las calles del pueblo mientras se dirigen a la casa del teniente o del caporal de su agrupación. Los danzantes juntos se dirigen a la casa del mayordomo mayor saliente, quien guarda en su casa la imagen de San Miguel Arcángel, ‘El Patrón’. Éste es el primero en salir, puesto que es la imagen más importante. En cuanto llega a su nuevo hogar las otras imágenes importantes se cambian de domicilio: la de San Miguel ‘Custodio’, la de san Francisco de Asís (El Panchito), la de Santiago Caballero y los arcángeles Gabriel, Rafael y Miguel; posteriormente todas las demás.

Fotografía 7

Recibió la imagen de san Isidro Labrador el nuevo maltomoj (mayordomo).



Las dinámicas y roles en las fiestas de ‘Cambio de Mayordomías’ son las mismas que se observan, en general, en cada una de las fiestas de mayordomía, con la única diferencia de que se asiste a más de una en todo el día, lo que demuestra el apoyo constante entre la comunidad.

2.1.4 Bendición y fiesta de ‘La Réplica’

Al llegar a la iglesia (*teopan*) de Tzinacapan la imagen que está en el centro del altar, donde normalmente se encuentra Jesús crucificado, es la de san Miguel arcángel, que le da el nombre a la comunidad. La estatua del arcángel Miguel se talló en madera de cedro, “cedro bueno”

afirmaron los migueleños, lo que justifica el poco desgaste de la misma, aunque la imagen tenga muchos años en la comunidad. En Tzinacapan nadie sabe quién es el verdadero autor de tal obra de arte, pero comentan que “no era de la comunidad”. Un profesor jubilado, originario de Tzinacapan, mencionó que “un escultor hace más de 300 años les llevó la imagen porque pensó en el pueblo”, el escultor talló a San Miguel Arcángel, por lo que la llevó al pueblo porque es su santo patrón; la comunidad ya tenía una imagen, la de San Miguel Arcángel ‘Custodio’, pero es de dimensiones menores a la actual.

La estatuilla de San Miguel Arcángel es distinta a las que se encuentran en las iglesias de las urbes o en las pinturas de la iglesia católica. Normalmente el arcángel Miguel se representa como un hombre fornido, fuerte e intimidante que aplasta a Satanás. La estatua que se encuentra en San Miguel Tzinacapan intimida y refleja cierto poder, pero a la vez transmite tranquilidad, el cuerpo no es tan musculoso y la cara de éste es como la de un niño; por eso en la comunidad se le conoce como el *Okichpiliyoj*, que en náhuatl significa “el jovencito”, que es una forma cariñosa para dirigirse a un niño.

Desde el año 2015 la estatuilla de San Miguel Arcángel no sale en procesión, porque la escultura está dañada por el paso del tiempo, por la exposición a la lluvia y al sol durante años. La imagen lo restauró un experto del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), porque es una reliquia de muchos años, además de que los accesorios de la estatua como son las alas, las botas, el casco y la espada (únicamente en la punta y en el mango) cuentan con un recubrimiento de oro puro. El restaurador habló en distintas ocasiones con los migueleños, les explicó que la imagen del ‘Patrón’ ya no debía salir con las procesiones ni moverse de su nicho, ya que había partes muy dañadas y sensibles.

Fue en 2023 que los migueleños realizaron una colecta para hacer una réplica de San Miguel Arcángel. Contrataron a un escultor que durante meses trabajó arduamente, en el mes de agosto de 2023 entregó la estatuilla nueva. Nadie tenía acceso a la imagen más que el comité organizador de ‘La Réplica’ y el escultor, así que su presentación fue un momento único entre los migueleños ya que ansiaban ver al nuevo ‘Miguelito’. El día 10 de agosto de 2023 se entregó la ropa del nuevo San Miguel Arcángel a los fiscales (*pixkaal*) y a los altos mandos de la iglesia para que la bendijera el padre, para que así lo pudiesen vestir. Todas las agrupaciones de danza acompañaron la entrega de la ropa en procesión hasta la iglesia (*teopan*).

Dos días después, se llevó a cabo la ceremonia de bendición de ‘La Réplica’. Desde las cuatro de la mañana del 12 de agosto se tocaron las campanas para mover la réplica de la bodega al altar con el propósito de que los encargados lo pudiesen vestir; mientras lo mantuvieron envuelto en mantas para que nadie lo viera. También bajaron al ‘Patrón’ de su nicho y lo pusieron en un altar que previamente elaboraron. A las 10 de la mañana llevaron a ‘La Réplica’ a Kalazoli (lugar solitario)¹⁵ con banda y música de viento. Al medio día las cuadrillas de danza estuvieron en la iglesia para ejecutar algunos sones y posteriormente salieron en procesión a recibir a ‘La Réplica’.

Al momento de llegar a Kalazoli (lugar solitario), frente a una multitud ansiosa por conocer a la réplica de San Miguel Arcángel, el presidente de Cuetzalan le quitó las mantas que la cubrían; únicamente tres figuras de alto poder tocan a San Miguel Arcángel: el *altepexiujtekiuj* (presidente) de Cuetzalan, el presidente de San Miguel Tzinacapan y el regidor de usos y costumbres de Tzinacapan. La gente aplaudió, aunque con cierta negatividad, pues ‘La Réplica’ no es igual a la del ‘Patrón’. “La cara no es la misma y da una sensación distinta a la efigie del Patrón” fueron algunos de los comentarios más repetidos en la procesión de regreso, mientras que otros hicieron referencia a que se sentían incómodos con ella. Al llegar al atrio de la iglesia ‘El Patrón’ recibió a ‘La Réplica’ en la ‘entrada de su casa’, como denominan los migueleños a la iglesia; ambos fueron puestos en su respectivo altar, comenzó la misa y el padre bendijo a la réplica del arcángel Miguel.

Mientras se ofrecía la misa algunas personas pasaron a comer en el auditorio. Todos los migueleños participaron en la organización y preparación de la fiesta a ‘La Réplica’; las mujeres se repartieron actividades como la preparación de alimentos, mientras que varios hombres montaron una lona en el atrio de la iglesia, elaboraron los tres arcos (de los altares y el de Kalazoli), cargaron las imágenes en la procesión y ayudaron a repartir comida en el auditorio. Más tarde había baile con música en vivo, sin embargo, cuando terminó la misa, un ventarrón azotó el pueblo y comenzó a llover a cántaros, las casas se quedaron sin luz durante el resto del día y una parte del siguiente. Hubo daños menores en Tzinacapan, se dobló el tubo que sostenía la lona y se fue la luz, pero en Cuetzalan la historia fue distinta, se levantaron los techos de teja de las casas y de los locales, entró el agua en varios domicilios y se fue la luz por algunas horas.

¹⁵ Kalazoli es un barrio de San Miguel Tzinacapan. Es el barrio que representa la entrada a la zona céntrica del pueblo de Tzinacapan. Éste cuenta con 12 barrios que son: Tecolpetec, Atmolon, Xaltipan, Tonalich, Ziltepet, Tecolapa, Xaltepe, Tizapan, Tepopola, Kalazoli, Chilkuautaj y Ayotzinapan.

El desastre, que algunos mencionaron era natural, se reinterpreto como una muestra de molestia e inconformidad por parte de ‘El Patrón’ hacia los migueleños por realizar una fiesta tan grande, como la que le hacen a él, a otro san Miguel arcángel, de menor jerarquía. Las consecuencias del viento y la lluvia no fueron únicamente físicas, existieron algunas inconformidades por parte de los cuetzaltecos y en algunas ocasiones, por publicaciones de Facebook, acusaron a los migueleños de traer una desgracia a la región. Por supuesto los cuetzaltecos afirmaron que ellos no tendrían que pagar lo que los migueleños provocaron; las palabras de un cuetzalteco fueron claras: ellos no sustituyeron a su santo patrono por otro.

Después de unos días los ánimos en Tzinacapan se tranquilizaron, aunque la gente no dejó el tema hasta después del 29 de septiembre, fecha en que se lleva a cabo la fiesta principal del santo patrono, ya que se temía que éste tuviese otra muestra de inconformidad porque no sería él quien saldría en la procesión, sino ‘La Réplica’. Afortunadamente no pasó nada y las cosas en la comunidad estuvieron tranquilas.

2.2 El ciclo dancístico sanmigueleño

La danza constituye una expresión de la ritualidad de los nahuas en San Miguel Tzinacapan. Cada año los *maseualmej* (migueleños) llevan a cabo mayordomías y festividades, que en teoría inician y cierran el ciclo agrícola, las cuales se acompañan con ejecuciones dancísticas. Concretamente las expresiones dancísticas se unen al ciclo ritual-festivo-agrícola como un vehículo de comunicación y de veneración a San Miguel Arcángel (El Patrón), así como a los santos y vírgenes del santoral católico.

En Tzinacapan existe una firme organización social-dancística y un ciclo dancístico-religioso-festivo estable a partir del desarrollo de las expresiones culturales de la comunidad. Las danzas, al igual que las dinámicas sociales, por ejemplo, las mayordomías, mantienen una estructura sólida para su funcionamiento, se organizan en agrupaciones y comparten generalidades en los dos ciclos, el ritual-festivo y el dancístico, tal y como lo plasmo en la **Tabla 2**, con la información que recabé durante mi trabajo de campo en junio-septiembre de 2023. Como se observa incluí las fechas del 10 y 12 de agosto que, si bien no estuvieron contempladas en años pasados, sí se llevaron a cabo durante mi estancia.

Tabla 2*Fechas del ciclo dancístico migueleño.*

Fecha	Celebración
6 de enero	‘Cambio de Mayordomías’
Variable entre marzo o abril	‘Misa de Acción de Gracias’
Fecha variable	‘Salida de la iglesia’
25 de julio	‘Despiertan las danzas’
10 de agosto	Bendición de la ropa de ‘La Réplica’
12 de agosto	Bendición de ‘La Réplica’
Variable entre junio y septiembre	Ensayos de los grupos dancísticos
Fecha variable	‘La vuelta’
Fecha variable	‘Entrada a la iglesia’
Fecha variable	‘Entrada’ y bendición de la ropa de los santos
28 de septiembre	‘Entrada de cera’ de San Miguel Arcángel
29 de septiembre	Fiesta patronal del ‘Patrón’, San Miguel Arcángel, y ‘entrada de cera’ de San Miguel ‘Custodio’
30 de septiembre	Fiesta de ‘Custodio’ y ‘entrada de cera’ de San Francisco de Asís, ‘El Panchito’
1 de octubre	Fiesta de San Francisco de Asís, ‘El Panchito’
19 de noviembre	‘Entrada de ceras’
20 de noviembre	‘Día del Combate’
23 de diciembre	‘Entrada de cera’ del Niño Dios
24 de diciembre	Fiesta del Niño Dios

Las cuadrillas toman decisiones internamente y se separan de los *maltomojmej* (mayordomos) en cuanto a decisiones de organización —aunque no en su totalidad— además cada *mijtotijkej* (danzante) tiene que responder a las autoridades de su grupo y es la autoridad máxima del grupo, el teniente, dancístico quien da la cara por los demás. Las distintas danzas de la comunidad migueleña son coloridas y joviales, adjetivos que para los lugareños se asocian a la diversión, disfrute y fiesta. Para los migueleños dos elementos no deben faltar en las mayordomías: las

danzas, principalmente en la de ‘El Patrón’, y el trío huapanguero.

Otra de las características para considerar la organización y el ciclo de las mayordomías de manera independiente al ciclo de las danzas es porque ambos están imbricados. Como bien se explicó en el apartado anterior, existe un rígido ciclo ritual-festivo en que se llevan a cabo actividades sociales-festivas-religiosas, en las que no se permite la ausencia de ciertas personas de la comunidad, como autoridades políticas, eclesiásticas y mayordomos con su comitiva, que son quienes le ayudan al mayordomo y como se leerá más adelante tampoco los danzantes (*mijtotianij*) deben faltar.

El danzante tiene un ciclo dancístico propio, el cual cuenta con fechas inamovibles. En resumen, los dos ciclos existen a la par, existen en tanto conjunto y existen de forma individual. El período del ciclo ritual-festivo comienza el 6 de enero con el ‘Cambio de Mayordomías’ y culmina el 25 de diciembre con el festejo al Niño Dios. Por su parte, el ciclo dancístico no comienza en las mismas fechas, sino que da inicio con el ‘Despertar de las danzas’ el 25 de julio en la fiesta a Santiago Caballero y culmina cuando cada cuadrilla decide ‘salir de la iglesia’.

2.2.1 ¿Qué significa danzar?

El acto dancístico es un estímulo visual, físico y auditivo al que los infantes de Tzinacapan se encuentran expuestos constantemente. Es común ver que los niños y las niñas imitan a los danzantes, es claro que se emocionan con el sonido de los instrumentos, de los cascabeles (*koyolmej*), las sonajas. Los lugareños dicen que existen dos opciones: eres danzante o eres músico. Por supuesto, también asumen roles y puestos políticos o religioso-festivos a la par.

Los infantes son danzantes o músicos “porque ya lo traen”, como afirmaron diferentes personas de la comunidad, la música los llama. Los migueleños asocian el sonido del tambor de la danza de Santiagos con los latidos del corazón que escuchan los bebés al estar en el vientre materno. Los padres tienen muy en claro que, al crecer sus hijos, les pedirán danzar. Algunos adultos se niegan a que sus hijos participen en las danzas, tanto por el rigor como por el compromiso moral y social que ello implica, además de la inversión económica en los trajes. Por supuesto, también hay padres que incentivan a sus hijos a danzar y los acompañan en todos los compromisos.

El principal requisito para estar en una agrupación dancística en la comunidad, además de tener entusiasmo y la posibilidad de pagar los trajes, es realizar una ‘promesa’ o un

‘compromiso’. La ‘promesa’ para los danzantes consiste en, como su nombre lo dice, prometerle al santo patrono del pueblo, San Miguel Arcángel, su participación en alguna danza durante siete años consecutivos. En caso de no cumplir con la ‘promesa’, las personas reciben sanciones morales, sociales y castigos divinos por parte del ‘Patrón’, incluso tienen sueños con mensajes de castigo donde se involucra el diablo, el animal o la máscara (*xayak*) de la cuadrilla dancística en que se participa.

La siguiente anécdota del ejecutante de la danza de Negritos, que actualmente participa con la danza de Migueles, ejemplificará el punto anterior. El *mijtotijkej* (danzante) participó en la danza de Negritos desde los seis años de edad ya que su tío, hermano de su papá, era el caporal de la cuadrilla. Cuando el ejecutante tenía diez años falleció el músico de su danza, y posterior a que el grupo mostró su respeto y acompañamiento al difunto, se desintegró la cuadrilla. Al morir el músico también murió una danza, murió la forma original de la danza de Negritos de San Miguel Tzinacapan, la cual contenía sones melancólicos y respetuosos.

El infante no deseaba integrarse a otra agrupación de Negritos o alguna otra danza así que un día le comentó a su mamá que era su intención dejar de danzar. Al momento de quitar la corona —sombrero que utilizan los negritos para tapar su rostro durante la ejecución dancística— salió una nauyaca (*Bothrops asper*, también se conoce como nauyaque, serpiente de terciopelo o cuatro narices), que es la serpiente que pertenece a la danza de Negritos, y que se asocia a problemas. Sus padres lo regañaron puesto que aún no cumplía con los “siete años de la manda” y le recalcaron que “la víbora aparecería de nuevo si no terminaba los siete años que prometió”.

El mismo danzante cuenta con otra anécdota en la cual, más grande y como participante en la danza de Migueles, un año le dijo a su mamá que quería descansar de la danza y no bailar. Días después soñó con el Pilato, que se asocia con la parte negativa de la danza de Santiagos, que lo perseguía. Al despertar él interpretó el sueño como una advertencia de que tendría que “cumplir con su promesa”.

Este tipo de anécdotas no solo las tienen los danzantes, también los músicos. Un músico de la danza de Negritos, que no pertenece a San Miguel Tzinacapan, pero sí a la región cuetzalteca, le dijo a su esposa que no participaría más como músico en la danza puesto que ya se sentía cansado. En dos ocasiones, de las varias en las que le dijo a su esposa que ya no participaría, le mordió una nauyaca. Una de aquellas mordeduras sucedió porque el hombre

metió la mano en su morral, puesto que se iría a trabajar al campo. Por fortuna llegó a tiempo al hospital de Cuetzalan y lo atendieron.

Ser danzante implica una responsabilidad muy grande, pero también existe la posibilidad de dejar de bailar sin enfrentar consecuencias. En mi trabajo de campo (junio-septiembre, 2023) encontré dos formas en que los danzantes (*mijtotianij*) dejan la agrupación: por ‘muerte decidida’ y por muerte, enfermedad u obligación del danzante. Decidí otorgarle el nombre de ‘muerte decidida’ porque en la danza eso es lo que sucede, se mata al personaje.

Por ejemplo, en la danza de Migueles, a petición de quien quiere dejar la agrupación, se ejecuta todo el ritual dancístico y en el ‘Remate’ matan a quien abandona la cuadrilla, en el caso de los Diablos pero desconozco cómo es con los Migueles. La segunda forma de abandono de la danza ocurre, en su mayoría, por la defunción o por enfermedades/accidentes que obligan al danzante a retirarse de por vida. También ocurre cuando el danzante tiene la obligación de sostener a su familia y sale del pueblo en busca de nuevas oportunidades de trabajo en la República Mexicana o en Estados Unidos.

Tomar la decisión de ser danzante no es algo que las personas piensan “a la ligera” y al cuestionar constantemente qué significa bailar para cada ejecutante y qué sería de la fiesta patronal (*Sanmigueliluit*) sin danzas las respuestas fueron variadas. La danza es un acto de devoción, no es una actividad física o un pasatiempo, participar en cualquier agrupación dancística requiere compromiso con ‘El Patrón’, no tanto con los demás compañeros.

Danzar para mí en la fiesta es como una devoción, como un gusto por ofrecer mis pasos o mi baile, mi cansancio, mi sudor, mi esfuerzo a San Miguel, a mi pueblo. Una pasión, es un servicio que ofrezco y que mi pueblo se vea alegre en una fiesta que es nuestra fiesta patronal para mí es hacer como un baile comunitario. (Danzante de Miguel, comunicación personal, 18 de agosto de 2023)

Cada danzante ofrece su devoción de forma distinta, la cual se dirige primordialmente a San Miguel Arcángel. La fiesta patronal no sería nada sin danzas, afirmaron distintas personas migueleñas, porque el festejo sería aburrido. Ellos sienten que las danzas permiten que la fiesta tenga alegría, colores y olores específicos. La danza mueve a la comunidad, les da energía a los participantes para que durante toda una semana se lleve a cabo una buena fiesta, la fiesta patronal que todos esperan.

Durante muchos años la participación de los hombres como danzantes y músicos es innegable en el pueblo, sin embargo, no ocurre lo mismo con la participación de las mujeres en las cuadrillas dancísticas, particularmente en papeles que se estipulan como exclusivamente masculinos. La primera mujer en la danza fue la hermana de un músico. Ella desafió los papeles sociales y dancísticos, ya que entró como Miguel en la danza de Migueles, por supuesto en distintas ocasiones se lo negaron con el argumento de que ‘El Patrón’ es hombre y no mujer. Gracias a esa danzante las mujeres actualmente ejecutan papeles que eran únicamente de varones, aunque aún existen excepciones.

La hermana de la primera danzante que interpretó a uno de los Migueles fue también la primera mujer músico en la comunidad. Su padre es una figura importante ya que durante muchos años participó como músico de la danza de Migueles y después trajo a la comunidad la danza de Toreadores, donde actualmente es músico junto con su hija y sus nietos. Aunque es mujer, ella mencionó que no existió un rechazo por parte de otros músicos ni por parte de los danzantes, en realidad ella se siente muy cómoda de participar en la danza, inclusive su esposo la alienta a continuar, aprender y mejorar.

Danzar tiene un significado tan profundo que en algunas ocasiones se tiene que vivir para entenderlo. No existe duda de que el sentimiento que despierta el acto de danzar no se limita únicamente a varones sino también a mujeres que expresan su gusto por participar en las cuadrillas que danzan para ‘El Patrón’.

2.2.2 Jerarquía de la danza

Así como la comunidad cuenta con organizaciones políticas y religioso-festivas para ejecutar las distintas dinámicas sociales, la danza también cuenta con una jerarquía interna que destaca en todo grupo dancístico. En primer lugar, se encuentran los maestros de la danza, que son los abuelos, continúan las figuras del teniente, el caporal, los delanteros y, finalmente, los danzantes son importantes para el ciclo dancístico; asimismo añadido la figura social de los padrinos de la danza. Describo a continuación cada posición y las implicaciones sociales que tienen.

El cargo de teniente lo otorga el regidor de usos y costumbres, quien desde que se despiertan las danzas busca a los nuevos tenientes de cada agrupación. El teniente es quien se encarga de recibir en su casa a la cuadrilla dancística para los ensayos, les ofrece a sus integrantes comida (*tapalol*) y agua (*at*). Es al teniente, junto con el caporal, a quien se dirigen

los mayordomos (*maltomojmej*), o madrinas de ropa, para realizar las invitaciones a las fiestas y ceremonias. Estos le entregan al teniente un refresco —para los niños—, tequila, vino¹⁶, aguardiente (*nokti*) o un cartón de cervezas —para los más grandes— y vasos, que son un obsequio porque escucharon su invitación y le dieron oportunidad de hablar con ellos. Antes de que llegara el azúcar a Tzinacapan había gente que cultivaba caña de azúcar, preparaban piloncillo o panela y destilaban la caña para prepara aguardiente. La bebida de aguardiente era el principal licor que llevaban los hombres a todos los compromisos, posteriormente se sustituyó por tequila y la cerveza.

El puesto de teniente lo ocupa una sola persona, aunque normalmente es un matrimonio o una familia la que se hace cargo de toda la agrupación y sus necesidades. Los tenientes, además, acompañan a la agrupación en la procesión, llevan consigo un botiquín de primeros auxilios, están al pendiente de cualquier persona de su grupo que se sienta mal. En el momento en que van a las mayordomías, los tenientes cuidan a todos los integrantes del grupo, se encargan de que le den comida y un buen trato a cada uno. En ocasiones la gente llama a los tenientes “los mayordomos de la danza”, porque la devoción y labor es similar a la del mayordomo (*maltomoj*) con las imágenes (Ríos, 2010).

Los músicos (*tatsotsonanij*) también son parte importante de la danza y tienen poder frente a la agrupación, por supuesto no todos los músicos sino los que denominan maestros músicos. A grandes rasgos el músico también toma decisiones de si se continúa con la ejecución dancística o no en los distintos espacios en que el grupo se encuentre (la iglesia, la casa del teniente, la casa del mayordomo, la procesión, los ensayos, entre otros), acepta invitaciones del teniente, del caporal, y propone horarios para los ensayos.

En la agrupación se tiene a los danzantes (*mijtotianij*) en general, los cuales se integran por hombres, mujeres, niños, niñas, de distintas edades y ocupaciones. Las obligaciones sociales de los danzantes son cumplir con las invitaciones que les dirigen los mayordomos (*maltomojmej*) para acompañar en los festejos de las imágenes. Abro un paréntesis para reiterar la importancia de la danza como una escuela, principalmente en la enseñanza de las costumbres y tradiciones a las infancias (Hoyos, 2021). Las cuadrillas dancísticas cada domingo, de agosto a septiembre, tienen ensayos en los cuales todos los participantes, nuevos y viejos integrantes, se alistan para la fiesta. En estos ensayos siempre se encuentran hasta adelante los danzantes con más años en la

¹⁶ Preparación de licor por medio de una infusión de frutas en grandes cantidades de aguardiente.

cuadrilla y detrás de ellos los nuevos. En ningún momento se les enseña con detenimiento los pasos y sones a quienes recién entraron a la agrupación, sino que ellos tienen que “agarrar el modo” para aprender si desean continuar en la cuadrilla.

Algo similar sucede con los músicos. Cuando alguien se une como músico a la cuadrilla tiene que “tener buen oído para cazar las pisadas [las notas musicales]” puesto que el maestro músico no se detiene a explicar pisada a pisada, sino que toca los sones seguidos. Hay ocasiones en que los músicos ya recibieron clases de forma individual y fuera de los ensayos del grupo. En Tzinacapan se encuentra Miguel (Celso) Salgado, maestro violinista de la danza de Migueles e integrante del trío huasteco *Xinach*, quien sabe ejecutar distintos instrumentos musicales: como violín, jarana huasteca, quinta huasteca, jarana jarocho, entre otros.

El maestro Celso da clases por las tardes en una locación del pueblo, donde les enseña a niños y niñas a tocar los instrumentos que componen el trío huasteco que son violín, jarana y quinta huasteca. Por ejemplo, Celso le dio clases de jarana huasteca a un joven desde la primaria. Actualmente es músico que participa con la danza de Migueles y tiene, junto con otros dos jóvenes que también fueron alumnos de Celso, su propio trío huasteco que se llama ‘Son de Altura’. Este ejemplo da cuenta de que las dinámicas sociales y el refuerzo de las tradiciones no se remiten únicamente a lo que se enseña en los hogares, sino también en otros espacios como clases individuales o en las agrupaciones de danza.

Dentro de los danzantes (*mijtotianij*) se encuentra la división jerárquica del caporal, los delanteros y, por supuesto, los maestros de la danza. Dos personas migueleñas que se consideran grandes maestros y sabios de la danza, tanto por los años que han dedicado a la danza como porque pertenecen a la cuadrilla más vieja de la comunidad, son don Venancio¹⁷ y don Máximo (**Fotografía 8**), dos adultos mayores que aún le entregan su vida a la danza de Santiagos; don Venancio cumple con el cargo de teniente y don Máximo es el Pilato Rey. Algunos otros que se consideraban maestros de la danza por desgracia fallecieron en años pasados y ellos son los únicos que quedan. Los maestros de la danza son figuras muy importantes porque sobre ellos recae la responsabilidad de la toma de decisiones; se consideran parte fundamental de la cuadrilla, puesto que formaron durante muchos años a varios danzantes.

En orden jerárquico a los maestros le sigue el caporal. El caporal, en todas las cuadrillas dancísticas, es el encargado de enseñar los pasos, las coreografías a los nuevos integrantes, tal y

¹⁷ Para mayor información consultar mi tesis de licenciatura [inédita] (Hoyos, 2021).

como le enseñaron en algún momento. El caporal es quien dirige al grupo mientras ejecutan la danza en las fiestas o mayordomías; es quien decide qué compromisos aceptar para ir a bailar y finalmente él dice si se hará el ‘Remate’/‘Costumbre’ o no. Es quien da el ejemplo en cuanto a la puntualidad, los valores en la vida y en la danza, ofrece un punto de referencia de cómo moverse al bailar. El caporal también se hace cargo de sus bailarines, principalmente de los niños, cuida que se sientan bien y que no les falte nada.

Los delanteros, la última figura jerárquica dentro de los bailarines, son la mano derecha del caporal y son quienes, más adelante, podrían tomar la posición de caporal. En ausencia del caporal, ya sea en un ensayo y hasta en alguna mayordomía, son los delanteros quienes toman decisiones de la danza y dirigen a la agrupación.

Fotografía 8

Don Máximo como Pilato Rey.



Cada caporal sabe a qué bailarín le dejará su posición al momento de su retiro. Así como el caporal dirige la cuadrilla en general, los “delanteros dirigen cada una de sus hileras”; normalmente las agrupaciones de danza se agrupan en dos, tres o cuatro hileras, lo cual depende de cada cuadrilla, y los niños o personas con menos experiencia en la danza los siguen. Los delanteros son la muestra de lo que tienen que hacer los demás y todos los deben seguir. En ocasiones los que van al final de la fila no escuchan a los músicos, pero los delanteros sí porque

están cerca de los instrumentos, entonces todos los demás se guían de ellos.

En conjunto, el caporal, el teniente y el músico toman decisiones importantes para la agrupación. El claro ejemplo fue con la danza de Migueles; ellos tuvieron que decidir, en conjunto, si aceptar o no a una chica de Cuetzalan que iba con claras intenciones de aprender su repertorio para mostrarlo en la “Feria del Huipil”, ya que ella era candidata a reina. El teniente fue el primero en hablar y le dio la palabra al maestro músico del violín, al caporal e inclusive al Diablo mayor de la agrupación; todos estuvieron de acuerdo con que la joven entrara a los ensayos. Lo único que le pidieron fue que realmente representara la danza como es y no hiciera un espectáculo de risa, como les pasó en años anteriores, puesto que ellos toman la danza como una religión y no como un entretenimiento. El resultado no fue el que esperaban, en cuanto vieron, por medio de una transmisión de vídeo, la presentación de la chica (**Fotografía 9**) se desató una clara inconformidad, con risas y burlas de por medio en la agrupación.

Fotografía 9

Presentación de la candidata a Reina en Cuetzalan del Progreso.



Por último, la figura del padrino, o padrinos, de la danza acompaña la cuadrilla el día en que ‘entra a la *teopan*’ (iglesia). Los padrinos antes de que comience la ejecución dancística, dirigen unas palabras al grupo y en el lado derecho de los trajes de los danzantes (además de la ropa de los músicos y en sus instrumentos) colocan una estampilla religiosa; ésta tiene la imagen de san Miguel arcángel, o a veces la virgen de Guadalupe. Los padrinos van con el grupo hasta la iglesia, antes de entrar les dan un ramillete de flores, una veladora e incienso. En ocasiones los padrinos donan algún insumo: ropa para los danzantes, cuerdas para los instrumentos de los músicos, toritos con pirotecnia, entre otras cosas.

2.2.3 Organización del ciclo dancístico

En el presente subapartado describo de forma general la organización del ciclo dancístico que le compete a todas las danzas de la comunidad. Para el objetivo anterior me apoyo en la **Tabla 2** en la que resumo las festividades en que los danzantes (*mijtotianij*) participan como parte de su promesa. Comienzo con la narrativa de las festividades y dinámicas que tienen los grupos dancísticos de enero a diciembre, lo cual sigue la lógica del ciclo ritual-festivo, aunque en la danza es otro.

2.2.3.1 ‘Cambio de Mayordomías’. Cada año es el 6 de enero el día en que el mayordomo (*maltomoj*) saliente lleva la imagen, que resguardó durante un año, con el nuevo mayordomo. El mayordomo saliente, si gusta, invita a las danzas que quiere que le acompañen; si bien los mayordomos no tienen la obligación de invitar a todas, el mayordomo mayor saliente, que resguarda ‘El Patrón’, junto con los de San Miguel ‘Custodio’ y de san Francisco de Asís, sí están obligados a hacerlo.

Para esta festividad los mayordomos hacen la invitación únicamente a los tenientes o en ocasiones a los caporales que son los encargados de las danzas. Todos los grupos de danza asisten al cambio de imagen con el mayordomo mayor. En algunas ocasiones no existe una invitación por parte del mayordomo, pero los grupos se presentan, aunque no les inviten cerveza ni a comer. Lo anterior porque los danzantes tienen un ‘compromiso’ con ‘El Patrón’, no con el mayordomo, es a él a quien le ofrecen su devoción, su promesa y a quien resguardan.

Las cuadrillas se reúnen y acompañan, en formación de procesión, a San Miguel Arcángel que es la primera imagen en salir. Los grupos de la danza de Migueles, que representan la lucha de san Miguel arcángel contra Lucifer, tienen la obligación de estar presente en el cambio de imagen de ‘El Patrón’, puesto que son quienes lo custodian en cada procesión. Hay dos agrupaciones de Migueles, los de San Miguel Tzinacapan y los de Chilkuautaj¹⁸. Entre las dos cuadrillas siempre hay pequeñas riñas, ya que los de ‘la entrada’ quieren ser los que resguarden la imagen de ‘El Patrón’, pero las mismas autoridades civiles y religiosas no lo permiten.

¹⁸ Ambas agrupaciones pertenecen a Tzinacapan, solo que una corresponde a la zona que denominan ‘la entrada’ a la comunidad y la otra a lo que es la zona del centro de la misma.

Cuando las cuadrillas dancísticas están en formación, la imagen pequeña la lleva, en su nicho de madera, el presidente de la junta auxiliar, y su princesa¹⁹, con rumbo a la casa del mayordomo entrante. En cuanto ‘El Patrón’ llega con el nuevo mayordomo, las cuadrillas deciden si danzar o no. Algunos danzantes únicamente se limitan a comer y a beber, o en ocasiones ni eso ya que después se sienten pesados al danzar, por lo que podrían vomitar. Su compromiso principal con ‘El Patrón’ terminó y cada grupo decide si acompañarán las imágenes de ‘Custodio’ y de ‘Panchito’. Las danzas pueden o no ir con las demás imágenes, a menos que el mayordomo saliente los invite a que lo acompañen, en su defecto las cuadrillas no tienen la obligación de asistir.

2.2.3.2 ‘Misa de Acción de Gracias’. La siguiente festividad en la que tienen que hacer acto de presencia las danzas es la ‘misa de Acción de Gracias’, con fecha variable entre marzo y abril. La misa se tiene que llevar a cabo una semana antes de la Semana Santa. Algunos sanmiguelenses la describieron “como un 19 de noviembre”, por no tener actividades fuera de lo ritual, como la quema de un castillo o competencias deportivas.

Durante mi trabajo de campo (julio-septiembre, 2023) se llevó a cabo el día 16 de marzo la entrada de las tres ceras principales —la cera de San Miguel Arcángel, San Miguel ‘Custodio’ y San Francisco de Asís— en la tarde-noche. Todos los danzantes se reparten cada año para acompañar a las tres ceras, ya que éstas tienen que entrar al mismo tiempo a la iglesia, y se unen en formación de procesión a un costado de la iglesia. La única agrupación que tiene una responsabilidad fija es la de los Migueles, puesto que ellos siempre acuden con el mayordomo mayor.

Por otro lado, el 17 de marzo se celebró la misa de Acción de Gracias y la ejecución dancística. En la celebración de la misa la mayoría de las danzas estuvieron en el atrio de la iglesia desde la mañana, algunas otras se reunieron en las casas de sus tenientes y llegaron antes de la procesión. La ‘misa de Acción de Gracias’ se realizó mientras las cuadrillas ejecutaban algunos sones afuera del recinto eclesiástico. Ya sea antes, durante o después de la misa, los danzantes (*mijtotianij*) le agradecen a ‘El Patrón’ porque les permitió un año más en la danza y en la vida.

¹⁹ La princesa es un cargo que año con año se otorga en la “Feria del Café” que se celebra en San Miguel Tzinacapan antes de la fiesta patronal. Entre sus obligaciones están: asistir a todos los eventos culturales en Cuetzalan y estar presentes en las fiestas importantes de la comunidad migueleña.

En el momento en que se culminó la eucaristía, los fiscales (*pixkaalmej*) comenzaron a tocar la campana, el repiqueteo²⁰ indicó el inicio de la procesión. Las cuadrillas dancísticas se comenzaron a agrupar y poco a poco tomaron su lugar en la caravana, la cual se llevó a cabo desde el atrio de la iglesia a la escuela primaria y de regreso. Durante toda la procesión los hombres lanzaron cohetes (*kuetejmej*), la campana de la iglesia no dejó de sonar y una campana pequeña que acompañó a las imágenes también repiqueteaba. Al unísono se escuchaban los instrumentos de cada grupo dancístico, los cascabeles de la danza de Santiagos, las castañuelas (*kapixmej*) de la danza de Negritos y otros elementos.

Al llegar a la *teopan* (iglesia), nuevamente, las cuadrillas danzaron algunos sones, ya fuese en el interior o en el atrio. Al terminar la ejecución de los sones cada grupo procedió a ocupar un lugar en específico donde realizar su ‘Costumbre’ (**Fotografía 10**), que es el momento en que, la mayoría de las danzas, matan a algún elemento representativo de su cuadrilla. Por ejemplo, el Diablo en la danza de Migueles, el Pilato en la danza de Santiagos o el Toro en la danza de Toreadores.

Posteriormente cada cuadrilla se dirige a alguna de las tres casas de los mayordomos (*maltomojmej*) principales, donde nuevamente harán su costumbre. Se dirigen al altar mientras los músicos tocan un son particular que, en el caso de la danza de Migueles, es el “son de marcha”. En cuanto todo el grupo dancístico se posiciona frente al altar, y terminan de danzar, uno por uno pasa frente al altar a sahumar con incienso la imagen y a persignarse. El grupo decide si se sienta a comer o realiza su costumbre antes de que lleguen más danzantes (*mijtotianij*) con el mismo cometido.

²⁰ En Tzinacapan existen repiqueteos especiales para la mayoría de las actividades sociales. Es decir, hay una secuencia que la campana tiene que seguir para producir el sonido que denominan los migueleños como de ‘procesión’, de ‘difunto grande’, de ‘difunto chico’, de ‘bajar a San Miguel’, de ‘cambiar a San Miguel’, de ‘entrada de cera’, entre otros.

Fotografía 10

‘Remate’ o ‘Costumbre’ de la danza de Migueles.



Mientras una danza realiza su ‘Costumbre’ las demás esperan su turno y de momento los danzantes se vuelven espectadores sentados en las mesas donde se ofrecen alimentos a toda persona que asista a la fiesta. Los danzantes ejecutan sus sones, mientras la gente come, los del sonido se preparan para el baile de la noche y otros danzantes llegan.

2.2.3.3 ‘Despiertan las danzas’. En San Miguel Tzinacapan las personas tienen la costumbre de tocar el tambor de los Santiagos en vísperas de la fiesta a Santiago Caballero para ‘Despertar las danzas’ de la comunidad. Desde un día antes los danzantes se ponen impacientes ya que en la madrugada del 25 de julio saben que los fiscales (*pixkaalmej*), junto con los músicos (*tatsotsonanij*) de los Santiagos, tocarán la campana (*tatsiliniloni*) de la *teopan* (iglesia). ‘Despertar a las danzas’ es el aviso para que las autoridades comiencen a organizarse y convoquen a cada uno de los integrantes de la danza y los músicos.

El 25 de julio de 2023, en punto de las cuatro de la mañana, los fiscales subieron al campanario y repicaron la campana (*tatsiliniloni*) de la iglesia (*teopan*); al mismo momento, los músicos de la danza de Santiagos tocaron el tambor (*tambol*) y la flauta (*akatapis*). Lo anterior indicó para los migueleños el llamado a que las danzas se ‘despierten’ y se organicen para la fiesta del 29 de septiembre dedicada a su ‘Patrón’, San Miguel Arcángel. El sonido de las campanas y el tambor (*tambol*) le indica al regidor de usos y costumbres que su trabajo

comienza, ya que es él quien debe visitar a los tenientes, músicos (*tatsotsonanij*) y caporales, que posteriormente organizarán a cada grupo.

Algunos danzantes esperaron despiertos hasta que el reloj marcó las cuatro en punto; otros se despertaron con el repicar de la campana (*tatsiliniñoni*) y lo escucharon desde la comodidad de su cama; quienes viven más cerca del centro se levantaron y escucharon el llamado desde el atrio de la iglesia. Un danzante de los Migueles me comentó que en años pasados los fiscales eran flojos y tocaban la campana a las cinco o seis de la mañana, que le sorprendía que los fiscales actuales tocaran la campana como es la tradición de los abuelos.

Me levanté a escuchar las campanadas, distintos danzantes mencionaron que “era un momento inexplicable y que se tenía que vivir”, puesto que sólo contarle no le hacía justicia al momento. Me encontré a un danzante y en nuestra conversación me explicó que todos los años espera con ansias ese momento, para él las cosas se vuelven distintas cuando tocan las campanas, porque el pueblo “huele a fiesta” y le emociona ver a todos moverse para la fiesta de ‘El Patrón’.

Durante todo el día los fiscales (*pixkaalmej*) tocaron la campana, con intervalos de entre una a tres horas aproximadamente, junto con los músicos que tocaron el tambor y la flauta de los Santiagos. La gente se veía más activa, se movía de un lado a otro y llevaban consigo las cosas para el mole, lo cual se entendía porque no solo se ‘despertaron a las danzas’, también se celebró la mayordomía de la imagen de Santiago Caballero (**Fotografía 11**), en la cual jugó un papel central las danzas de los Santiagos, ya que Santiago Caballero es su ‘Patrón’, quien les da fuerza (*chikahualis*) para danzar además de San Miguel Arcángel.

Fotografía 11

Mayordomo y diputados de Santiago Caballero cambiando de ropa al santo.



2.2.3.4 ‘Bendición de La Réplica’. Durante los preparativos para la fiesta de la bendición de la réplica de San Miguel Arcángel corrió el rumor de que sería el obispo de Puebla quien acudiría a bendecir la estatuilla. Igualmente corrió el rumor de que las danzas irían en procesión hasta ‘el campo’, así se le conoce a la zona donde está la desviación de Cuetzalan a San Miguel Tzinacapan o Yohualichan, donde los esperaba el obispo. Por supuesto, tanto migueleños como danzantes (*mijtotianij*) estuvieron inconformes con ello, porque implicaba un desgaste muy grande solo para quedar bien con una figura religiosa a la cual no volverían a ver. Además, mencionaron que parecía que la presidencia de Cuetzalan estaba detrás de toda la organización y que querían quedar bien con el obispo, pero que los migueleños no tendrían por qué hacerles caso; los cuetzaltecos únicamente ven y piensan en San Miguel Tzinacapan como un destino turístico y por ende una fuente de dinero.

Otros rumores y disputas se presentaron mientras la fecha de la fiesta se acercaba. Algunos danzantes afirmaron que preferían no participar en una más de las tantas formas en que Cuetzalan busca tener un papel protagónico. Asimismo, las cuadrillas dancísticas no tenían una invitación formal, con la cual el mayordomo (*maltomoj*) acude con el teniente y el caporal a

invitar a la agrupación mientras lleva como obsequio algunas bebidas. Finalmente, la invitación para la fiesta de ‘La Réplica’ la hicieron de forma general, pegaron carteles y lo compartieron en grupos de WhatsApp.

Al conversar con las personas más viejas y cuestionarlas respecto a la posición de unos cuantos danzantes de no participar en la bendición de ‘La Réplica’, inmediatamente la reprobaron. Mencionaron que es la obligación del danzante participar en cada fiesta en la que se le solicite, puesto que le hicieron una ‘promesa’ a San Miguel Arcángel y le danzan a él, y a las demás imágenes, no danzan para el obispo o para el presidente de Cuetzalan. En caso de que no participaran en la fiesta les esperaría alguna enfermedad (*kokolis*) o consecuencia por su decisión. Los danzantes fueron conscientes de ello así que participaron en la fiesta. Se resolvieron tanto los rumores como los malentendidos, además, no fue el obispo quien bendijo ‘La Réplica’ sino el nuevo padre de la iglesia de Cuetzalan. Las danzas fueron a recoger ropa de ‘La Réplica’ a la casa de la madrina y partieron en procesión hasta la *teopan* (iglesia). Durante la fiesta realizaron la procesión hasta Kalazoli. Posteriormente comieron y terminaron su compromiso del día.

2.2.3.5 ‘El Combate’. Otra de las fechas importantes en que los danzantes no se pueden ausentar, puesto que celebran ‘El Combate’ entre san Miguel arcángel con el diablo, es el 20 de noviembre. Algunos danzantes se reúnen el 19 de noviembre por la tarde para la ‘entrada a la iglesia’ de las tres ceras principales. Los grupos se dividen entre los tres mayordomos y salen al mismo tiempo en procesión hasta la última bifurcación antes de llegar a un costado de la *teopan* (iglesia), donde las cuadrillas se unen en una sola procesión, y toman el respectivo lugar que se les da desde la vuelta a la iglesia (*teopanyeualolis*), junto con las ceras que tienen el último lugar de la procesión.

El día 20 de noviembre por la mañana los integrantes de las agrupaciones poco a poco se reúnen en las respectivas casas de sus tenientes y al medio día salen con rumbo a la iglesia para llevar a cabo la procesión, la cual es desde el atrio de la iglesia a la escuela primaria y de regreso al punto de salida. Los *maseualmej* (migueleños) son muy insistentes en dejar clara la idea de que si un danzante no asiste a alguna festividad algún castigo tendrá que enfrentar.

‘El Combate’ es una de las cuatro fechas en las que se hace el ‘Remate’ o el ‘Costumbre’, donde matan a un personaje en específico, como Lucifer, en la danza de Migueles, o el toro, en la danza de Toreadores. Los abuelos (*ueyitat*) mencionaron que las danzas tienen que hacer el

‘Remate’ en cuatro puntos importantes que son: la *teopan* (iglesia) y en las casas de los tres mayordomos de las imágenes principales. Sin embargo, por cuestiones de tiempo y espacio —porque ya son muchas danzas en Tzinacapan— los grupos optan por solo ‘rematar en la iglesia’ y en la casa de alguno de los tres mayordomos (*maltomojmej*).

2.2.4 Preparativos y organización de las danzas

Finalizo el segundo apartado con la descripción de los preparativos y de la organización de las danzas con las cuales los migueleños celebran y ofrecen mandas a San Miguel Arcángel. El 25 de julio ‘despertaron las danzas’ y posteriormente, ya que el regidor de usos y costumbres sabe quién será el teniente y el caporal de cada cuadrilla dancística, comienzan las invitaciones a los músicos y a los danzantes. La invitación consiste en que los tenientes van casa por casa para invitar a todos los integrantes de la cuadrilla que participaron el año pasado, con la esperanza de que acepten el compromiso, si les responden que no participarán más les agradecen y se retiran. El teniente también es el encargado de invitar a los músicos de la agrupación dancística y aplica la misma dinámica.

Llega el primer ensayo de la danza, el cual se lleva a cabo en la casa del teniente, los demás son aleatorios porque las cuadrillas son invitadas en diferentes domicilios para que ensayen. En cuanto están todos los integrantes de la danza reunidos, los tenientes les ofrecen unas palabras y agradecen que estén un año más con la agrupación, acto seguido se paran frente al altar doméstico donde cada uno lo sahúma con incienso²¹. Comienzan el primer ensayo siempre con un son específico; en el caso de la danza de Migueles es el “son de procesión” y continúan con los “sones de Migueles”, normalmente sus ensayos los dividen en dos días, en uno ejecutan los “sones de Marías” y “de Migueles” y en el otro danzan los “sones del Diablo” y ‘hacen la guerra’. Se le llama ‘hacer la guerra’ al momento en que los danzantes que personifican a Miguel, Gabriel y Rafael se enfrentan en lucha contra quien encarna al Diablo.

²¹ El incienso es un elemento imprescindible en la vida ritual-festiva y dancística de los migueleños, puesto que con éste las personas alejan los ‘malos aires’ o ‘malas vibras’; es el que purifica el ambiente y permite que las cosas salgan bien.

Fotografía 12

Primer ensayo de la danza de Migueles.



En el primer ensayo asisten a la casa del teniente los mayordomos de las imágenes principales, y a veces las madrinas de la ropa de los santos, para invitarles a que asistan a la fiesta. El mayordomo, al que a veces le acompaña su comitiva, lleva como obsequio una botella de licor, refresco y vasos. La invitación primero se discute con el teniente y con el caporal, después se le comenta a todo el grupo la invitación y se espera que éste participe en el compromiso. En los siguientes ensayos no importa en qué casa están los grupos de danza, ahí llegan los mayordomos, el regidor de usos y costumbres y el presidente de la junta auxiliar, todos con la intención de que las danzas los acompañen en su festejo.

Los mayordomos que llegan en ocasiones no son para la fiesta de septiembre sino para otra mayordomía, por ejemplo, para el 22 de noviembre que se festeja a santa Cecilia. Aquellos mayordomos que tienen sus festejos cercanos se preparan con meses de anticipación al invitar a los danzantes, de otro modo, no volverían a encontrar a todo el grupo reunido, lo que complica su asistencia a la mayordomía.

El último ensayo de las danzas se realiza un sábado por la mañana, antes de la fiesta patronal de forma individual —normalmente los grupos dancísticos tienen como día predilecto el domingo, pero hay agrupaciones que ensayan sábado y domingo— y el mismo sábado por la tarde se reúnen para ‘La Vuelta’, que también se conoce como la *teopanyeuololis*. Las danzas

poco a poco se agrupan en el parque frente a la presidencia auxiliar, mientras ejecutan algunos sones y se observan las rivalidades entre cuadrillas. En años anteriores los presidentes esperaban a los grupos y les ofrecían por lo menos refresco, en el 2023 el presidente no se presentó y la presidencia mantuvo la puerta cerrada.

Fotografía 13

La teopanyeualolis (la vuelta).



Se le conoce como ‘la vuelta’ o la *teopanyeualolis* al momento en que las danzas ensayan en conjunto la procesión con el fin de que sepan el lugar que les corresponde; los lugares se deciden previamente en una junta donde están presentes el teniente o el caporal de cada agrupación. Cada año la *teopanyeualolis* (vuelta a la iglesia) únicamente consistía en rodear la *teopan* (iglesia), por ello su nombre en náhuatl, sin embargo, por primera ocasión —durante mi trabajo de campo en 2023— la vuelta se realizó hasta la primaria porque ya participan muchos grupos de danzantes y el espacio no es suficiente. Salen del atrio de la iglesia y regresan al atrio de la misma, con la diferencia de que las cuadrillas no ingresan a la iglesia a bailar porque aún no tienen su ritual de ‘entrada a la iglesia’ y por ende no tienen bendita su ropa. Todos los grupos se limitan únicamente a ejecutar sones en el atrio de la iglesia hasta que el caporal, los músicos decidan, o hasta que los danzantes se cansen.

Así como el espacio para el ensayo de la procesión no alcanza, tampoco alcanzan los días para ‘entrar a la iglesia’. En años pasados los grupos entraban desde el 26 de septiembre, en el

2023, por tantas agrupaciones que hay en Tzinacapan, las cuadrillas entraron desde el 23 de septiembre. La ‘entrada a la iglesia’ es una actividad ritual que testifica el momento en que la ropa y los danzantes se bendijeron; como resultado se da paso a su participación en la fiesta patronal del 29 de septiembre. El ‘entrar a la iglesia’ también requiere de una organización y protocolo imprescindibles para el funcionamiento de las cuadrillas. En principio el teniente, o los tenientes, recorren las casas para invitar nuevamente a los danzantes y a los músicos para que asistan a la ‘entrada de la iglesia’; también invitan a los familiares de los danzantes para que los acompañen, para que lleven gente.

En la fecha programada para que las cuadrillas ‘entren a la iglesia’, éstas se reúnen en el domicilio del teniente, o el responsable del grupo, y ayudan en los preparativos del evento de la tarde. Poco a poco llegan danzantes, músicos y demás invitados; las dinámicas son como las de la mayordomía, donde las mujeres llevan todo lo necesario para el mole y los hombres su cartón de cerveza y cohetes (*kuetej*). Conforme sale la comida y las tortillas (*taxkal*) la gente se sienta a degustar los alimentos que el teniente ofreció en agradecimiento por su compañía. Después de la comida, en el caso de la danza de Migueles, les entregaron un cargamento de zapatos para los integrantes del grupo que donó el presidente de Cuetzalan.

Conforme cae la tarde las agrupaciones están completas, principalmente porque los infantes (*ochikpilmej*) salieron de las escuelas, las mujeres (*siuatmej*) cuyos esposos o hijos son danzantes los acompañan, y los hombres (*takatmej*), en su mayoría, culminaron con sus deberes del campo o en trabajos asalariados. Previo a que la cuadrilla comience con la ejecución dancística, los padrinos de la danza, que son quienes acompañan el grupo a la iglesia (*teopan*), les colocan del lado izquierdo del pecho una estampilla —la mayoría de las veces— con la imagen de san Miguel arcángel y acto seguido les ofrecen unas palabras de agradecimiento por formar parte de un nuevo ciclo para la danza. Comienza el ritual en el cual los danzantes ejecutan sus sones, no todos, pero sí los más importantes, y el grupo decide si harán ‘Costumbre’ o ‘Remate’, como cierre del ritual dancístico; en caso de que no ‘rematen’ en la ‘entrada de la iglesia’ lo tienen que hacer en la ‘salida’ de ésta.

Fotografía 14

‘Remate’ o ‘Costumbre’ de la danza de Migueles.



Al culminar el ritual los danzantes se dirigen en procesión a la iglesia. Antes de comenzar a subir las escalinatas, que dan hacia el atrio, los padrinos le dan a cada danzante y músico una veladora junto con un ramillete de flores. Todos los grupos ‘entran a la iglesia’ con algún son y al terminarlo se reúnen frente a San Miguel Arcángel, lo sahúman, se persignan y se hincan frente a él para darle las gracias (*tasojkamatik*). En el 2023 las agrupaciones ‘entraron a la iglesia’ y ‘El Patrón’ estaba en su nicho, dijeron que normalmente cuando entran pocos días antes de la fiesta ya lo encuentran con su nueva ropa a un costado de su nicho en un altar pequeño que le elabora el mayordomo. A continuación, todos los danzantes y músicos pasan imagen por imagen para persignarse, saludarla y agradecerle por permitir que estén un año más en la danza.

Conforme se acerca la fecha de la fiesta (*Sanmigueliluit*), que es el 29 de septiembre., aumenta la conglomeración de los grupos dancísticos con la misma intención: participar en el ritual. Al momento en que un grupo se localiza en el atrio de la iglesia a punto de entrar al recinto y escucha los instrumentos (*tatsotsonmej*) o el zapateado de otra cuadrilla que se acerca, se apresura a bailar antes de que ésta gane el espacio. El pasado 29 de septiembre de 2023, al momento en que la danza de Migueles ‘entró a la iglesia’ aún no terminaba su ritual cuando la

danza de Santiagos también ingresó a la iglesia (*teopan*). Los Migueles tenían que ejecutar algunos sones después de saludar a todas las imágenes, pero los Pilatos —representación del rey Poncio Pilatos, realizan bromas pesadas y payasadas en la fiesta— comenzaron a empujarlos, a querer hacerles bromas; el caporal, al observar lo anterior, defendió a su cuadrilla y comenzó a pelear a espadazos con los Pilatos.

En cuanto terminan de bailar dentro de la iglesia (*teopan*) las agrupaciones se dirigen a la presidencia auxiliar para saludar al presidente del pueblo. Cuentan los migueleños que su tradición es que el presidente los espere en su oficina, le dediquen un son, y el presidente les dé unas palabras —e inclusive les invite algo de comer o beber— pero en los años en que el actual presidente está en el cargo ya ni siquiera quieren ir a saludar; no les gusta el presidente que tienen porque no respeta las tradiciones y solo le interesa el dinero que su cargo le permite obtener. Todas las acciones anteriores tienen un cometido final que es participar en la fiesta patronal (*Sanmigueliluit*) la cual dura desde el 26 de septiembre hasta el 1 de octubre.

2.2.4.1 “Una semana es lo que dura una buena fiesta”. En este apartado describo la organización que tuvieron las y el orden del ciclo ritual-festivo para la fiesta patronal en septiembre de 2023. La ropa que ocuparían durante la fiesta patronal los santos principales y arcángeles se llevó a la iglesia el día 26 de septiembre para su bendición. Cada una de las cuadrillas, llegó en procesión con la ropa desde la casa de la madrina hasta la iglesia, donde después el padre bendijo cada prenda. La única danza que entró a la iglesia fueron los Migueles porque ellos previamente hicieron el ritual de ‘entrada a la iglesia’.

El 26, 27 y 28 de septiembre aún ‘entraron a la iglesia’ algunas cuadrillas dancísticas. El 28 de septiembre se realizó la primera procesión de la iglesia a la primaria, viceversa —la procesión se hace a las 12 del día el 28, 29, 30 de septiembre y 1 de octubre— y por la tarde-noche todas las danzas se reunieron en la casa del mayordomo (*maltomoj*) mayor para la ‘entrada de la cera’ de ‘El Patrón’. Hubo banda de viento que salió junto con las danzas en procesión a la iglesia; al llegar se prendieron fuegos artificiales (*kuetej*) y algunas danzas ejecutaron sus sones en el recinto.

El día 29 de septiembre a las cinco de la mañana se celebraron las mañanitas y desde esa hora algunas danzas, como la danza de Santiagos ‘de Venancio’, estuvieron en el atrio de la iglesia para hacer su ritual. Por la tarde, las danzas estuvieron en la casa del mayordomo mayor para realizar su ‘Remate’ o ‘Costumbre’ y por la noche salieron con rumbo a la casa del

mayordomo de San Miguel ‘Custodio’ para la ‘entrada de su cera’. Mientras las cuadrillas ejecutaban su costumbre todo el pueblo estuvo en los huapangos, en la quema del castillo, en los torneos de fútbol, entre otras actividades lúdicas que organizó la junta auxiliar.

El 30 de septiembre y el 1 de octubre contaron con la misma dinámica del día anterior para las danzas: procesión de la iglesia (*teopan*) a la escuela —en la cual estuvo presente el sacerdote y fue la primera ocasión que esto ocurrió—, y viceversa; ejecutaron sones en la iglesia; asistieron con el mayordomo e hicieron ‘Costumbre’. Con la diferencia de que el día 30 de septiembre las danzas acompañaron al mayordomo de ‘Panchito’ en la ‘entrada de cera’ durante la noche-madrugada. El día 1 de octubre, en cuanto los grupos terminaron su ‘Costumbre’ con el mayordomo, se retiraron después de comer. Aunque el fin de algunos danzantes es participar en la fiesta patronal (*Sanmigueliluit*), hay quienes también participaron en ‘El Combate’ del 20 de noviembre de 2023, el 24 de diciembre de 2023 con el festejo al Niño Dios, el ‘Cambio de Mayordomías’ el 6 de enero de 2024 y la ‘misa de Acción de Gracias’ en marzo de 2024.

Las cuadrillas, de manera individual, llevan a cabo la ‘salida de la iglesia’, lo cual significa la culminación de la promesa como danzantes durante el ciclo dancístico, y “los sanmigueleños piensan que si no se lleva a cabo la salida de la iglesia el espíritu del danzante se queda hincado en la iglesia y enferma” (Ríos, 2010, p. 67). En las siguientes mayordomías menores, por denominarlas de alguna forma, cada danzante decidirá si asiste o no. Ya no tienen una obligación moral con ‘El Patrón’ de danzar en todo el ciclo ritual-festivo restante. Algunas cuadrillas salen después del ‘Cambio de Mayordomías’ o posteriormente a la ‘misa de Acción de Gracias’.

2.3 Cuatro danzas

San Miguel Tzinacapan se conoce en la región por ser la cuna por excelencia de danzantes y músicos (*tatsotsonanij*). En la comunidad, durante mi trabajo de campo (junio-septiembre, 2023), se presentaron para la fiesta patronal diez agrupaciones en total. Las danzas de Tocatines en conjunto con la de los Españoles y Moros desde hace años —no se cuenta con el dato de hace cuántos— no participan en la fiesta patronal de Tzinacapan. Aunque Bruma Ríos (2010) señaló que desde su estancia en la comunidad las danzas que mencioné ya tenían ciertos años de no participar por la ausencia de músicos que supieran el repertorio del grupo.

Ríos (2010) afirmó que en las danzas no existía una rivalidad, y mucho menos una

jerarquización o danza con mayor importancia, pero mis datos de campo (junio-septiembre, 2023) arrojaron otro panorama. Las cuadrillas dancísticas tienen una gran rivalidad por espacios, oportunidades, preferencias y apoyos, lo cual se refleja en las dinámicas que los integrantes de la danza —se incluyen a los músicos y tenientes— tienen frente a sus pares, principalmente en la anuencia con la que cuentan para romper reglas sociales durante la fiesta.

A lo largo de este apartado describo cuatro de las doce danzas que existen en la comunidad migueleña. El factor para elegir las fue si contaban, o no, con animales o máscaras en la danza, de los que hablaré más adelante. A continuación, adjunto la **Tabla 3** con las danzas y los grupos que existen con los nombres específicos con los que se les conoce en Tzinacapan. Las danzas que tienen un guion en la columna del grupo son las que ya no se ejecutan o de las cuales solo existe un grupo y no necesitan un nombre para diferenciar a la agrupación de las demás.

Tabla 3

Agrupaciones dancísticas de San Miguel Tzinacapan.

Danza	Grupo
Migueles	De San Miguel Tzinacapan
	De Chilkuautaj
Santigos	De don Venancio Arrieta (maestro de la danza)
	De los Álvarez (Alvaresmej: estilo Ecatlán)
	De Raúl Toral - los torales (De los Gutierrez)
Negritos	Los "Tatomej"
	De Eleucadio
Toreadores	Mtro. Placido
	Emiliano Cantú
Tejoneros o Matrachines (danza mestiza del cazador)	De Manuel Arrieta
Voladores	Miguel Juárez (caporal)
	Don Román Félix (teniente) - los querreque
Huahuas	-
Quetzales	-
Los Vegas	De Xavier Mora (caporal)
Los Concheros	-
Los Españoles y los Moros	-
Los Tocatines	-

2.3.1 Descripción de cuatro danzas

Para culminar el capítulo describo algunas danzas con la intención de plasmar la historia que cada una de las agrupaciones intenta narrar con su danzar; además describo las relaciones de los personajes dentro de la acción dancística. Asimismo, pongo énfasis en la presencia de personajes, que denomino objetos-persona, importantes para el desarrollo de cada danza, los cuales describiré con mayor amplitud en el siguiente capítulo.

Todas las cuadrillas cuentan con la misma jerarquía entre sus integrantes: caporal, delanteros y danzantes. En algunas agrupaciones cambian, principalmente porque hay más personajes en la historia. A continuación, describo cuatro danzas de las cuales dos pertenecen a la categoría de danzas de Conquista: danza de Migueles y danza de Santiagos; y dos a las danzas con reminiscencias Coloniales: danza de Negritos y danza de Toreadores.

2.3.1.1 Danza de Negritos. En San Miguel existen dos variantes de la danza de Negritos, en la presente descripción abordo a la danza que lleva más tiempo en Tzinacapan, que es de la agrupación de don Eleucadio. A la cuadrilla siempre la acompañan instrumentos de cuerdas, una guitarra y dos violines, que se afinan en tonos menores para darle cierta melancolía a los sones. La historia en esencia representa la lucha del bien contra el mal y se remonta hasta tiempos pasados, cuando todavía existían sembradíos de caña, se utilizaba el trapiche para la elaboración de aguardiente (*nokti*) y panela.

Un día una familia se fue al monte a trabajar en su rancho, lugar donde tenían su trapiche (*ouapatskaloni*), y en el camino una nauyaque le picó en el pie al Tata —quien es el caporal de la danza— porque la intentó matar y quitar del camino. La víbora, que es la protagonista en la narrativa, es una nauyaca (*Bothrops asper*, también se conoce como nauyaque, víbora de terciopelo o cuatro narices).

En la danza que se representa en Tzinacapan el *Tata* agoniza y todos los participantes de la cuadrilla, la Maringuilla, el Huehuentón y los Negritos —Dominguillo, Barsesalillo, Escribanillo, Gasparillo, Palomillo, Tirado, Lara, Moreno, Melecio, Samoreno, Juarentino, Francisquillo, Hilario, Jimaréz, Severino y Tiquilino— rezan y danzan para curarlo de la mordedura de la víbora. El *Tata*, o caporal, se sienta y todos los demás ejecutan sones alrededor de él para sanarlo; posteriormente se sientan a rezar para curarlo.

Parte de la curación implica matar a la víbora; cada uno de los Negros pasa a danzar frente a la víbora y simula la búsqueda y matanza de la nauyaque, sin embargo, nadie lo logra. Así, conforme cada uno intenta matar a la víbora cada uno pasa a decirle al *Tata* en náhuatl: “No lo pude matar *Tata*”. Al no matar a la nauyaque (*Bothrops asper*) el *Tata* agoniza y todos se sientan nuevamente alrededor de él para rezar; el son que tocan tiene un estilo de música clásica, suave y melancólica. Finalmente, el *Tata* se recupera y es quien mata a la nauyaque con un pañuelo rojo que lleva en la mano; así se termina el “ritual de la víbora”.

Posteriormente el *Tata* se dispone a decir su testamento, sin acompañamiento musical (Ríos, 2010) y sin la nauyaque (*Bothrops asper*) presente, donde a cada uno de sus hijos les deja algo. Esta parte del ritual dancístico se le denomina ‘oraciones’ o ‘relaciones’, Ríos (2010) logró escribir las relaciones de un grupo de Negritos, aunque no especifica cuál fue. La danza de Negritos es muy variada y la narrativa se entremezcla con lo que se encuentra en las danzas de Veracruz (para mayor detalle ver capítulo I, apartado “Danzas con reminiscencia Colonial”).

Para llevar a cabo la narrativa dancística cada integrante de la cuadrilla utiliza ropa específica que lo diferencia de los demás. Primero se encuentra la víbora, la cual se talla en madera y la pinta un maestro carpintero, ya sea como un coralillo (*Micrurus* de la familia *Elapidae*) o una nauyaque (*Bothrops asper*). Los negritos utilizan la misma ropa sin importar el cargo que tengan, eso lo define el lugar que ocupan en la cuadrilla. Usan una calzonera negra bordada con chaquiras y lentejuelas sobre diseños de flores, serpientes, *chamaki* (heliconia) y murciélagos, el diseño varía de una danza a otra. Visten una camisa blanca y dos mascadas de color cruzadas en diagonal sobre cada hombro y una tercera mascada en el cuello, éstas pueden o no ir bordadas.

Fotografía 15

Integrante de la danza de Negritos.



En la cabeza utilizan una corona, un sombrero de palma que forran con la misma tela de la calzonera y le hacen un doblé en la parte frontal del mismo, que adornan con garzota (plumaje o penacho que se usa de adorno de los sombreros o turbantes), flores metálicas en todo el sombrero, listones de colores, un espejo en el centro de la frente y flequillos que tapan la mitad de la cara del danzante. Además, portan castañuelas (*kapixmej*) en la mano derecha, un par de paliacates en la mano izquierda y usan botines.

Fotografía 16

Corona de los danzantes de Negritos.



La Maringuilla, papel que interpreta un varón (*takat*) o una mujer (*siuat*), utiliza enaguas blancas, camisa blanca, faja, huaraches, un rebozo y, al igual que los negros, usa un sombrero, que se llama ‘corona’, ésta se recubre con tela azul o rosa, al cual se le hace un dobléz lateral donde se insertan tres espejos. Finalmente, el Huehuentón utiliza una máscara de madera (*xayak*) que tiene tallada la imagen de un señor adulto que sonríe; como indumentaria utiliza camisas viejas de cuadros, un pantalón de mezclilla viejo, zapatos de vestir y un morral.

Fotografía 17

Maringuilla de la danza de Negritos.



2.3.1.2 Danza de Migueles. A lo largo del texto afirmé en distintas ocasiones que ‘El Patrón’ de Tzinacapan es San Miguel Arcángel. Pensar que no existe una jerarquía entre las agrupaciones dancísticas, me parece que, imposibilita entender las relaciones de conflicto que surgen entre ellas. Es evidente que la danza más importante o la principal es la danza de Migueles, porque representa a San Miguel Arcángel, y quienes conforman el grupo tienen la obligación de estar presente en cada festividad de ‘El Patrón’, se les invite o no. Sus integrantes son quienes custodian a la imagen en la procesión o en el ‘Cambio de Mayordomías’. La siguiente descripción de la danza es del grupo del centro de Tzinacapan, puesto que fue la primera agrupación que se creó y de ella se originó posteriormente el grupo de Chilkuautaj.

La danza de Migueles en esencia representa la constante lucha entre el bien y el mal en el mundo. La cuadrilla representa el combate celestial que mantuvieron Lucifer y san Miguel arcángel junto con otros ángeles. La lucha se originó porque Lucifer —conocido en la religión católica como el diablo— trató de reinar el mundo de los dioses celestiales y convenció a otros ángeles que se rebelasen ante Dios. Los arcángeles Gabriel y Rafael intentaron derribar a Satanás, pero no lo lograron y fue el arcángel Miguel, a quien se le conoce por ser el jefe del ejército celestial, quien lo expulsó del cielo hacia el infierno.

Fotografía 18

Caporal de la danza de Migueles.



La cuadrilla de Migueles cuenta con tres personajes base que son: María, los arcángeles y el Diablo. La danza se organiza con María, la reina, al frente junto con Marías más pequeñas; detrás de ellas se posicionan tres Migueles que representan a los arcángeles Rafael, Miguel y Gabriel, en ese orden son delantero, caporal y delantero; detrás se colocan en líneas paralelas los demás arcángeles; finalmente detrás de Miguel y entre las líneas paralelas de los ángeles están, en línea de nuevo, el Diablo mayor y los Diablos menores.

Fotografía 19

Cuadrilla de la danza de Migueles.



Todos los personajes en conjunto narran, por medio de sus sones y pasos, que guían el compás de instrumentos como el violín, la jarana huasteca y la quinta huasteca, la batalla celestial; simulan el momento en que Lucifer intentó convencer a los ángeles para unirse a su rebelión y Miguel instó a sus arcángeles a que no se dejaran convencer ni cayeran en el pecado. La danza tiene sones para cada uno de sus personajes o momentos de la narrativa. En los “sones de Marías”, según mencionó un ejecutante de la danza, se plasma el momento en que el diablo intentó seducir a María para que también se uniese a la rebelión, pero no lo logra, y ella escapa con la ayuda de Miguel.

Las representaciones de cada integrante tienen que ser fieles al libreto; por eso los “sones de Migueles” se danzan en un compás lento y, en palabras de los migueleños, “sus pasos son de soldados”. Para la ejecución de todos los sones se utilizan instrumentos de cuerda como lo son el violín, la quinta huapanguera y la jarana huasteca.

Los danzantes se apegan tanto a la narrativa que el arcángel Miguel —que lo interpreta el caporal de la danza— siempre ejecuta sus pasos con porte, seriedad y se impone ante los demás; en algunas ocasiones los Migueles están distraídos pero el caporal siempre está atento. Cuando ‘hacen la guerra’ el lugar de Miguel es frente al altar, ya sea el doméstico o el de la iglesia, porque protege las entradas al cielo.

El Diablo, por otro lado, y en términos migueleños, “es desmadroso, tiene que echar relajo constantemente, hacer diabluras”. Las bromas las hace a los ángeles, principalmente a los

tres arcángeles, o en algunas ocasiones con los ejecutantes de otras danzas. El Diablo, para convencer a María, a veces, le lleva flores del altar, toma un jugo, un helado o comida de algún puesto y se la entrega. Los “sones del Diablo” los puede ejecutar alguno de los Diablos que se encuentre en la cuadrilla en el momento de la ejecución, aunque en teoría es el Diablo mayor quien debería hacerlo.

Fotografía 20

Diablo mayor de la danza de Migueles.



La participación de otros Diablos, y no siempre la del Diablo mayor, se justifica por el desgaste físico que requiere la danza, así que se turnan para no cansarse demasiado. Al ser el Diablo el personaje más “desmadroso” de la danza, al momento de realizar sus sones se burla de cómo baila Miguel, exagera sus movimientos, se ríe y busca escaparse para que no lo atrapen, con el objetivo de provocar que él se enoje y se desquite. Sin embargo, Miguel no entra en su juego, quien lo representa tiene que ser una persona seria, serena y consciente, en palabras de los danzantes “no tiene que encenderse rápido”, porque “es a Miguel a quien mayores diabluras le hacen”. En ocasiones le avientan cloro, huevos, agua o excremento de animales.

El orden de ejecución de los sones es el siguiente: “sones de Migueles”, “sones de Marías”, “sones del Diablo”, “sones de Guerra” y “sones de Festejo”; aunque también se

incluyen los “sones de Rueda”, pero pocas veces se tocan por el tiempo tan corto que tienen para hacer el ‘Remate’, que es su ritual donde matan al antagonico. Antes de que comiencen los “sones de Guerra” se recitan las ‘palabras’, u ‘oraciones’, que en total son cuatro; en ellas comparten Miguel y Lucifer anécdotas, afirmaciones y órdenes que narran tanto en náhuatl como en español. Durante el ritual para ‘entrar a la iglesia’ (durante mi trabajo de campo en septiembre 2023) el Diablo le dijo a Miguel “puto” porque tenía una gran cantidad de alcohol en la sangre y no recordó su línea; todos los espectadores comenzaron a reírse, pero Miguel no, él continuó en su papel serio, firme y continuó con las oraciones.

Después de las oraciones se da paso a ‘hacer la guerra’. Ésta relata el momento en que Miguel, por supuesto con la ayuda de Rafael y Gabriel, “corretea” al Diablo para calmarlo, para que ya no seduzca a sus hijos y así lograr expulsarlo del cielo. Mencionan los migueleños que “los Migueles matan al Diablo”, en realidad nunca lo matan, sino que simbólicamente lo expulsan, lo arrojan al infierno. Los tres ángeles derriban al demonio, cuando éste se encuentra cansado y débil los otros ángeles lo destierran. Me contó un danzante que en antaño la danza de Migueles colocaba afuera de la iglesia (*teopan*) una estructura metálica que simulaba a una cueva y a la misma le prendían fuego. Los ángeles para desterrarlo lo aventaban a esa cueva que representaba las llamas del infierno, era simbólicamente el paso del cielo al inframundo. Al pasar de los años se dejó de ocupar y ahora únicamente el destierro es sacar al Diablo, por supuesto débil y con golpes, de la iglesia o de la casa del mayordomo (*maltomoj*).

El vestuario de las tres figuras participantes en la danza es el siguiente: María, que es la reina o principal, se distingue por utilizar un vestido blanco, huaraches, un velo blanco que se sostiene en la cabeza por una corona hecha de fomi y carrizo, una capa de color rojo, una cruz pequeña en la mano derecha y unos pañuelos de color rojo con blanco en la mano izquierda. Las Marías, que son las princesas, usan lo mismo, solo que los pañuelos son azules con blanco y la capa igualmente es de color azul.

Los Diablos utilizan todo de color negro: pantalón, zapatos, capa, camisa e inclusive la máscara del diablo que portan es de color negro con líneas rojas y blancas; la máscara (*xayak*) es de madera hecha por un maestro mascarero de la comunidad. Cada Diablo porta consigo siempre un trinche, el cual es de madera y pintado de negro con la punta roja, que utilizan para ‘la guerra’ contra los Migueles.

La indumentaria que portan quienes representan al arcángel Miguel es más elaborada. De la cabeza a los pies, utilizan un casco de madera que pintan de color oro y en la punta del casco un plumero, el cual puede ser de color blanco, rojo u otro. Usan alas en la espalda que también son de madera y se pintan en color oro. Portan un traje completo o separado en falda y blusa; la camisa es de color amarillo con mangas a $\frac{3}{4}$ con tres capas de colores distintos; la falda se divide también en tres capas de distintos colores, normalmente los colores que tiene ‘El Patrón’. Anteriormente las camisas de los Migueles eran de colores distintos: rosa, morado, azul, verde, entre otros, no se vestían uniformemente; fue hasta que alguien apadrinó a la danza que se comenzaron a vestir igual, puesto que fue más fácil para el padrino comprar tela de un mismo color por mayoreo.

Los Migueles también usan una capa roja de terciopelo —poco a poco cambiaron el terciopelo por satín o telas más delgadas—, un pantalón rojo debajo de la falda, un banderín de terciopelo que se sostiene en una cruz de madera, una banda de terciopelo que colocan en el pecho en diagonal; tanto en el banderín como en la banda se bordan las letras Q.C.D, que significa “¿Quién cómo Dios?” que es el grito de guerra de san Miguel arcángel. Finalmente usan una espada de metal que también pintan en color oro —los infantes que son Migueles utilizan una espada de madera— y danzan con botines negros.

2.3.1.3 Danza de Santiagos. La danza de los Santiagos o Santiagueros cuenta con tres agrupaciones en San Miguel. Hay “uno de los grupos [que] es considerado ‘antiguo’ en el sentido de que ese grupo ha perdurado desde época de los abuelitos (anterior a 1940)” (Ríos, 2010, p. 76); la agrupación es la de don Venancio y es la que describiré a continuación. Al igual que la danza de Migueles, los Santiagos narran la lucha constante entre el bien y el mal, pero mencionó una danzante que la lucha se desarrolla “en la época de las cruzadas”. Estas historias los migueleños las reinterpretaban como una lucha constante entre Cuetzalan y San Miguel Tzinacapan, entre infieles y creyentes, que tiene como base una lucha constante por la apropiación del caballo blanco de Santiago Caballero.

Don Venancio, maestro de la danza y figura importante en la comunidad, danzó con los Santiagos desde los siete años y aún continúa con la enseñanza de la misma. Los que conforman la cuadrilla son Santiago Caballero y su caballo, Caín, el rey Poncio Pilatos, los Pilatos y los Santiagueros, es decir, la gente de Santiago: *Archireo*, *Savario* —quien dirige los movimientos de la danza—, *Santorio* —el que le reza al sol— y *Escribano Tiberio*, el secretario de Pilatos. La

representación dancística se acompaña con música de una flauta de carrizo y un tambor con un diámetro de aproximadamente 20 cm y una altura de 40 cm, el cual se forra con piel sintética.

Fotografía 21

Danza de Santiagos



La indumentaria de Santiago Caballero consiste en una calzonera de terciopelo rojo con flequillos blancos y amarillos en la zona de la pantorrilla, junto con listones de colores en la zona de la cadera; porta en la mano derecha una espada metálica con un paliacate en la agarradera. Asimismo, usa una capa con adornos como los de la calzonera y en la capa tiene la imagen de Santiago Caballero y su nombre bordado. En el cuello porta una mascada de satín con claros diseños de cruz; en la cabeza usa un sombrero de color blanco con garzota, plumas de avestruz largas blancas y rojas, flores hechas de papel en colores metálicos y en la parte trasera del sombrero “cuelga una tira larga de tela de satín con flecos dorados en los extremos (semejante a la que los sacerdotes usan sobre la nuca)” (Ríos, 2010, p. 78). Finalmente, Santiago porta alrededor de su cintura una estructura metálica en la cual se encuentra un caballo blanco de madera.

El danzante que representa a Caín lleva un traje, camisa y pantalón, de color rojo; porta un sombrero blanco que se adorna con una flor hecha de papel en color metálico y con plumas de avestruz pequeñas. También utiliza una capa en color blanco, pero sin imagen detrás y en la mano lleva una espada metálica con un paliacate en la empuñadura.

La ropa que porta el Rey Poncio Pilatos consiste en una camisa y una calzonera de terciopelo color rojo. A la calzonera se le añade una falda de color amarillo, el color depende del grupo al que se pertenezca, pues es lo que distingue a los Pilatos; mientras que a la camisa se le incorpora una capa en la que se escribe el nombre del Rey: Poncio Pilatos, también en otros grupos se leen los nombres de Caifás y Herodes en las capas.

Fotografía 22

Pilatos de la danza de Santiagos.



En la cabeza porta una corona que parece hecha con cartón y forrada con papel metálico. Los soldados de Poncio, que se denominan Pilatos, utilizan la misma ropa que el rey, pero no utilizan corona. Igualmente, cada Pilato, incluso el rey, porta un *kuoumachetej* (machete de madera) y un *chimal* (un escudo circular de madera gruesa), los cuales sirven para que peleen y se defiendan de Santiago Caballero. Todos los Pilatos se ponen una *xayak* (máscara) de madera que tiene barba, el mentón pronunciado y alargado.

Los Santiagueros portan una camisa blanca de manga larga y encima un chaleco negro. Llevan una calzonera de tela roja con flequillos de color amarillo. En ciertos sones ocupan una máscara de madera, que se pinta en color rojo, la cual les cubre la mitad de la cara, ésta lleva en la parte superior, una estructura de carrizo de 60 cm, que termina en punta, y se adorna con plumaje de varios colores. Utilizan dos juegos de cascabeles (*koyolmej*) de bronce que se cruzan en el pecho y la espalda, y en la mano derecha llevan una bandera que confeccionan con un paliacate rojo.

Fotografía 23

Enfrentamiento entre Pilato Rey y Santiago Caballero.



La narrativa histórica de la danza recrea la batalla que tuvo Santiago Caballero contra Poncio Pilatos. Pilato Rey, que representa el mal, intenta convencer a todos para que se unan en una rebelión contra Santiago Caballero. Al entrevistar a una danzante, mencionó que “los *maseuales* no danzan para la iglesia católica, por ello no se les ve ejecutar su ritual dentro de la misma. En realidad, los Santiagos danzan para la naturaleza”. Un dato que merece mencionarse es que uno de los delanteros empuña un pequeño *chimal* (escudo) donde está pintado el sol, como me explicaron: “Santorio es quien lleva el Sol que es lo divino, el máximo en la jerarquía de dioses”. Cuando Santorio ejecuta sus pasos, alza el escudo ya que le reza al Sol para que favorezca la guerra, “el sol no tiene bando, ni por los creyentes ni por los infieles, porque es un astro divino, natural, y favorece a todos por igual”.

En la danza de Santiagos existen oraciones, que igualmente se denominan ‘relaciones’ entre los migueleños, las cuales son dichas en latín que se mezcla con un náhuatl poético y mítico. En las ‘relaciones’ se involucran aspectos naturales y divinos, lo que resulta en que la danza tiene una combinación de elementos católicos, de la cosmovisión náhuatl y de seres sobrenaturales. Las relaciones las declara Santiago Caballero con algunos de los Pilatos y, por supuesto, con el Pilato Rey. Después de las ‘relaciones’ comienza ‘la batalla’.

Mientras los Santiagos danzan, los Pilatos juegan y bromean, incluso se les permite hacer bromas pesadas, tanto con los danzantes como con el público, hasta que es el momento de la

persecución y lucha. Uno a uno, los Pilatos luchan contra Caballero, y Caín le ayuda en la batalla. Al caer el último de sus capitanes Poncio Pilatos escapa, pero Santiago lo alcanza, lo atrapa y lo mata victoriosamente, en algunas agrupaciones el rey no muere y matan a cualquier otro de los Pilatos.

Fotografía 24

Formación de Santiagos.



2.3.1.4 Danza de Toreadores. Al son del violín, la guitarra y la jarana huasteca, la danza de Toreadores narra la historia de cómo, en las rancherías, después de la Colonia, Juan Poblano y Juan Vaquero, acompañados por los toreadores y otros personajes, toreadan, cansan, lanzan y matan al toro, que lleva sobre los hombros uno de los danzantes. Posteriormente simulan con paliacates despellejar y destazar al toro. Juan Poblano, Juan Vaquero y la Maringuilla reparten y ofrecen, entre bromas y burlas, la carne del animal a los demás participantes de la cuadrilla.

La representación dancística, al igual que las descritas anteriormente, cuenta con ‘diálogos’ o ‘relaciones’, las cuales aluden a una pelea entre Juan Poblano y Juan Vaquero para demostrar quién tiene al mejor torero y caporal. Posteriormente a los ‘diálogos’, cada vaquero y toreador se luce frente al toro para mostrar sus habilidades, pero no lo logran, se cansan y piden ayuda. Finalmente, todos los toreadores unen sus fuerzas y dan muerte al toro, para después destazarlo y repartirlo.

Fotografía 25

Formación de la danza de Toreadores.



La danza cuenta con nueve personajes indispensables: el caporal, el mayoral, Juan Poblano, Juan Vaquero, la Maringuilla, el secretario, los toreadores, los vaqueros y el toro. El toro es una estructura de metal con la silueta del animal forrada con fieltro negro o gris, con cuernos, ojos, nariz y lengua igualmente de fieltro, que carga uno de los toreadores en sus hombros y es quien lo manipula.

La ropa de cada danzante (*mijtotikej*) varía de acuerdo con el papel que representa. Los vaqueros llevan ropa de charro, pantalón, negro o café, con botones dorados y lentejuelas a los costados, sombreros grandes y adornados con cintas doradas y una banda decorativa en color dorado en la corona del sombrero, chaquetas de acuerdo al color del pantalón también con botonaduras y adornos, portan reatas de lazar en el cinturón y botines. Las mujeres que son vaqueras llevan lo mismo, solo que en lugar de pantalón visten una falda, en corte recto, con botones y lentejuelas a los costados; el traje puede ser en negro o en azul.

Fotografía 26

Remate de la danza de Toreadores



La Maringuilla, que al igual que los Negritos lo interpreta un hombre (*takat*) o una mujer (*siuat*), utiliza lo que genéricamente se conoce como el traje de China Poblana: una camisa de labor blanca, una falda, en corte A, que tiene aplicaciones de lentejuela y chaquira, un rebozo y zapatos negros, no importa si son escolares o de vestir. Finalmente, el traje de los toreadores, de cabeza a pies, es una montera en color negro, una camisa blanca, un corbatín negro, un chaleco y un pantalón de un mismo color, que puede ser morado, rojo, verde, azul, amarillo, entre otros, un paliacate de color del traje, calcetas largas y zapatos escolares o de vestir.

A lo largo del capítulo describí la organización que existe en San Miguel Tzinacapan, principalmente en la organización dancística, con el objetivo de festejar a su 'Patrón', San Miguel Arcángel, el 29 de septiembre. Hice hincapié en la relación estrecha que caracteriza a los ciclos ritual-festivo y dancístico que dan sentido a las dinámicas sociales, políticas, religioso-festivas y económicas de San Miguel Tzinacapan.

En la mayoría de las representaciones dancísticas de San Miguel Tzinacapan se encuentran distintos personajes, o actantes, que interpretan papeles específicos. Entre los actantes se encuentran animales o máscaras, que nombro objetos-persona, los cuales tienen agencia dentro y fuera de la agrupación de danza. En el siguiente capítulo abordé las relaciones sociales que se instauran entre danzantes y objetos-persona.

Capítulo III. Tzinacapan y el cosmos nahua

Tú dices que eres la ciencia
 Pero yo no lo entiendo así
 Porque siendo tú la ciencia
 No me entiendes a mí
Cante Flamenco

Vivir lo que denomino la experiencia migueleña y enmarcarla en teorías o explicaciones científicas se me complicó, puesto que aún con mi formación antropológica, en ocasiones, no entendí la realidad social de Tzinacapan. Con base en las constantes explicaciones de los migueleños para comprenderlos, y con lo que aprendí de ellos, muestro a lo largo de las siguientes páginas un bosquejo del cosmos migueleños, así como las relaciones intersubjetivas que tienen los nahuas de Tzinacapan con él y con sus habitantes.

Este capítulo lo centro en la comprensión, desde el marco narrativo y ontológico de Tzinacapan, de la organización del cosmos nahua, así como de las relaciones de los migueleños entre pares humanos con “otros existentes” (Descola, 2001; 2012) y su medio ambiente (plantas, animales, ríos, entre otros). Asimismo, parto de la premisa de que San Miguel Tzinacapan es una comunidad que crea lazos sociales que se basan en la ontología animista con quienes habitan el cosmos (Descola, 2001).

En un segundo apartado, que se conforma por dos subapartados, enunció la noción de persona nahua, con base en el pensamiento de los migueleños. Lo anterior es importante para comprender y analizar el proceso en virtud del cual los migueles llevan a cabo la “objetivación” de los existentes al otorgarles vida (Descola, 2001; Chamoux, 2011; Descola, 2012). En otros términos, comparo qué atributos, para los nahuas, conforman a la persona —como son fuerza, sombra, corazón, entre otros— con aquellos que son conferidos a los existentes del cosmos *maseual* y que los dota de agentividad.

Finalmente, en el segundo subapartado, explico el flujo y la circulación del *chikahualis*, atributo necesario para tener agencia al interior de la comunidad, así como las relaciones que los migueleños mantienen con San Miguel Arcángel, ‘El Patrón’, y ‘La Réplica’ como máximos existentes, agentes sociales y que otorgan *chikahualis* a los migueleños. Asimismo, a partir de tres autores importantes, que son Alfred Gell (1998), Philippe Descola (2001; 2012) y Carlo Severi (2018), analizo mis datos de campo y así exponer mis resultados de investigación.

3.1 San Miguel Tzinacapan: un mundo de relaciones animistas

“—Y entonces ¿todas las serpientes son malas?”, le pregunté a mi casero en un tono de inquietud. “—No”, —me respondió de tajo—, “la mazacuata nos cuida a todos, significa abundancia en las casas y buenas cosechas en las milpas. Esa no la matamos”²²

Durante varias de mis estancias en campo escuché historias sobre las víboras. Como se espera, las principales anécdotas eran de la nauyaca (*Bothrops asper*), que se asocia a la danza de Negritos. Bajo las creencias migueleñas, siempre se presenta cuando existen problemas en la casa o en la agrupación dancística de los Negros. La nauyaca también se asocia a “las malas vibras de las personas”, como el rencor, el enojo, la tristeza y todo aquel sentimiento que socialmente se percibe como negativo, o inclusive se cree que es por la envidia que “la gente lleva a algún hogar”.

En noviembre de 2023, antes de la fiesta del ‘Combate’, mis caseros limpiaron su patio y se percataron de la presencia de una víbora (*kouat*) de color verde. Mi casero se dirigía a tomar un machete para matarla, pero su hijo, el mayor, le dijo que no lo hiciera porque era una serpiente que únicamente caza ratones y que no nos haría daño. Durante la comida, le pregunté a mi casero lo que narro en el epígrafe y me sorprendió su respuesta, al señalar que existen “animales buenos”, por otorgarles algún adjetivo, y “animales malos”, en palabras de ellos.

Su hijo interrumpió la conversación y mencionó: “Aquí en la comunidad nadie sabe diferenciar a las víboras”, en tanto que “matan a todas las que ven porque creen que son venenosas”. Sus padres lo reprendieron inmediatamente: “No digas esas cosas porque después te va a picar la víbora”. La conversación terminó con la advertencia de que antes de dormir revisara todo mi dormitorio, que sacudiera bien mi cama, para que no me fuera a “picar algún animal”.

Después de la charla, y con otras tantas anécdotas, comprendí que en la cosmología nahua, la relación con la naturaleza va más allá de la dialéctica de naturaleza-cultura (Descola, 2001), desde la perspectiva occidental y positivista. Más bien se sumerge en ciertos vínculos sociales que posteriormente, se convertirán en relaciones intersubjetivas (Herbert, 1934; Schutz, 1973; Hernández & Galindo, 2007).

Pierre Beaucage (2012), antropólogo canadiense, en su libro *Cuerpo, Cosmos y Medio Ambiente Entre los Nahuas de la Sierra Norte de Puebla. Una Aventura Antropológica*, describió

²² Alejandra Hoyos Rivera. *Diario de campo*. San Miguel Tzinacapan, 18 de noviembre de 2023.

los nexos entre la naturaleza y el cuerpo humano nahua migueleño, y equiparó estos nexos a metáforas cósmicas. A partir del presupuesto de las relaciones intersubjetivas, y con la propuesta analítica de Beucage (2012) como guía, explicito algunos de los elementos que conforman el mundo natural nahua, así como las relaciones que entre personas y naturaleza se despliegan en Tzinacapan.

Mi punto de partida son las diferentes narraciones protagonizadas por serpientes; me enfoco, en primera instancia, en la mazacuata, porque hablé, brevemente, de la nauyaca en el capítulo II. Con lo anterior, enmarco las relaciones intersubjetivas de los migueleños y otros existentes²³ según el postulado de la ontología animista propuesta por el antropólogo Philippe Descola (2001; 2012).

Masakouat (literalmente “serpiente-venado”, porque su estructura craneal se asemeja, en escala, a la del venado²⁴), que en español se le conoce como mazacuata o mazacuate (*Boa constrictor*), es considerada el espíritu guardián de los *maseualmej*. Esta última palabra es la autodenominación de los migueleños a su persona, aunque hay autores que afirman que la palabra *maseualmej* se traduce como “campesinos” (Beucage, 2012; Cornejo, 2022). Al respecto, algunos migueleños aseguraron que la palabra no tiene traducción: “es como si tú quisieras traducir mexicano, no se puede porque se usa para nombrar a alguien”.

En Tzinacapan, a la *masakouat*, se le estima como un “espíritu sabio y guardián” que vela por la integridad de los migueleños junto con el bienestar de los animales (*okuilimej*) y las plantas (*xiiuitmej*) de todo el mundo (Beucage, 2012). Por ejemplo, cuida a las milpas de las malas cosechas; un biólogo migueleño mencionó que las boas comen los roedores que destruyen las parcelas, lo que no precisamente significa que la tierra en la que se encuentra la *masakouat* esté bendita o sea muy fértil, sino que se alimenta de las plagas que destruyen los sembradíos. Inclusive afirmó un migueleño que: “si tú le pides que cuide a tu ganado lo hace, y no le pasa nada a tus animales”.

²³ Según Philippe Descola (2001; 2012), los existentes son entidades que ocupan un lugar en el cosmos de cada cultura, ya sean humanos o no humanos. Los existentes se clasifican, de acuerdo a sus características y su capacidad de agencia, en cuatro ontologías: animismo, totemismo, naturalismo y analogismo.

²⁴ Las personas de Tzinacapan nombran el mundo de acuerdo a sus características. Como sucede con la *masakouat* o la planta llamada *pinauits* (*Mimosa pudica*) que se cierra al tacto, por lo que se dice que “es vergonzosa, todo le da pena”. Philippe Descola, al respecto, comentó que “con frecuencia, las folk-taxonomías corrientes de plantar y animales están organizadas de acuerdo con el principio de semejanza, es decir, por un esquema metafórico” (2011, p. 114), hecho que se confirma con lo anterior.

A la boa también (*masakouat*, ‘serpiente-venado’) se la considera como un animal sabio. Por eso asegura la fertilidad de las milpas: allí donde vive, nunca habrá sequía. No se debe matarla: es el único reptil que puede ser el doble animal de alguien. No es brava ni ataca a los humanos ‘Le dan de comer en el *Talokan*, donde hay de todo’ (*Ompa ne Talokan, ompa kitamakaj, impa ne nochi onkak*). Este papel de guardián se extiende a la mítica serpiente *kuesalkouat*, que cuida las lagunas de montaña. (Beaucage, 2012, p. 205) Asimismo, es la *masakouat* quien vigila la entrada al *Talokan*, es decir el “centro del universo” *maseual*. No hay que confundirlo, ni equipararlo, con el infierno católico. Al respecto Guy Stresser-Péan afirmó que:

los misioneros del siglo XVI habían conservado el nombre de Mictlán, pero aplicándolo al infierno de la doctrina cristiana, que es un lugar de penitencias, en donde las almas de los condenados son echadas a las llamas eternas para expiar los pecados que cometieron en vida. (2011, p. 468)

En la época prehispánica los mexicas tenían una división tripartita del cosmos en el que se ubicaba: el supramundo, el mundo y el inframundo (León-Portilla, 2001) — también aparece el *Tlalocan*, que era la morada del dios *Tláloc*—. Al inframundo también se le conoce como el *Mictlán*, donde gobernaba el dios de la muerte: *Mictlantecuhli*. Simbólicamente, el *Mictlán* era el sitio donde descansaban las almas de los difuntos. Los españoles al enterarse de ello terminaron por enlazar al *Mictlán* con el infierno en llamas, puesto que fue la imagen que la Iglesia católica usó para adoctrinar a millones de personas (Knab, 1991; Stresser-Péan, 2011).

Los españoles únicamente tuvieron como referencia el infierno, por lo que para ellos la gente que estuviese en el *Mictlán* no iba a descansar, sino a pagar en las llamas eternas por todos los pecados que cometió en vida; por el contrario de quienes sí tuvieron una vida encaminada en la fe, que irían al cielo para descansar eternamente. La presencia de un lugar como el *Mictlán* en la cosmovisión nahua actual muestra que muchas de las concepciones del mundo, anteriores a la Conquista española, no desaparecieron con el paso de los años, sino que se reconfiguraron y permanecieron en la explicación del cosmos (Knab, 1991; Stresser-Péan, 2011). Es decir, se conservó la idea del *Mictlán* y también de la división del cosmos, aunque con algunas variaciones.

La forma de nombrar el mundo se reconfiguró y los antiguos mexicanos encontraron otros modos de perpetuar su existencia (Lupo, 2001). Es decir, existió una resignificación y

apropiación cultural que permitió su reproducción hasta el actual siglo XXI. Como se observó en campo, para los nahuas contemporáneos el mundo se divide en cuatro secciones que son: el cielo, la tierra, el *Talokan* y el inframundo. Estos dos últimos conceptos son diferentes, en tanto que, en el inframundo descansan las almas de los difuntos y en el *Talokan* viven los “dueños” del mundo. Aunque en ocasiones estos espacios se entrecruzan (Knab, 1991; Beaucage, 2012).

En este sentido, el cosmos *maseual* se maneja desde el *Talokan* (c.f. Beaucage, 2012) y es en su centro donde se alojan las principales deidades de la comunidad que son el *Talokan toteiskaltijkanantsin* (madre tierra) y el *Talokan toteiskaltijkatatsin* (padre tierra)²⁵ o dueños del inframundo. Asimismo, las personas sabias o curanderos de la región “Van a morar al *Talokan*”, afirmó una migueleña, donde el “morar” se relaciona con ir a platicar con los existentes (Descola, 2001; 2012) del *Talokan*. También van allá para aumentar su fuerza para curar o inclusive van a buscar el espíritu de sus pacientes enfermos —aunque en ocasiones la búsqueda se convierte en una negociación con algún “dueño” o existente del *Talokan*— (para una lectura más profunda consultar a Knab, 1991).

Una característica del *Talokan talmanik* (nuestra tierra) es que se rige bajo “otro tiempo” y “se extiende por todo el mundo [...] [es] lo que sostiene no sólo a la tierra misma sino también a la vida que existe en la superficie de la tierra” (Knab, 1991, p. 31). La *Talokan* se asemeja a Tzinacapan, pero no son iguales ya que en el primero sólo hay tinieblas porque no recibe luz solar (Knab, 1991; Stresser-Péan, 2011; Beaucage, 2012). El *Taltikpak* (la tierra) (Knab, 1991, p. 31), o tierra sanmigueleña (Tzinacapan), cuenta con cinco zonas que corresponden a los cuatro puntos cardinales y, nuevamente, al *Talokan*. Esta división se asemeja al “quincunce” de la época mesoamericana, el cual fue un símbolo que se utilizaba para representar los cuatro puntos cardinales y el centro que fungía como *axis mundi* (Glockner, 2021), a su vez, se relaciona con la propuesta del concepto de cosmograma del cuerpo en la época prehispánica (capítulo I), donde en la representación corporal se refleja la estructura del universo. Por su parte, el *Talokan* cuenta con cuatro “lugares con direccionalidad” (Knab, 1991, p. 39)²⁶: este, oeste, norte y sur, y también tiene su propio centro.

²⁵ También se les conoce como *Talokan nana* y *Talokan tata*.

²⁶ Al respecto el antropólogo Timothy J. Knab mencionó que “Los lugares del occidente y del oriente son las entradas y salidas del sol que pasa por el inframundo de noche; el sur, el lugar del calor, representa el cenit o parte más calurosa del día, y el norte, lugar de viento y muerte, representa la media noche o parte del día más fría” (1991, p. 39).

La comunidad migueleña se distribuye también de acuerdo con los puntos cardinales y el centro, donde se ubican la iglesia y la presidencia de la junta auxiliar. Otro punto importante en la historia de la comunidad es el sitio que se localiza en el “centro de Tzinacapan”, conocido entre los lugareños como ‘La Pila’ (**Fotografía 27**). El nombre se debe a la presencia de un manantial, donde posteriormente se construyó un depósito para almacenar el agua y donde las personas asisten para surtirse de tal bien.

Fotografía 27

‘La Pila’: el origen.



Desde la calle principal se llega a ‘La Pila’, para ello las personas tienen que bajar los escalones, por alguna de sus dos entradas laterales, que conducen a una pequeña poza de concreto de donde emana el agua. Los sanmigueleños desconocen la procedencia del agua, pero afirman que probablemente proviene de los yacimientos de las cuevas y las filtraciones o mantos acuíferos no explorados, que se encuentran en la zona. Y así como la *masakouat* cuida a los migueleños y la naturaleza, las distintas aguas lénticas que se ubican en la región de Tzinacapan —incluida ‘La Pila’— tienen a su animal protector que es una culebra que denominan *akouat*, “serpiente de agua” (*Leptodeira annulata*), y los “guardianes del agua” que son los *apiyanijmej*.

‘La Pila’ funciona desde los orígenes de Tzinacapan puesto que pocos domicilios contaban con tubería de agua potable. En años recientes la gente poco a poco ya cuenta con el servicio de agua potable y saneamiento, pero aún utilizan el agua de ‘La Pila’ principalmente para enfrentar las grandes sequías en la región, como las que se vivieron durante mayo-agosto de 2023 y 2024. ‘La Pila’ también tiene su historia y se relaciona con la fundación del pueblo.

San Miguel Tzinacapan se fundó, según fuentes bibliográficas, a raíz de la invasión y el saqueo perpetrados por caciques españoles a las tierras indígenas, o de los *maseualmej*, en Cuetzalan, la actual cabecera municipal. Pierre Beaucage, en su libro *Les Oíamos Contar a Nuestros Abuelos: Ethnohistoria de San Miguel Tzinacapan (Tejuan Tikintenkakiliayaj in Toueyitatajuan)*, documentó que los españoles:

empezaron a comprarles a los inditos y los mandaban a vivir a sus ranchos. A algunos ni les pagaban ¡qué va! A otros les prestaban dinero a cambio de sus escrituras y ya no se las devolvían. Por ejemplo, la casa de una señora de por aquí, su papá le prestó a un indito muy poquito dinero y le pidió sus escrituras. Por la noche llegó con el indito pistola en mano y le dice: —¡Me firmas o te lleva la chingada! Pues tuvo que firmar. (TTOSA-CEPEC, 1994, p. 133)

Los indígenas fueron obligados a encontrar otro lugar para habitar. Aunque encontré otra versión de la historia. Alfredo, un migueleño ampliamente reconocido en la comunidad, me comentó que Tzinacapan no es resultado del desplazamiento forzoso que se vivió en Cuetzalan, cuando la población se desplazó de la cabecera municipal hacia otros territorios vecinos, sino que en realidad ellos son descendientes de los nahuas mexicas. Él, quien es descendiente de personas nahuas, me compartió su sentir: “Es una pena nunca haber guardado o grabado a mi abuelita cuando me decía que nosotros éramos mexicaneros, ahora ya nadie usa esa palabra”. El mexicanero es aquel nahua que contaba con ascendencia mexica, no era una alusión al mexicano.

Alfredo me contó que los mexicas formaron una sociedad muy grande que se dispersó por México y llegó a la Sierra Nororiental de Puebla. Los abuelos, que fueron los que fundaron Tzinacapan, se movieron desde el altiplano a la sierra y buscaron un yacimiento de agua para las sequías que vivían en aquellos años. Me recalcó: “No creas que eran muchos, eran como cuatro o cinco familias nada más” (Alfredo, comunicación personal, 12 de mayo de 2024) y que aun así les faltaba el agua. Los mexicas no se asentaron primero en Tzinacapan sino en un sitio más abajo, pero el arroyo que tenían se secó, así que se vieron obligados a buscar otra fuente de agua. Un día encontraron la cueva y el manantial que le da vida a la pila, observaron que brotaba suficiente líquido vital para abastecer a sus familias, así que se congregaron en aquel lugar al que posteriormente llamaron Tzinacapan.

Además, él me explicó que en antaño los sitios donde la gente vivía, previo a la llegada de los españoles, se nombraban a partir de elementos o características del lugar; recordemos que

es una propiedad del idioma náhuatl, por lo que Tzinacapan fue el primer nombre de la comunidad y con la Conquista española se le agregó ‘San Miguel’, nombre del santo patrón que se introdujo con la conversión al cristianismo (Bonfil, 2005).

No importa la versión que se decida tomar como auténtica, ambas tienen en común la constante búsqueda de un lugar con agua como sustento vital para la existencia humana, y que los mexicas encontraron en la cueva que ahora se llama ‘La Pila’ (aspecto que describí en la introducción de la tesis).

y allá en la pila, hay muchos murciélagos, allí es su casa. En la noche los murciélagos andan nada más revoloteando, andan dando vueltas. Y si uno va por agua en la noche, se les ve también pegados en la roca donde está manando el agua. Por eso aquí se nombra Tzinacapan porque hay murciélagos. (TTOSA- CEPEC, 1994, p. 85)

La entrada al *Talokan*, según me contaron dos migueleños durante una conversación informal, se ubica en este lugar que se denomina ‘La Pila’. Recordemos que en la época prehispánica las cuevas eran una entrada al *Mictlán* o la entrada a otros mundos. Por lo que ‘La Pila’ no sólo es importante por su historia, sino también porque comunitariamente se intuye que es la puerta al *Talokan*; aunque los migueleños afirmaron que nadie ha visto la entrada y que sólo los curanderos o gente sabia la conoce.

Al respecto de la cosmología nahua, específicamente sobre la división del mundo, Lourdes Báez, a partir del análisis del antropólogo italiano Alessandro Lupo (2001), afirmó que para los nahuas de la Sierra Norte de Puebla:

el cosmos es una superficie plana y finita, sobre y bajo la cual se encuentran los otros dos planos del mismo: el cielo, *ilhuicac*, rodeado por los astros y los fenómenos atmosféricos, y el inframundo, *talocan* en cuyo interior habitan las fuerzas y seres telúricos que mantienen un comportamiento ambiguo respecto del hombre. (Báez, 2004, p. 10)

Además, es en el *Talokan* donde se aglomeran todas las entidades, “no-humanos” (Latour, 1999) o “existentes” (Descola, 2012), como es el ‘dueño del aire’, el ‘dios sol’ —a quien los Santiagos de don Venancio rinden culto con su danza— y el ‘dueño del agua’, entre otros. Igualmente, habitan animales (peces, aves, víboras, caninos, felinos), plantas, recursos ambientales (agua, aire, fuego, tierra) y el “doble animal o nahual” de las personas (Beaucage, 2012, p. 200). Es en el *Talokan* donde los dueños regulan los bienes ambientales —como semillas, agua, aire, entre otros— que requieren las personas para su existencia.

Los *totaiskaltijkamej* (los padres o los abuelos) resguardan todo lo que es fundamental para la vida (bienes naturales y también alimentos) para que no sean desperdiciados o despreciados por las personas. Las semillas, los animales de caza y los frutos se resguardan en el *Talokan* y los *totaiskaltijkamej* o los ‘dueños’ se encargan de racionarlos. Si alguien tira un grano de maíz o un poco de masa y no los levanta, los *totaiskaltijkamej* (los padres o abuelos) mandan a la *naueyak* (nauyaca) como advertencia o castigo —como explico más adelante— por desperdiciar este precioso bien que ellos le otorgaron al humano.

En cambio, se dice que la persona desperdició los alimentos cuando se los regala a alguien de mal corazón, por lo que en ocasiones las milpas no vuelven a jilotear igual o ya no hay una cacería tan fructífera como las anteriores (Beaucage, 2012). Si el hombre o la mujer es infiel en su matrimonio, desperdician animales o granos de maíz, los *toteiskaltijkamej* (los padres o abuelos) cobrarán factura: “si faltaste a tu deber (con tu pareja) la naturaleza te faltará: no podrás cazar ni pescar” (Beaucage, 2012, p. 202).

En ocasiones la factura la cobra la nauyaca o los dueños de los lugares. Como afirmó Mario Cornejo (2022), antropólogo mexicano que trabajó con los nahuas de San Miguel Tzinacapan:

La tierra o ‘el monte’ no son objetos de posesión por parte de los sujetos, lo mismo acontece con el uso del agua — esas [SIC] cosas “ya tienen dueño”. Así sucede con el dueño del monte, el dueño de los animales, el dueño de la lluvia [SIC], como con el dueño del viento o “mal aire”. Hay que pedir permiso a los poseedores de esos fenómenos para usar esas herramientas de trabajo. (p. 75)

Cada ‘dueño’ tiene ayudantes, quienes también velan por el cuidado de todos los bienes ambientales en la tierra. El ‘dueño del monte’ tiene a los cuidadores de su morada que son los *masakatmej* (duendes), conocidos popularmente en la parte del centro y sur de México como chaneques. Existen duendes bajo la dicotomía de buenos y malos. Los ‘duendes malos’ son los que desvían a las personas de su camino para entretenerse. Por el contrario, los ‘duendes buenos’ son aquellos que cuidan, y protegen el monte en conjunto con los seres que en él habitan, principalmente animales y plantas. Si alguien no pidió permiso para entrar al monte, cazar o cortar algo lo castigan y termina por perderse en el camino.

También existen los *kuali ejekat* (buenos aires) y los *amo kuali ejekat*²⁷, los cuales provocan *ejekakokolis* (enfermedad del aire), como explicó Beaucage:

los aires malos (*amo kuali ejekat*) son fuerzas espirituales malignas, que pueden invadir el cuerpo, muy particularmente, en un cruce de caminos durante la noche; permanecen en el cuerpo hasta ser extraídos mediante los rituales apropiados de curación. (Beaucage, 2012, p. 265)

Los cruces de caminos (*ojmaxalmej*) son sitios de especial cuidado para quienes los transitan, puesto que es un sitio ‘lleno de mala energía’ e incluso “si alguien quiere hacer brujería deja lo que preparó en la calle, ahí escondido, donde sabe que la persona siempre pasa, para que al pasar se lleve lo malo”, afirmó una mujer migueleña de 65 años, a quien en el pueblo se le conoce como ‘la abuelita’.

La antropóloga Antonella Fagetti (1998) afirmó que “Las encrucijadas eran consideradas por los antiguos nahuas puntos peligrosos. Allí se rendía culto a Tezcatlipoca” (p. 195). Lo que reafirma el cuidado y la relevancia de estos puntos desde la época prehispánica hasta la actualidad, porque en ocasiones la víctima de un mal aire o de un mal de ojo, podían fallecer. En Tzinacapan, al igual que en San Miguel Acuexcomac (Fagetti, 1998), los aires también se contagian: “uno puede traerlo puesto, digamos, pero al estar presente un ser débil, como el recién nacido, el Aire desocupa un cuerpo para introducirse en otro.” (Fagetti, 1998, p. 195). Ya sea porque la persona lo trajo de algún cruce de camino, porque alguien le pasó a otra la ‘mala energía’ o por brujería, el aire penetra en los cuerpos y causa malestar.

El aire que provocan los *amo kuali ejekat* (malos aires) se diagnostican con facilidad porque los afectados pierden el apetito, no comen más de dos tortillas, no tienen ánimos o quieren únicamente dormir (Beaucage, 2012). En los infantes sucede algo similar, con la particularidad de que lloran mucho. En Tzinacapan, se tiene la costumbre de que, si se tiene un bebé en casa y alguien llega a medianoche o después de esa hora, la persona deja una prenda afuera, ya sea un suéter, una camisa, etc., con la intención de dejar el aire que encontró en el camino lejos de la casa y por supuesto del infante. A quien llegó tarde a alguna morada se le dice “*xa tik namik ejekat*”, que se traduce como “algo te encontraste en el camino”, así que se procede a limpiarlo para no contagiar a los demás.

²⁷ Pierre Beaucage nombró a los ‘malos aires’ “*malejekat*” (Beaucage, 2012, p. 258) pero, en palabras de Alfredo, fue un invento o acomodo que hizo el antropólogo durante sus investigaciones.

En ocasiones, las personas adultas “agarran malos aire” en los trayectos que recorrieron o en los cruces y los infantes son más susceptibles a “jalarlos”. Se sabe que un infante tiene un *amo kuali ejekat* (mal aire) cuando llora sin razón durante la noche y parece que todo le duele. Asimismo, si los adultos asisten a los velorios, en el camino se limpian con un ramito de albahaca o fuman un cigarro y antes de entrar al domicilio lo apagan y lo dejan afuera.

Durante una corta visita a Tzinacapan, en 2024, falleció un compadre de mi casero y me invitaron a que los acompañara al velorio porque era una persona importante para ellos. Compraron unas veladoras blancas, llevaron todos los ingredientes para el mole (que enuncié en el capítulo II) y también pan. Al regresar a casa me dijeron que me limpiara con hojas de albahaca porque no querían que me llevara “el aire del difunto” a la casa. En una esquina aventé las hojas hacia atrás y continúe mi camino; también me echaron humo de cigarro para limpiarme.

Sin embargo, en casa se encontraba una bebé de dos años, quien es nieta de una hermana de mi casera y aunque nos limpiamos, la niña no paró de llorar durante un par de horas. Mis anfitriones me explicaron que la niña “llora porque la noche se siente muy pesada, es porque hubo difunto”, aunque también dijeron que era probable que uno de nosotros llevase algo y por eso no estaba tranquila. Acto seguido, mi casera bajó a su patio y cortó unas ramas de saúco (*xomet*), tomó un huevo (*piotet*) de sus gallinas (*ilamajpiomej*) y limpió a su sobrina (*mach*). Eso bastó para que la niña, en cuestión de minutos, quedara completamente dormida hasta el día siguiente.

En las conversaciones en torno a los aires y los dueños aparece claramente la presencia de múltiples existentes en el cosmos nahua. Desde la perspectiva occidental suena abrumadora la idea de que en la naturaleza existan más seres vivos de los que nos enseñaron en la escuela (humanos, animales, plantas), y que además tengan consciencia no sólo para dar castigos por las acciones de las personas, los cuales pueden manifestarse también con enfermedades y poner en peligro sus vidas. Sin embargo, desde la teoría antropológica no es extraño, sino fascinante, y la comunidad de Tzinacapan se inscribe dentro de la “ecología simbólica” descrita por Descola (2001).

Philippe Descola, antropólogo francés alumno de Claude Lévi-Strauss, afirmó que todas las sociedades construyen y reproducen una concepción de la naturaleza específica. En este sentido “las concepciones de la naturaleza son construidas socialmente y varían de acuerdo con determinaciones culturales e históricas” (Descola, 2001, p. 101). Por un lado, tenemos a las que

se guían bajo el paradigma de naturaleza-cultura como son las sociedades industriales que se focalizan con mayor frecuencia en las ciudades. Y por otro lado, las que tienen una ecología simbólica que se ubican en las zonas rurales, aunque ambos modelos no están delimitados a un único espacio y en la realidad social se entrecruzan constantemente.

Por supuesto, hay que ser cuidadosos y no caer en los errores del relativismo cultural que durante años se criticó y que postula el hecho de que cada sociedad construye y se rige bajo su propia ontología. Ello no implica que se analice cada comunidad como un objeto aislado de los demás. Más bien, se tienen que considerar sus nexos e influencias con otras comunidades, tanto de manera sincrónica como diacrónica. Bajo el señalamiento de Descola (2001) “todas las culturas clasifican plantas y animales según procedimientos idénticos, pero cada una de ellas dota a las especies vivientes de atributos y valores sociales específicos y concibe sus relaciones con ellas a su manera” (p. 105).

Asimismo, Descola criticó el hecho de que la investigación antropológica del siglo XX enmarcaba y analizaba las ontologías según un solo parámetro: el occidental e industrial. Esta concepción de la naturaleza genera su clasificación del mundo a partir de la “dicotomía naturaleza-cultura” (Descola, 2001, p. 101), mientras que otras, por el contrario, no se limitan en englobar sus interacciones en dos definiciones y bajo el parámetro de humano-humano (Descola, 2001). El investigador social no tiene que proyectar su visión del universo como un paradigma generalizable, a contextos donde no es aplicable (Descola, 2001). En suma, aunque Descola se formó con una base teórica y reflexiva desde el estructuralismo, su trabajo exploró las relaciones entre humanos, no humanos y la construcción de la naturaleza, así como los preceptos sociales para la existencia de tales relaciones. Bajo este presupuesto se comprenden los postulados teóricos que guiaron al autor.

Para Descola (2001; 2012) la objetivación social sucede gracias a las prácticas culturales de cada sociedad y éstas reflejan estructuras del pensamiento profundas. Estas prácticas, que se resumen como relaciones intersubjetivas, organizan y gestionan de una forma particular cada cosmos, cada sociedad y cada relación humana y no humana, por supuesto. Asimismo, los vínculos están regulados por normas, como se apreció en los ejemplos anteriores, que decretan cómo se formarán y llevarán a cabo las alianzas.

Descola (2001) siguió las enseñanzas de Lévi-Strauss, equiparó los sistemas de parentesco a la organización del mundo y la naturaleza, por lo que propuso su propia teoría. En

ella afirmó que “la objetivación social de los no humanos es igualmente estructurada [que los sistemas de parentesco] por una combinación de modos de relación, modos de clasificación y modos de identificación” (Descola, 2001, p. 107). Así que definió dos tipos de sociedades que se encuentran en la ecología simbólica: la totémica y la animista.

Es el animismo el que configura y explica las relaciones entre humanos y no humanos en San Miguel Tzinacapan, así como la construcción de la naturaleza y cosmos en la comunidad. Para entender la clasificación social de las plantas, animales y demás seres que habitan el universo, en este caso el nahua, hay que entender “las representaciones espaciales de dominios sociales y no sociales, las prescripciones y proscipciones rituales que gobiernan el tratamiento de diferentes categorías de seres y las relaciones con ellos, etc.” (Descola, 2001, pp. 104-105).

¿Por qué asumo que San Miguel Tzinacapan es una sociedad animista? Descola mencionó que cada sociedad animista no únicamente:

atribuía disposiciones y comportamientos humanos a plantas y animales —uno de los más antiguos enigmas de la antropología—, sino que, además, a menudo expandían el reino de lo que para nosotros son organismos no vivientes para incluir espíritus, monstruos, objetos, minerales o cualquier entidad dotada de propiedades definitorias como una conciencia, un alma, una capacidad de comunicarse, mortalidad, la capacidad de crecer, una conducta social, un código moral, etc. (Descola, 2011, p. 101)

Los existentes de Tzinacapan viven y conviven día a día con los migueleños en distintos ámbitos de su vida. Cada agente social humano sabe cuáles son las reglas de convivencia con los dueños y sus ayudantes, en tanto que éstos castigan porque tienen conciencia y cargan con un código moral particular. El otorgar conciencia, alma y poder a los existentes, se hace con el fin de garantizar el correcto funcionamiento comunitario, donde el principal objetivo de la relación es el equilibrio y el orden. Por lo anterior me surgió la interrogante ¿por qué las sociedades animistas, como San Miguel Tzinacapan, confieren agencia y dotan de acciones humanas a otros existentes con los que conviven día a día?

En las sociedades animistas, en palabras de Philippe Descola (2001; 2012), los seres humanos se encuentran en “coalición” (Descola, 2012) con lo “otro humano”, puesto que no existen distinciones tan tajantes como la que sugiere la dicotomía naturaleza/cultura de la teoría marxista (Descola 2001). Dotar de agencia, alma, emociones o pensamientos, a los elementos de la naturaleza y a los existentes, se da a partir de dos reconocimientos sociales que son: la

experiencia perceptual²⁸ y la interdependencia (Descola, 2012).

Al no existir una separación radical entre las personas y su entorno, social y natural, las entidades naturales —árboles, montañas, ríos o animales— no son percibidas como objetos pasivos o carentes de vida, sino como sujetos que poseen una vida y una intencionalidad propia. Tanto las personas como los existentes se sumergen en una misma red de relaciones, y lo que los distingue es solamente la capacidad de comunicación, más que una diferenciación física, como se comprenderá más adelante.

Las personas, dentro de la sociedad animista, dotan de agencia y atributos humanos a los existentes y, como consecuencia, instauran relaciones intersubjetivas específicas que tienen como base la reciprocidad. En ellas, los animales actúan de manera particular, de acuerdo con las acciones buenas o malas de las personas en cada comunidad. Asimismo, a la par de las personas, a partir de las acciones de los animales, reconocen y asumen la agencia que éstos tienen para así establecer relaciones de respeto o inclusive de negociación. En pocas palabras, se dota de agencia para que exista un equilibrio entre la naturaleza y la gente; puesto que la naturaleza, desde la ontología animista, no existe únicamente para satisfacer las necesidades de las personas.

En Tzinacapan, como sociedad animista se configura un modelo de intersubjetividad, interconexión y reciprocidad, con la finalidad de establecer roles y redes de colaboración, según el principio de la ‘mano vuelta’ (ver capítulo II) y de preservar la existencia común, tanto de los migueleños como de los existentes del cosmos. Un ejemplo es que para los sanmigueleños existen “las reglas del ‘buen vivir’ (*komo kuali se nemi*), [como] ser fiel a su pareja, buscar a los animales y peces heridos, no desperdiciar la carne ni regalarla a la gente mala” (Beaucage, 2012, p. 204), y por supuesto no tirar el maíz para no recibir algún tipo de escarmiento. Si no existieran relaciones de reciprocidad ni de interdependencia las personas desperdiciarían los elementos naturales y básicos para su existencia (semillas, plantas, animales, agua, entre otros).

Por lo anterior, al ir al río, al monte, a la milpa, a cortar algún árbol o al prender el fogón, siempre están presentes los existentes y a ellos se les solicita permiso para usar los distintos bienes naturales, ya sea con alguna oración en la mente, con el uso de la palabra o de la expresión dancística, como demostraré más adelante.

²⁸ Se relaciona con cómo las personas perciben su realidad cotidiana y la forma en que la explican, principalmente en las interacciones que tienen con los elementos de la naturaleza como los animales, las plantas, las montañas o los ríos, puesto que los elementos naturales, desde el animismo, tienen comportamientos o respuestas a las acciones de los humanos.

el incumplimiento de las reglas sociales, igual como el despilfarro de los recursos, rompe el equilibrio de la economía moral, los animales silvestres ya no se dejan cazar, aparecen serpientes en su lugar, mientras que los animales domésticos ‘buenos y sensibles’, es decir los de origen precolombino (guajolotes, abejas nativas) se mueren o huyen. (Beaucage, 2012, p. 202)

En la cita aparecen nuevamente las serpientes como verdugos de las acciones erróneas de las personas, por lo que regreso a la temática de las víboras. Como mencioné, la nauyaca (*naueyak*) o coralillo se presentan cuando hay problemas en la danza de los negritos, o en algún hogar. Estas víboras también hacen acto de presencia al momento en que alguien desperdicia comida o animales de cacería.

Cuando aparece la serpiente, es la señal de una sanción sobrenatural como ya lo mencionamos ‘sale al encuentro de la gente, ella es la que cuida, pues todos los animales son de *Talokan*’) [SIC] [...] la misión primera de las víboras no es picar, sino avisar a la gente, ‘despertar la conciencia’ de la gente (*tenejmachtia*). Sólo si el interesado no escarmienta, pican. (Beaucage, 2012, p. 205)

En mi primer trabajo de campo me contaron un breve ejemplo de estas advertencias que se reciben de las víboras. En enero de 2020, una mujer, mientras hicimos tortillas me comentó que no desperdiciara nada de masa ni maíz porque, si lo hiciera, existía la posibilidad de que me “mordiera la víbora en la noche”. Acto seguido me contó de un hombre que tiró un grano de maíz y no lo quiso levantar: “Le dio flojera y pensó que no le iba a pasar nada, ¡nombre! ¿cuál fue su sorpresa?”, mientras él dormía la serpiente se apostó debajo de su catre y lo mordió. Al día siguiente amaneció muerto y la serpiente junto a él.

Aclaro que la serpiente que cuida al maíz no es la misma que la nauyaca. Quien cuida al maíz, a los sembradíos, a los *maseualmej* es la mazacuata; y es esta serpiente quien manda a la nauyaca para dar un aviso preventivo —para que las personas no continúen con sus malas acciones— o para infligir castigos, como el que se narró en la anécdota. Entonces, los migueleños tienen relaciones o vínculos con su medio ambiente, y un gran ejemplo son los vínculos que construyen con las víboras. Estos vínculos sociales, o mejor dicho relaciones intersubjetivas (Mead, 1934; Schutz, 1973), se basan en la constante interacción entre humanos, seres vivos y existentes para dar sentido a un mundo (Berger, 1999), el mundo nahua cotidiano. El sociólogo Alfred Schutz (1973) planteó que:

El mundo de la vida cotidiana es la región de la realidad en que el hombre puede intervenir y que puede modificar mientras opera en ella mediante su organismo animado. [...] Además, sólo dentro de este ámbito podemos ser comprendidos por nuestros semejantes, y sólo en él podemos actuar junto con ellos. Únicamente en el mundo de la vida cotidiana puede constituirse un mundo circundante, común y comunicativo. El mundo de la vida cotidiana es por consiguiente, la realidad fundamental y eminente del hombre. (p. 25)

Bajo la perspectiva de Schutz (1973), y de los padres fundadores del concepto teórico-metodológico del interaccionismo simbólico que fueron George Herbert Mead y Herbert Blumer, el mundo toma sentido no sólo por las ininterrumpidas interacciones intersubjetivas entre los agentes sociales, también por el uso del lenguaje:

Es a través del lenguaje que se organiza el mundo, pues gracias a él tipificamos la realidad; es decir, vamos aprendiendo a nombrar a las cosas de acuerdo con los tipos creados socialmente. Esto es un proceso permanente, que se inicia en el ámbito familiar, desde nuestro nacimiento, y continúa hasta nuestra muerte. (Hernández & Galindo, p. 235)

Primordialmente, las relaciones intersubjetivas se basan en interacciones, las cuales se fundamentan en ideas y significados colectivos. Es entre pares de personas donde los significados se construyen, se modifican y se legitiman a través de sus experiencias relacionales. Esto permite que toda acción humana se base y ejecute de acuerdo con estos significados que se consideran apropiados por los mismos agentes sociales y su entorno.

Un claro ejemplo es que entre los migueleños existe la palabra *maseual* (*maseualmej* como plural) para autodenominarse: “nosotros no somos mexicanos, nosotros somos *maseuales*”. En contraposición a las palabras *koyot* cuyo significado es “coyote” (*koyomej* como plural) y *xinola*, que significa “señora de pantalón”, no de enaguas. Los primeros se aseguran de que el mundo funcione correctamente para todos, respetan a los dueños y dan lo que reciben de la naturaleza. Por el contrario, los coyotes sólo roban de la naturaleza lo que necesitan para su propio beneficio sin respetar a nadie, ni, inclusive, a los mismos migueleños. A partir de las interacciones sociales entre los *maseualmej* y los *koyomej* se desarrollan distintas perspectivas, la principal es que los *maseualmej* no quieren a los *koyomej* y cuando tienen la oportunidad se burlan de ellos.

En la narrativa migueleña se desprenden dos identidades distintas y colectivas. Federico Navarrete (2004) definió la constitución de la identidad colectiva “por elementos culturales, una forma de pensar, una forma de vestir, una forma de comer, una forma de actuar, por lo que también se pueden llamar identidades culturales” (p. 24). Comparto la definición de Navarrete en tanto que el maseual se construye, se hace en la acción, como bien lo señaló Mario Cornejo (2022), en la participación, en la mesa al compartir alimentos y no sólo por nacimiento en la localidad.

Existen varias ramificaciones de la identidad sanmigueleña que son: la devoción, la enculturación y los sueños, los elementos que tienen mayor impacto en el desarrollo de la vida cotidiana y por supuesto de la danza (Hoyos, 2021) ¿Cómo se fundan estas identidades? A través de la propia enculturación (Bock, 1969) que permea la creación y sustento dos identidades: la comunitaria y la individual (*maseualmej-maseual*), frente a los otros (*koyomej-koyot/xinola*), ajenos o extranjeros.

La educación o enculturación (Bock, 1969) se lleva a cabo por la comunicación adulto-infante, adulto-joven o joven-infante. ¿Por qué enculturación? Porque es la primera educación el único “proceso que dura toda la vida y en el que toman parte la imitación, la enseñanza verbal y la inferencia” (Bock, 1969, p. 74). Aun cuando las personas llegan a edades adultas no comprenden a cabalidad todos los signos culturales de su sociedad. Durante toda su vida la persona está en continuo aprendizaje y éste tiene como base, nuevamente, el lenguaje. Philip K. Bock consideró que:

La capacidad de los seres humanos para desarrollar y transmitir patrones culturales complejos depende del lenguaje. Las denominaciones verbales facilitan el aprendizaje de categorías, y mediante el lenguaje se puede aprender cómo debe uno comportarse en circunstancias con las que uno todavía no se ha topado. (Bock, 1969, p. 74)

Las enseñanzas de la vida en sociedad tienen como base la comunicación y el lenguaje. Se nombran realidades sociales, estructuras, decisiones y actitudes dentro del grupo. En todo caso, a partir del lenguaje se crean mundos con significados y significantes que facultan la continuación de las sociedades (Berger, 1999). En Tzinacapan se nombra el universo y a todos los existentes en él. San Miguel Tzinacapan es una comunidad animista, es decir, que faculta a otros de cualidades humanas, por lo que están imbricados en el mismo campo semántico de persona. Así que ahora surge la interrogativa ¿cuáles son las características, las cualidades o los elementos que

las personas, de San Miguel Tzinacapan, transfieren a los existentes del cosmos para que sean humanos? O mejor dicho, para que se les considere como “agentes sociales” (Gell, 1998).

3.2 Breve recorrido por la noción de la persona nahua

El propio cuerpo humano [...] constituye un modelo que se proyecta sobre el cosmos, es sujeto de emociones, estados de bienestar y dolencias. (Beaucage, 2012, p. 209)

Las nociones del cuerpo humano se crean culturalmente, no biológicamente, a partir de las interacciones entre las personas y su entorno social y natural. Quien introdujo las investigaciones respecto a los conocimientos del cuerpo en las sociedades del México precolombino que hasta la actualidad permea a los pueblos indígenas, fue el historiador mexicano Alfredo López Austin (1996) en su libro *Cuerpo Humano e Ideología. Las Concepciones de los Antiguos Nahuas I*. López Austin (1996) ofreció un amplio panorama respecto a cómo se entendió y representó el cuerpo entre los nahuas mesoamericanos. En resumen, para los nahuas de Mesoamérica el cuerpo fue un vehículo de comunicación con lo sagrado, así como un nexo con los sistemas ideológicos y religiosos (López, 1996).

Asimismo, Pierre Beaucage (2012), inspirado en el gran trabajo de López Austin (1996), investigó y escribió el libro *Cuerpo, Cosmos y Medio Ambiente Entre los Nahuas de la Sierra Norte de Puebla. Una Aventura Antropológica*, en el cual explica las relaciones sociales entre el medio ambiente, el cosmos y cómo se enlaza con las representaciones corporales de los nahuas de San Miguel Tzinacapan, temas que lo convierten en un gran referente bibliográfico para esta investigación. El libro de Italo Signorini y Alessandro Lupo (1989), *Los tres ejes de la vida. Almas, cuerpo, enfermedad entre los nahuas de la sierra de Puebla*, es el resultado de una investigación exhaustiva que los autores llevaron a cabo con los nahuas de Santiago Yanquictlalpan, junta auxiliar que también pertenece a Cuetzalan del Progreso, como San Miguel Tzinacapan, y se localiza a 30 o 40 minutos en automóvil desde la cabecera municipal.

Así como Beaucage (2012), recuperé varios de los postulados de López Austin durante mi estancia de campo en San Miguel Tzinacapan (junio-septiembre 2023) y posteriormente los confronté durante el análisis de los datos de campo. López Austin (1996) afirmó que la concepción de la persona de los antiguos nahuas hacía referencia a tres “entidades anímicas” de

las cuales dependía la vida de toda persona. Éstas son el *teyollia* (entidad anímica que se ubica en el corazón), el *tonalli* (fuerza vital que reside en la sangre) y el *ihiyotl* (sustancia necesaria para el equilibrio corporal que se ubica en el hígado; es el aire que sale de este órgano) (López, 1996).

Pierre Beaucage (2012) afirmó que los nahuas de San Miguel Tzinacapan ya no contemplan en su cosmovisión a las entidades anímicas, pero el *yolot* (corazón) y el *kuait/tsontekon* (cabeza) “corresponden precisamente con dos centros anímicos claves de los antiguos aztecas” (Beaucage, 2012, p. 231) que aún se replican entre los lugareños. Durante mi trabajo de campo le pregunté a los migueleños respecto a lo que los conformaba como personas, me dijeron que ellos tienen dos entidades anímicas: *ijyot* (que traducen como “su aliento”, refiriéndose a la persona) e *itonal* (que es el aura o “su espíritu”²⁹, es decir, la luz que está en todo el cuerpo humano).

Asimismo, aún conservan dos centros anímicos que son: el *yolot* (corazón) y el *yekauil* (es nuestra sombra y se sale cuando hay un susto). Estos elementos vitales son importantes en tanto que permiten el desarrollo y la reproducción de las personas nahuas en Tzinacapan. Con lo anterior, quizá sí exista una relación entre los elementos del cuerpo y las entidades anímicas que propuso López Austin (1996), aunque por supuesto no con la misma fuerza o intención.

Cada elemento que constituye a la persona se tiene y también se pierde. El *yekauil* (la sombra) se va con un susto, por ejemplo, al caerse en la calle; o incluso se pierde por el cabello (Signorini y Lupo, 1989, p. 59), porque se creía, entre los nahuas de antaño de Yanquictlalpan, que el “*ecahuil*” estaba en la cabeza, aunque se encuentre en todo el cuerpo (Signorini y Lupo, 1989). Inclusive el *yekauil* se pierde en los sueños, cuando éste visita durante el sueño el mundo de los muertos y se deja envolver por las lindas experiencias oníricas, por lo que los muertos atrapan su sombra; o incluso cuando durante el sueño un brujo, por maldad encomendada por otra persona, conduce al *yekauil* de la persona al *Talokan*.

En una ocasión iba al centro del pueblo y en mi caminar una mujer se resbaló y se cayó de sentón en la mitad del camino. Se levantó asustada y me percaté de que su acompañante tomó unas ramas y le pegó al sitio donde se cayó la persona, le dijo unas palabras en náhuatl y continuaron su camino. Días después le pregunté a mis conocidos qué fue lo que me tocó ver y

²⁹ No utilizaré *ejekaiot* o *ejekayot* como entidad anímica. Se me explicó que si bien se traduce como alma o espíritu se refiere de forma general, al de las personas, los animales y los demás existentes del cosmos nahua, por el contrario de *itonal* que sí hace referencia únicamente al alma de los humanos. De igual forma, *ejekaiot* o *ejekayot* se usa para hablar de los malos aires o los espíritus de los difuntos que se hacen presentes, ya sean humanos, animales o existentes.

me dijeron: “ramearon para que se fuera”.

Como consecuencia de la caída, la mujer se espantó, y su acompañante rameó el sitio del accidente ‘para regañar’ a su *yekauil*, la sombra, y que no se quedase en el lugar. Las palabras en náhuat normalmente son regaños, malas palabras que se pronuncian en conjunto con el nombre de quien sufrió el accidente con la intención de llamar al *yekauil* a que no se quede y se reúna con el cuerpo de su propietario. En caso de no ramear el lugar y simplemente continuar con su camino, quien se accidentó sufrirá los síntomas de la enfermedad del susto con pérdida del apetito, desgano, y tendrá que atenderse con un curandero con las limpiezas correspondientes y la recuperación de su *yekauil* en el *Talokan*.

El *itonal* (el alma) también se pierde por un susto que en ocasiones provocan los dueños, el *amo kuali ejekat* o el *ejekayot*. Si una persona fue al río, o al monte, pero no pidió permiso para “transitar esos lares” entonces quebró una regla social no escrita, entre la gente de la comunidad y el mundo natural. El *amo kuali ejekat* produce un susto en quien sobrepasó los límites de las reglas sociales, ya sea al hacerlo tropezar y casi aventarlo por un barranco o por tirarlo a un río. En estos casos la persona pierde su *itonal* y el curandero o curandera tiene que buscarlo en el lugar del accidente. En ocasiones el *itonal* de una persona, así como el *yekauil*, lo roba un brujo para que ésta se enferme y también el curandero o curandera va al *Talokan* a buscarlo, por medio de la experiencia onírica, y lo trae de regreso (Knab, 1991).

Ya vimos qué elementos son vitales para la existencia de la vida humana. Ahora describo, a partir de datos etnográficos de Pierre Beaucage (2012), los componentes de los animales, las plantas, los cerros, los bienes naturales y su similitud con el de los humanos. Beaucage (2012) manifestó que los nahuas migueleños dotan a otros, que habitan en el medio ambiente, de los elementos que les dan vida a los humanos. El autor, con base en la información que le proporcionaron los nahuas migueleños, coloca los animales en varias categorías que son: mamíferos, aves, crustáceos y peces; cada uno comparte muchas similitudes, en mayor o menor medida, con las personas (Beaucage, 2012, pp. 233-234). Con respecto a las plantas, los migueleños hacen una distinción, porque “A diferencia del maíz, de los árboles y flores, las hierbitas (*xiujtsitsin*) no necesitan ‘corazón’, ni espíritu protector [como los dueños o los duendes], porque ‘no son escasas y no desaparecen nunca’ (*amo tasojtij uan amo keman tamij*)” (Beaucage, 2012, p. 238), por lo que el árbol, el maíz (*taol*) y la flor tienen una importancia cultural: están vivos y representan, simbólicamente, el cuerpo humano.

Además, están las montañas (*tepet*) y los arroyos (*apitsak*) (el agua como elemento vital). Según Beaucage “la montaña, entre todos los elementos del paisaje, tiene la aplicación más detallada de una metáfora humana” (2012, p. 238) porque tiene cabeza, orejas, ano, un centro y un “corazón sobrenatural” (*Tepetyolo*) (Beaucage, 2012). Antonella Fagetti también encontró algo similar en Acuexcomac donde los cerros evocan el cuerpo de un dios que aún vive, aunque se convirtió en montaña (Fagetti, 1998, p. 174).

Respecto al *Tepetyolot*, “corazón del monte”, los migueleños señalan que éste “no es un lugar” (Beaucage, 2012) sino el guardián de la montaña. La historia que relata Beaucage (2012) del *Tepetyolot* se parece a la que me contó mi casero en uno de los tantos desayunos que compartimos, aunque con ciertas discrepancias. “Una vez venían a hacer una carretera a Cuetzalan —nunca específico dónde, Beaucage mencionó que fue por Youalichan³⁰— pero salió de la nada un señor bien vestido con su traje y sus zapatos bien limpios”, así que ese señor era el Diablo, dijo mi casero o quizá era el *Tepetyolot*, porque mi casero mencionó que le dijo a uno de los trabajadores que su casa era en una cueva. El señor les advirtió a los trabajadores que ya no continuaran con la obra porque nadie les dio permiso y podrían ocurrir incidentes, pero no le hicieron caso. Algunos días después de que se apareció en la construcción ocurrieron varios accidentes y ambas historias concuerdan en ello: un hombre murió aplastado, por una roca o por un árbol, y falleció.

Entonces, el *Tepetyolot* se percibe como un ente que se mueve y se presenta a otros en forma humana. Ahora bien:

A diferencia de la montaña, el río no tiene ‘corazón’, pero sí tiene ‘entrañas’ (*aijtik*), en particular las fosas (*axoxouik*, ‘agua verde’) donde se esconden las acamayaz y donde también reside su espíritu protector, el *alpikkej* (‘guardián del agua’), ayudado por la serpiente de agua (*akouat*, *Natrix* spp.). (Beaucage, 2012, p. 240)

El agua (*at*), aunque no cuenta con un corazón, también tiene vida en el contexto migueleño. Si una persona resbala y cae a un arroyo, río o poza, y está a punto de ahogarse, el agua se queda con su espíritu y el curandero tendrá que ir a buscar el *yekauil* al *Talokan*. Este líquido vital, al igual que el ejemplo de la caída de una persona al suelo, se ranea o “se le pega” para que “suelte al espíritu de la persona” y quien sufrió el accidente no se enferme.

³⁰ Que en náhuat significa “La casa de la noche”. Es una junta auxiliar de Cuetzalan del Progreso y se caracteriza por los vestigios arqueológicos que contiene, los cuales son totonacos, que datan del 200 d.C al 1521 d.C. (temporalidad del Clásico al Posclásico Temprano). Se localiza a 15 minutos, en automóvil, de la cabecera municipal.

Los nahuas de Tzinacapan tienen una clara configuración del espacio, cosmos y medio ambiente, así como de los componentes vitales, tanto de las personas como de los animales, las plantas, y también de los existentes del universo como se comprenderá más adelante. Los centros anímicos como conjunto, y no entendidos de forma particular en el cuerpo social nahua, le dan fuerza a todo ser vivo: humanos, animales y existentes, es decir, le otorgan “*chicahualis*” (Chamoux, 2011) que es la fuerza vital. En pocas palabras la vida.

Entre los nahuas de distintas regiones del país existe la noción o concepto de un elemento “indispensable para la vida, en particular la del ser humano. En español popular le llaman «espíritu» o «ánima». Los antropólogos hablan de entidad anímica o alma” (Chamoux, 2011, p. 164). Retomo a Marie Nöelle Chamoux (2011) quien expuso las concepciones en torno a la noción de vida de los nahuas, particularmente a lo que se considera “humano” y “no humano”. La autora sostuvo que este último se diferencia del primero por la negación *a'mo*, cuya forma corta es *a'* (Chamoux, 2011, p. 158).

Lingüísticamente los nahuas dividen el mundo social en tres categorías gramaticales: los humanos animados, los no humanos animados (*a'mo tlacatl*, *a'mo cristiano*) que en algún momento fueron personas, pero se transformaron físicamente a como se les conoce actualmente (cerros, estrellas, entre otros elementos) y los inanimados como cazuelas, ollas y comales. En cuanto a la segunda categoría, de los humanos no animados mencionó que:

son seres de esencia divina y el tema de su vida no se plantea de la misma forma. Son dioses diversos, estrellas, cerros, pero también manantiales, cuevas, árboles muy grandes. Tienen sentimientos análogos a los de los humanos y capacidad de hablar y actuar. Todos son muy poderosos (*chicahuac*). (Chamoux, 2011, p. 175)

El concepto de *chikahualis* da pie a la comprensión de la reproducción de la vida dentro de la sociedad nahua. Asimismo, se asocia a la fuerza vital en un amplio sentido (físico, espiritual, de carácter, entre otros) que, además, depende de la experiencia de vida de cada individuo (Ríos, 2010). Bruma Ríos (2010) aseguró que entre los nahuas cuetzaltecos, el “*chikahualis* [...] es también la fuerza en el trabajo, por lo que implica también la capacidad de trabajar con los demás y lograr su colaboración, o sea, la capacidad de entablar relaciones sociales” (p. 27).

Por supuesto, el *chikahualis* no es un elemento de la vida individual sino colectiva que se relaciona ampliamente con el *tekit* (trabajo). Pero no un trabajo desde la perspectiva de la ciudad, con horario de oficina y pago remunerado; el *tekit* hace alusión al uso de la energía o la fuerza de

las personas para cumplir propósitos colectivos y específicos (Good, 2005; Ríos, 2010; Cornejo, 2022). Para ser más específica:

fuerza y *chicahualiztli* se refieren a la energía vital combinada con la fortaleza física y espiritual que los humanos requieren para enfrentar las exigencias de la vida. De acuerdo a esta fenomenología explicativa, cuando una persona trabaja transmite su *fuerza* a otras, y cuando recibe los beneficios del trabajo de otro, uno recibe también su *fuerza* o energía vital. (Good, 2005, p. 97)

En pocas palabras, el *chikahualis* es la fuerza vital, la fuerza que la gente necesita para realizar distintas actividades cotidianas. Pero ¿cómo obtienen los nahuas migueleros el *chikahualis*? Mario Cornejo (2022) respondió a la pregunta donde recurrió a la idea del “‘flujo’ en la conformación del sujeto *maseual*” (Cornejo, 2022, p. 48). En otro sentido, y con un juego de palabras, los nahuas son porque están y hacen; no basta con que las personas nacieran en San Miguel Tzinacapan, es en la “mano vuelta”³¹, en la convivencia y la alimentación donde las personas se forman como nahuas: crean y afianzan una identidad como *maseualmej*³²; cuando trabajan unos para otros, por ejemplo, en la organización y ejecución de la fiesta patronal de cada año en el mes de septiembre-octubre, y en, las otras fechas importantes del ciclo ritual-festivo. No se trata de un trabajo individual y ambicioso, más bien:

socializado, en primera instancia, por sus redes de parentesco, pero extendido, en segunda instancia, hacia la comunidad (a través del ejercicio de mayordomías, las danzas, el sistema de cargo o simplemente a través de la relación del sujeto con el medio ambiente y el cosmos sobrenatural). (Cornejo, 2022, p. 49)

El hombre va por la leña, cultiva el maíz y otros productos necesarios para la comida; la mujer retribuye el *chikahualis* que el hombre gastó al transformar las plantas y granos en comida, la cual también van a ingerir los hijos, nietos y la familia extendida. Comunitariamente, por ejemplo, los mayordomos son los que proporcionan lo necesario para la elaboración de los alimentos para convidar a los asistentes, danzantes, fiscales y a todos los que están dentro de los organigramas que describí en el capítulo II.

³¹ Ver capítulo II.

³² El claro ejemplo es el nulo uso de los cubiertos para ingerir los alimentos, algo muy característico de los *maseual* y que todos lo aprendieron por medio de la socialización durante años. Hay un chiste entre los *maseualmej*: “nuestra tortilla nos sirve como cuchara, como servilleta y como alimento, a ver ustedes [los *koyomej*] coman sus cubiertos, no pueden”, me dijo Roberto, entre risas, en enero de 2020.

En Tzinacapan quien otorga el *chikahualis* es su santo patrón San Miguel Arcángel. Los integrantes de la comunidad migueleña le dan vida, bajo la concepción animista, al *Okichpiliyoj* (niñito, de cariño) que es ‘El Patrón’ y éste, a su vez, les otorga *chikahualis*, que es la fuerza. Todas las personas día a día trabajan en actividades que tienen como fin primordial la retribución comunitaria, y por ende el flujo del *chikahualis* o la fuerza anímica entre los agentes sociales.

Otro ejemplo, para comprender el flujo de la fuerza vital, se funda en el dato etnográfico referido en el capítulo II, apartado 2.2.1 “¿Qué significa danzar?”, donde señalo que danzantes y músicos afirmaron que participar en actividades dancísticas, festivas y rituales, no sólo implica devoción sino también el ofrecer una parte de su vida. Un delantero de la danza de Migueles, comentó:

Danzar para mí en la fiesta es como una devoción, como un gusto por ofrecer mis pasos o mi baile, mi cansancio, mi sudor, mi esfuerzo a San Miguel, a mi pueblo. Una pasión, es un servicio que ofrezco y que mi pueblo se vea alegre en una fiesta que es nuestra fiesta patronal; para mí es hacer como un baile comunitario.³³

El cierre de la cita es muy claro, la danza y la fiesta no se llevan a cabo de forma individual sino colectiva. Cada agente social aporta un poco de sí, de su *chikahualis*, para la realización de la misma. Los danzantes ofrecen sus pasos; las costureras el cansancio que sienten por la elaboración del traje para cada danzante; los cereros elaboran las grandes estructuras de cera que se ocupan en cada evento ritual; y así sucesivamente con cada integrante de la comunidad. Muchas de las actividades colectivas para la fiesta giran en torno a las cuadrillas dancísticas, ya que los migueleños consideran que las danzas le dan a la fiesta y a la comunidad alegría, colores y olores específicos.

La gente de Tzinacapan se guía por la convicción de que la comunidad se mueve y funciona porque existe reciprocidad, es decir flujo de *chikahualis*, que se genera por relaciones intersubjetivas que se despliegan en cualquier ámbito de su vida. Por supuesto, los humanos no son los únicos que tienen y permiten la circulación de la fuerza vital entre los migueleños: los no humanos o existentes (Descola, 2001; 2012) paralelamente propician la difusión del *chikahualis* con su existencia, como se entenderá más adelante.

Por lo tanto, hablar de vida para los nahuas significa hablar de relaciones intersubjetivas, no sólo entre pares humano-humano, sino también entre humanos y no humanos animados, planteamiento que se vincula a la ontología animista de Descola (2001; 2012). Entender la

³³ Conversación informal con un delantero de la danza, San Miguel Tzinacapan, agosto 2023.

noción y conformación de la persona nahua, permite a la par reflexionar sobre los elementos que otorgan vida. En resumen, las entidades anímicas de las personas se atribuyen también a otros: animales, plantas y todo aquel existente del cosmos nahua (Descola, 2001; 2012). Por lo tanto, estos componentes no son exclusivos de los humanos, sino que son atributos que comparten con esos otros. Un claro ejemplo de los existentes es la efigie de San Miguel Arcángel.

3.2.1 Reproducción y flujo de *chikahualis* en Tzinacapan

La cultura no existe fuera de las manifestaciones producidas en las interacciones.

(Gell, 1998, p. 34)

En los apartados anteriores hablé de dos serpientes que ocupan un lugar importante en el cosmos y en la mitología nahua: la mazacuata (*masakouat*) y la nauyaca (*naueyak*). Cada una tiene un objetivo que cumplir en su vida, ya sea emitir advertencias o castigos, ya sea cuidar a las personas, a los existentes del cosmos y a los elementos necesarios para la vida de los migueleños. En otras palabras, velan y defienden el equilibrio social, cuidan a otros existentes de los abusos que comenten o podrían cometer los humanos. Y así como las serpientes, también están los dueños de los recursos ambientales, los ‘dueños de los lugares’: montes, ríos, milpas, entre otros, y sus ayudantes, como los duendes.

Entonces, además de los humanos, ¿quiénes más tienen vida y permiten la reproducción y el flujo del *chikahualis* en Tzinacapan? La respuesta es sencilla, otros existentes que están vivos, tienen alma y fuerza vital, que es el *chikahualis*, son los objetos que se utilizan en las representaciones dancísticas y las efigies católicas, como San Miguel Arcángel y ‘La Réplica’. ¿Cómo sucede la objetivación de las efigies católicas y de los artefactos, como animales y máscaras, que se usan en las danzas? Con el propósito de contestar la pregunta retomo y pongo a dialogar a tres valiosos autores que son Alfred Gell (1998), Philippe Descola (2001) y Carlo Severi (2018).

Como se leyó en el apartado anterior, Descola analizó la construcción de las relaciones sociales y reglas de convivencia entre humanos, no humanos y la naturaleza y cómo tales vínculos organizan a las sociedades. Descola afirmó que el animismo concibe a los humanos y a los existentes bajo una relación constante, donde ambos toman decisiones y tienen impactos en

los demás. Por ejemplo, en Tzinacapan tenían la convicción de que cada año se le tenían que “arreglar al Patrón” el colorete de sus mejillas con tomate, porque si no lo hacían se enojaría y les mandaría algún castigo. Año con año las personas de Tzinacapan le untaron jugo de tomate en las mejillas a la imagen de San Miguel Arcángel, pero lo dejaron de hacer porque más que colorear sus cachetes adelgazaron la madera, por el ácido del tomate, y en cualquier momento se le podrían hundir o hacer polvo sus mejillas.

Entonces, desde la perspectiva animista, se “dota[n] a los seres naturales de disposiciones y atributos sociales. [...] utilizan las categorías elementales que estructuran la vida social para organizar en términos conceptuales las relaciones entre los seres humanos y las especies naturales” (Descola, 2001, p. 108). Es decir, que se objetiviza socialmente a los no humanos al estructurar los modos de relación y otorgar un alma al objeto, y a otros, como animales y plantas:

las entidades que forman nuestro universo sólo tienen significado e identidad a través de las relaciones que las constituyen en cuanto tales. Las relaciones son anteriores a los objetos que conectan, pero ellas mismas se actualizan en el proceso por el cual producen sus términos. (Descola, 2001, p. 120)

Los objetos de las danzas y las efigies católicas tienen vida, siempre y cuando se inserten en el contexto migueleño, puesto que en otras sociedades no tendrían el mismo sentido o impacto. Es decir, para los agentes sociales de Tzinacapan, San Miguel Arcángel y su ‘Réplica’ tienen vida y participan activamente en el dinamismo social, ritual y festivo. Asimismo, las máscaras y los animales, que son artefactos dancísticos, se les considera integrantes importantes de la cuadrilla dancística, puesto que, tienen *chikahualis*, tienen vida y también ejecutan el ritual dancístico.

A las imágenes católicas y los artefactos de la danza al encontrarse en todo el entramado social y ritual de Tzinacapan los denomino “objetos rituales” (Gell, 1998). Alfred Gell (1998), quien fue un brillante antropólogo estructuralista británico, sentó las bases para una teoría antropológica del arte. Para el autor hablar de objetos artísticos, mientras están sumergidos en contextos sociales particulares, es hablar de objetos rituales, y viceversa. La teoría de Gell (1998) no se enfoca en cuestiones estéticas. El autor mencionó que su objetivo era la descripción de los vínculos de los objetos, rituales y artísticos, en las dinámicas de las sociedades, así como los roles que asumen éstos, y no tanto criticar o validar lo sublime de las piezas por sí mismas.

Para Gell (1998) su propuesta teórica no es distinta a cualquier teoría antropológica. Recordemos que la antropología busca, básicamente, explicar las conductas y vínculos

relacionales de los agentes sociales, entre otras cosas. El objetivo de la teoría antropológica del arte es similar, afirmó Gell, en tanto que su objetivo es esclarecer los vínculos que se desarrollan en torno a los objetos, así como las producciones y circulaciones de éstos en contextos relacionales (Gell, 1998, p. 42). Para ello el autor explicó que:

los objetos de arte se producen y circulan en el mundo externo físico y social. La producción y la circulación tienen que sostenerse sobre ciertos procesos sociales objetivos que se conecten con otros distintos, como el intercambio, la política, la religión y el parentesco. (Gell, 1998, p. 33)

Los objetos rituales y artísticos no se crearon para el disfrute contemplativo, como sucede con las piezas de arte de un museo³⁴, sino que su realización tuvo como fin “cambiar el mundo más que a codificar proposiciones simbólicas sobre él” (Gell, 1998, p. 36). Para el autor, los objetos rituales, y del arte, sustituyen en ciertos contextos relacionales a las personas, ello da pauta a la transmisión del sentido social para el que se crearon.

Por ejemplo, durante las celebraciones religiosas de la iglesia católica —que es un ejemplo de ritual—, los creyentes comulgan y comen la hostia que contiene al cuerpo de Cristo. En otras palabras, la eucaristía significa aceptar que el cuerpo y la sangre de Cristo se convirtieron en pan (la hostia) y vino. Los católicos le dan agencia a la hostia que representa el cuerpo de Cristo para que éste entre en sus cuerpos y los guíe por el camino de la fe y la bondad para subir al cielo.

En este sentido, el autor cuestionó: ¿qué es y cómo se define al objeto de arte? En principio, Gell reiteró que los objetos existen en sus propios contextos, en otras palabras, los objetos de arte no se explicarán fuera del entramado social y cultural en el que se crearon. Dicho esto, para él los objetos de arte y objetos rituales son todas las cosas que entren y se relacionen en su teoría:

cualquier cosa podría ser, teóricamente, un objeto de arte desde el punto de vista antropológico, incluidas las personas, pues no existe solución de continuidad entre la teoría antropológica del arte —que podemos definir de manera aproximada como las «relaciones sociales en los alrededores de los objetos que median la agencia social»— y la antropología social de la gente y su cuerpo. Así, desde la perspectiva de la antropología

³⁴ Es necesario aclarar que inclusive las piezas del museo también se crearon con un objetivo social específico, pero con el paso de los años se modificó o incluso desapareció el sentido de su creación.

del arte, un ídolo de un templo que se considera el cuerpo del dios y un médium espiritual que, de manera similar, proporciona al dios un cuerpo temporal se tratan en teoría de manera equivalente, a pesar de que el primero es un artefacto; y el segundo, un ser humano. (Gell, 1998, p. 38)

En Tzinacapan, los objetos que previamente mencioné, son “objetos rituales” (Gell, 1998) porque se crearon con fines sociales específicos, principalmente contar una historia, de hechos pasados o míticos, a partir de su participación en la danza y, asimismo, mantener un equilibrio entre la comunidad y el cosmos. En Tzinacapan la presencia en la danza de los animales y máscaras (*xayakmej*) tiene un propósito ritual, que es cumplir con el orden comunitario del flujo de *chikahualis* y la correcta ejecución del ritual-festivo anual. Por lo tanto, la danza no sólo es un compromiso social o individual, sino, nuevamente, comunitario y tiene como fin reforzar el *chikahualis* de cada participante y de la gente, así como de mantener una reciprocidad social, como lo expliqué en el capítulo II.

Los objetos rituales tienen papeles propios en las historias que se expresan por medio de la danza. La puesta en escena tiene que ver con hechos pasados o narraciones míticas. Los objetos rituales son personajes claves que son parte imprescindible de cada narración y al mismo tiempo mantienen vivas características sociales, como la mano vuelta o el *chikahualis*, dentro de un circuito y un equilibrio cósmico.

Por ejemplo, San Miguel Arcángel y ‘La Réplica’ son objetos rituales que encarnan al santo patrón del pueblo y por lo mismo desempeñan roles importantes en las prácticas culturales y rituales. Los artefactos dancísticos, por otro lado, son objetos rituales porque permiten la comunicación entre las personas y lo divino, asimismo son integrantes imprescindibles para la ejecución de los rituales festivos comunitarios. Ambos, las efigies católicas, las máscaras y los animales de las danzas, son objetos rituales en tanto que prestan un contenedor para almacenar la esencia de alguna deidad (Gell, 1998).

La efigie de San Miguel Arcángel, ‘La Réplica’ también, contienen una parte de la esencia divina del propio ‘Patrón’. Las máscaras, del mismo modo, son contenedores de sustancias, con mayor frecuencia peligrosas, como la efigie del diablo, y las personas que la portan prestan su cuerpo para que se haga presente. Por lo tanto, los objetos rituales son agentes sociales (Gell, 1998), dentro de un entramado de vínculos y relaciones que en Tzinacapan se expresan también a través de las danzas.

Además, los objetos rituales cuentan con otros tres conceptos importantes en su conformación como agentes que son el de “símbolo”, “ícono” e “índice” (Gell, 1998). Estos tres conceptos no son esenciales para la conformación de los objetos rituales, más bien, son complementarios a la reflexión teórica y relacional en la que se encuentran. Es decir, son elementos que le permiten al investigador delimitar las fronteras en que se sumerge cada objeto ritual y no caer en la falacia de que todo objeto que se utiliza en los rituales por ende tiene agencia, poder o se inserta en relaciones sociales simbólicas y abstractas.

De forma breve y concisa, describo cómo concibió Gell (1998) al ícono e índice y lo ejemplifico con datos de campo. El índice, para el autor, es aquel objeto que se convierte en un indicador de qué otras cosas son o intentan ser los objetos rituales, más allá de su existencia física y social (Gell, 1998). El autor sugirió no asumir el índice bajo la causa y efecto de correlación; él plantea el ejemplo de que asociamos humo con fuego, aunque no necesariamente exista el fuego, sino que el humo en ocasiones indica otra cosa u otra causa.

Para Gell (1998) el índice toma sentido a partir de la operación cognitiva que nombra “abducción”. Este concepto “designa una clase de inferencias semióticas que, por definición, son totalmente distintas de las que usamos en la comprensión de la lengua” (Gell, 1998, p. 46). En otros términos, el índice es el elemento que establece una conexión con lo que representa y refleja su importancia en las relaciones culturales y sociales.

Otro ejemplo es la elaboración y el uso de los tatuajes en el mundo, los cuales tendrán distintos significados de acuerdo con el contexto social en que se encuentren. En algunas agrupaciones los tatuajes, quizá, indiquen estatus social o batallas que las personas ganaron. Asimismo, gracias a la historia sabemos que cualquier persona que tenga en su brazo un tatuaje de un número secuencial, probablemente, vivió en un campo de concentración. Aunque la acción es la misma, la de tatuar, los índices o indicadores son distintos.

Para complementar el ejemplo con uno migueleño y no dejar en abstracto las ideas y definiciones, me centro en los objetos rituales (artefactos de las danzas y las efigies católicas). Los objetos rituales son indicadores de un ritual. En Tzinacapan cuando sacan al ‘Patrón’ (ahora sacan a ‘La Réplica’) en procesión por las calles principales del pueblo éste es un indicador de fiesta o ritual, ya que no sale de forma cotidiana, sino en ocasiones especiales.

Asimismo, los animales y las máscaras de las danzas indican un proceso ritual y escénico, que denomino *performance*, en tanto que son necesarios para la ejecución dancística. Es decir, si

un danzante porta su máscara (*xayak*) o carga su animal significa que está en una ejecución ritual, al igual que con el traje. Éste, al ser sagrado, según la concepción migueleña, se vuelve un índice, no de vestimenta sino de ritual y no cualquier ritual sino de uno dancístico.

Gell (1998) sugirió que todos los índices son objetos rituales, pero no todos los objetos rituales se convierten o son índices. En Tzinacapan y en la mayoría de los pueblos indígenas de México se utiliza la copalera para sahumar los espacios con copal o con hierbas y así bendecirlos o ahuyentar a los malos aires. Es un objeto ritual porque, aunque suene redundante, se usa en distintos rituales pero no indica más allá de su existencia física o valor material. En otras palabras, la copalera es un objeto ritual, y también un símbolo, en tanto que remite a un ritual, pero su existencia no define en sí en qué ritual participa. Por el contrario de las máscaras y los animales de los migueleños, que son objetos rituales y delimitan su acción ritual en lo dancístico.

Gell (1998) definió los íconos como imágenes visuales que presentan semejanzas con el propio objeto que interpretan. Por ejemplo, al pintar una manzana roja sobre un lienzo mi pintura es un retrato fiel, es un ícono de esa manzana roja en tanto que existen similitudes. Otro ejemplo es la imagen de Jesucristo. En todo el mundo existe un sinfín de representaciones visuales de cómo era Jesucristo; desde mantas pintadas, óleos, bordados, etc. Si una persona decide bordar en punto de cruz la imagen de Jesucristo se crea un ícono, una representación física de él y éste toma sentido en el momento en que al bordado se le confieren valores y actitudes sagradas, es decir, se objetiviza.

Los objetos rituales como las estatuillas católicas y los artefactos de las danzas son íconos. Particularmente, mi ejemplo versa en torno al ‘Patrón’ y ‘La Réplica’ como ejemplos de íconos en Tzinacapan. Visualmente son efigies que representan al ángel que venció a Lucifer en la lucha celestial que se narra en la Biblia. Por supuesto, cada representación cuenta con ciertas adecuaciones, por ejemplo, la cara del ‘Patrón’ se ve como la de un niño y el diablo es una serpiente con cara humana, cuernos y una expresión en la cara de preocupación y al mismo tiempo de burla. Cualquier persona aún con estas adaptaciones sabrá a quién representa la imagen, o sea, al líder de los ejércitos celestiales, san Miguel arcángel, por lo que se vuelve un ícono.

El ícono de San Miguel Arcángel se utiliza también para representar su papel protector de la comunidad, y dador de *chikahualis*, lo que permite la conexión entre el ícono y el paciente. Para Gell (1998) el paciente es el “agente social” que recibe o al que le impactan cosas o

circunstancias de las prácticas culturales y de los objetos artísticos/rituales. En este caso, el ícono conecta a los migueleños devotos para llevar a cabo actividades comunitarias por medio del *chikahualis*. De igual forma, San Miguel Arcángel es un mediador entre las relaciones de los agentes y los existentes. Y así se justifica su existencia física para las prácticas religiosas cotidianas de la comunidad.

Hago énfasis en que tanto los conceptos como los ejemplos que ofrecí remiten al proceso de cómo los agentes objetivizan (Gell, 1998; Descola 2001; 2012) su realidad, pero sí son elementos importantes para su comprensión. Explicar cuáles son los objetos rituales y qué los caracteriza me posibilita elucidar el mecanismo de dotar de agencia a los íconos y a los índices, esto a partir de la teoría de Alfred Gell (1998), Philippe Descola (2001; 2012) y Carlo Severi (2018) junto con los ejemplos de la vida en Tzinacapan.

Recordemos: Descola mencionó, en su propuesta teórica, que el mundo y la construcción de la naturaleza no se rigen en su totalidad bajo el parámetro europeo de las ciencias exactas y naturales. En resumen, existen distintas configuraciones del mundo que permean a cada sociedad, y estas pautas culturales se construyen, y constituyen, a partir de las relaciones entre pares sociales. Tzinacapan cuenta con una configuración de la naturaleza animista porque le otorgan un alma y agencia a los existentes que habitan en la comunidad, como se desarrolló en el apartado 3.2 “Breve recorrido por la noción de la persona nahua”:

[el] tipo de agencia atribuido a los objetos de arte o índices de agencia es social de modo inherente e irreductible, ya que solo surgen como agentes de manera relevante en entornos sociales muy específicos. Los objetos de arte [o los objetos rituales] no son agentes «autosuficientes», sino solo «secundarios», que funcionan en conjunción con asociados —humanos— específicos. (Gell, 1998, p. 49)

Recupero dos elementos importantes de la cita de Gell (1998): la no autosuficiencia y la conjunción. En Tzinacapan se encuentran ‘El Patrón’ y ‘La Réplica’, que son efigies de madera, aparentemente inertes porque no hablan, no comen, no duermen, ni van al baño como las personas —desde una perspectiva puramente biológica— pero en la interacción social migueleña las efigies comen, hablan y sienten como cualquier otra persona social; aunque tales atributos humanos no se dan *per se*. Las facultades de las máscaras: del Diablo, del Payaso o del Pilato tienen ciertas restricciones, como el no expresarse verbalmente, sin embargo, sí se les permite hacerlo durante las experiencias oníricas, por ello se comunican con las personas.

En otros términos, los existentes tienen agencia porque son los propios migueleños quienes les construyen y otorgan agencia social, a partir de las necesidades de la comunidad. Aclaro que no es únicamente el proceso de creer u otorgar intenciones y agencia a algo, más bien es toda una sucesión de hechos sociales y divinos los que permiten que ocurra. Entonces al pensar que estos existentes cuentan con voluntades propias significa que poseen la habilidad de que ocurran sucesos. Esto es un ejemplo de agencia que sucede porque san Miguel arcángel tiene atributos humanos como son: *yekauil*, *itonal* o *ejekaiot/ejekayot*, *yolot*, *ijyot* y *chikahualis*, además de sentimientos análogos a los de las personas como enojo, felicidad, hambre o tristeza.

Quienes participan en la danza de Migueles respetan la máscara del Diablo. Los actuales tenientes de la agrupación hicieron una promesa: durante siete años consecutivos asumirían los cuidados del grupo. Esto implica que en la casa de los tenientes llegan los danzantes para cualquier actividad relacionada con la agrupación (para mayores detalles ir al capítulo II). De igual forma, los danzantes dejan sus cosas; los Migueles dejan sus alas, cascos, espadas y banderines, durante la semana de fiesta o todo el año hasta que salgan de la iglesia y el Diablo deja su máscara y trinche.

Durante los ciclos dancísticos del 2018-2019 la máscara del Diablo se quedó en la casa de los tenientes y “pasaron cosas”. Quienes habitaban la casa, comenzaron a escuchar gritos, risas y golpes del trinche. Cuando comían, en ocasiones no compartían un taco con la máscara del Diablo, así que él se molestaba y en la noche reclamaba por esas acciones. En otras ocasiones en que le dieron de comer, también manifestó su inconformidad y al investigar cuál era su molestia, descubrieron que se debía a que no le prendieron una veladora.

Quizá desde afuera parecen acciones o sucesos fortuitos, pero toman sentido en el contexto de la danza y se convierten en acontecimientos causales (Gell, 1998) bajo las reglas del mundo nahua; los tenientes incumplieron alguna norma. Lo que recalca la anécdota es que para los objetos-persona, en este caso la máscara, no pasan desapercibidos los olvidos de las personas y usan su agencia en el momento en que sea necesario. Recordemos que los objetos-persona tienen los mismos sentimientos humanos y que al ser privados de sus alimentos tendrán, como es evidente, una reacción de molestia, que es una emoción racionalizada; por consecuencia:

Quien imagina que el ídolo tiene consciencia, piensa, posee intenciones, etc., está atribuyendo «estados mentales» al ídolo que conllevan ciertas implicaciones no solo para las relaciones externas entre la imagen y el creyente (así como la forma de vida en la que

coparticipan), sino también para la «estructura interna» del ídolo; en otras palabras, se cree que este posee algo dentro de él «que piensa» o «con lo que piensa». Puede que el ídolo no sea un «ser vivo» desde la perspectiva biológica, pero, si se le atribuye una «psicología intencional», entonces sí ha de alojar un espíritu, un alma, un ego. (Gell, 1998, p. 173-174)

Aunque, entre más cualidades humanas tengan los ídolos, los objetos o incluso las representaciones que se acerquen a algo con lo que convivimos cotidianamente, se facilita una correcta abducción de la mente (Gell, 1998). Para el autor ésta se relaciona con la forma en que las personas instauran lazos con los objetos u obras de arte y como, a su vez, éstos afectan a las personas (Gell, 1998). El objeto ritual no cuenta con agencia *per se*, sino a partir de la objetivación (Descola, 2001; 2012) es que los danzantes le atribuyen una existencia/agencia, y, por medio de la transformación, le dan un “contenedor” (Gell, 1998) para que exista. Diría Gell (1998) que convertimos a “los leños y las piedras —conceptuales— en cuasi personas bajo la forma de artefactos” (p. 177).

Mientras entrevistaba a la madre, de quien personifica a la Maringuilla en la danza de Negritos me surgió la interrogante: ¿Cómo obtiene vida (*chikahualis*) la víbora de la danza de Negritos? Me explicó, que al bendecir el párroco a la serpiente, y en general a cualquier objeto-persona de las danzas, éste se transforma en un objeto bendito y adquiere vida”, fuerza vital. Aunque surge la interrogante si en verdad ése es el momento en que los objetos rituales comienzan a tener vida.

En los preparativos para la fiesta patronal de 2024, un migueleño donó dos máscaras (*xayakmej*) del Diablo para los Diablos principales, de la danza de Migueles; el mascarero, que no era de la comunidad sino de un municipio de la Sierra Norte de Puebla que está a una hora y media de Cuetzalan del Progreso, como sabe hacer buenas máscaras las dejó para el final, “se hacía pato para hacer las máscaras”, comentó un migueleño. No fue hasta que comenzó a “ver cosas”, a soñar y a escuchar —desconozco qué fue lo que vio, escuchó y soñó, únicamente me lo contaron a grandes rasgos— que preguntó para quiénes eran las máscara y le dijeron que para los principales. Lo que le sucedió en aquel momento tomó sentido y pensó: “entonces el Diablo de allá [de Tzinacapan] sí tiene mucha fuerza”, porque en los años que lleva como mascarero nunca tuvo que enfrentar un susto como ése.

Entonces, pensar que el *amokuali* (Diablo) desde el momento en que se confeccionan las máscaras ya tiene poder de decisión y agencia sobre otros abre el cuestionamiento: ¿en qué momento comienzan a tener vida los objetos-persona? ¿son en espacios y momentos distintos o todos son con la bendición del padre? Y las preguntas toman mayor peso por lo que observé cuando las personas que donaron las máscaras se las entregaron a los Diablos.

Fotografía 28

El Diablo también celebra.



Las máscaras estaban en una mesa frente al altar principal de la casa tapadas con un trapo de color blanco. Me comentaron que quien donó las máscaras las tapó porque no quería que el Diablo, o mejor dicho la esencia del *amokuali*, los molestara o espantara a sus hijas, lo cual, por supuesto, no sucedió. Asimismo, al taparlas quienes donaron las máscara (*xayak*) no les dieron de comer mientras estuvieron en su casa, porque no es su responsabilidad, ése es un deber de quienes portan la máscara, no de los demás; así que únicamente les prendieron una veladora.

A partir de que los objetos rituales tienen *chikahualis*, éstos participan activamente en las representaciones dancísticas. Es ahí cuando comienza a existir un flujo de fuerza vital entre los danzantes y los objetos rituales, en tanto que la participación y la existencia de los objetos rituales se basa en la presencia y participación del danzante, por lo que trabajan en conjunto. Es decir, entablan relaciones intersubjetivas (Herbert, 1934; Schutz, 1973; Hernández & Galindo, 2007) que tienen como base la reciprocidad y en algunas el antagonismo.

Este breve extracto de mi diario de campo concede el espacio para dilucidar con mayor precisión cómo se convierten los objetos en objetos rituales y a su vez en agentes. En principio,

el concepto de *chikahualis* existe en forma abstracta y cotidiana como un símbolo, y es a partir de la acción que se pone en circulación para convertir a los íconos en índices y objetos rituales.

Los migueleños establecen un “vínculo de creencia” (Gell, 1998; Severi, 2018) con todo aquel objeto-persona, concretamente los que se abordan en esta tesis, que por la objetivación se vuelven entidades-sujetos con una personalidad particular. En algunas sociedades se objetiviza a elementos muy particulares para dar sentido a la convivencia social, como sucede con las representaciones de los santos y vírgenes de la iglesia católica. Por ejemplo, éstos en ocasiones lloran, ya sea alguna sustancia parecida a la sangre o agua, que se asocia a un sentimiento humano. Al verlos llorar, las personas les confieren a esos ídolos el adjetivo de milagrosos, por el hecho de hacerlo en relación con otros artefactos u objetos que no lo hacen (Gell, 1998).

En otras palabras, adquieren “agencia”, porque a los objetos rituales se les atribuyen aspectos psico-sociales que se expresan en interacciones recíprocas con otros “humanos o no-humanos” (Gell, 1998; Severi, 2018). Mediante reglas sociales preestablecidas se obtiene un conjunto de significados donde el aspecto exterior no es relevante y el ser humano termina por atribuirles una mente con intenciones, deseos, entre otros aspectos.

Carlo Severi (2018), a partir de la propuesta de Alfred Gell (1998), formuló el concepto de “objeto-persona”. Bajo la teoría de este autor, los objetos rituales de Tzinacapan se convierten en objetos-persona puesto que se consideran entidades con conciencia en el momento en que las personas les confieren vida, los dotan de características humanas y como consecuencia establecen un “lazo de creencia” con ellas. En otras palabras, el objeto-persona es animado a través del pensamiento y no solo por la interacción social (Severi, 2018).

En resumen, en la visión nahua de Tzinacapan los objetos-persona son entidades vivas que tienen necesidades. Hablar de vida para los nahuas significa hablar de relaciones sociales no sólo entre pares humano-humano, sino también entre humanos y no-humanos animados. Por ello la máscara deja de ser un objeto inerte al bendecirla y se le confieren actitudes psico-sociales, como cuando se enoja si alguien come y no le invita de sus alimentos, como cualquier otra persona.

3.2.1.1 “¿Akonij Kemej to Tiotsin?” (¿Quién como Dios?): Agencia y *chikahualis* del *Okichpiliyoj* (San Miguel Arcángel). Expliqué teóricamente la construcción de objetos-persona con atributos psico-sociales. A continuación plasmo distintas narraciones que recuperé en campo que ubican al *Okichpiliyoj* (‘El Patrón’, San Miguel Arcángel) y ‘La Réplica’ dentro de todo el entramado

social como un migueleño más. Además, explico el proceso al que los someten para que ambos objetos-persona sean agentes sociales, en tanto que son íconos y símbolos desde los parámetros teóricos que ya desglose.

La estatua de San Miguel Arcángel, ‘El Patrón’, no se sabe de dónde y cómo llegó o quién la llevó. Sin embargo, hay quienes mencionan que la trajo al pueblo hace más de 300 años un hombre que era escultor “porque pensó en el pueblo y en aquellos años aún no teníamos santito. Nomás teníamos uno chiquito, el Custodio”³⁵. El proceso de cómo la imagen del ‘Patrón’ llegó y cómo se volvió tan importante en la comunidad ya no es tan clara en la memoria de las personas más ancianas, por lo que me permito hablar únicamente de narraciones más recientes.

Durante mi trabajo de campo (junio-septiembre, 2023) tuve la oportunidad de presenciar el momento en que los migueleños dotaron de agencia a ‘La Réplica’. Por supuesto, mi hipótesis versa en que el proceso de otorgar agencia a ‘La Réplica’ fue similar al de ‘El Patrón’. En el capítulo II plasmé brevemente las dinámicas sociales, políticas y económicas, así como las disputas, que tuvieron lugar en torno a la celebración ritual-festiva que se dedicó a la réplica de San Miguel Arcángel, información a la que me referiré en este apartado.

Fotografía 29

La réplica de San Miguel Arcángel.



Antes y durante el proceso ritual-festivo las dinámicas salieron de acuerdo con lo que los migueleños esperaron, por supuesto con sus imprevistos. Se recibió la imagen en Kalazoli (lugar solitario), se realizó la procesión hasta la iglesia y las dos imágenes de San Miguel Arcángel se

³⁵ Conversación informal de campo con un profesor jubilado, San Miguel Tzinacapan, junio 2023.

encontraron en el atrio. Como comenté en el capítulo II, posterior a la comida que se ofreció en el auditorio de la comunidad estaba en la programación de la fiesta el baile con música en vivo. La gente se preparaba para disfrutar del baile, sin embargo, no fue posible porque un ventarrón con aguacero azotó al pueblo y nos dejó sin luz por el resto del día. Durante la procesión hubo un sol que quemaba, pero de un momento a otro comenzó a correr aire muy fuerte y se desencadenó el aguacero. El ventarrón dobló el palo que sostenía la carpa en el atrio de la iglesia y tanto el tubo como la carpa se vinieron abajo.

Los daños del fenómeno natural no se limitaron a Tzinacapan, también a Cuetzalan, la cabecera municipal, donde a varias casas se les volaron sus tejados y se les movieron las vigas de madera que sostenían el techo. La conclusión, para los migueleños, de lo que sucedió fue que ‘El Patrón’ se molestó porque le realizaron una fiesta a ‘La Réplica’. Asimismo, desde la perspectiva de los cuetzaltecos la festividad que celebró la gente de Tzinacapan tenía el propósito de reemplazar a su ‘Patrón’ por ‘La Réplica’. Los cuetzaltecos no se demoraron en expresar su inconformidad, ya que, por medio de distintas publicaciones en la plataforma de Facebook, afirmaron que ellos no tendrían que pagar las consecuencias de que cambiaran al *Okichpiliyoj*.

Días posteriores a la fiesta, busqué en mis notas de campo y encontré la pregunta respecto al *chikahualis*. Así que terminé por interrogar a la primera persona que me encontré, mi casero. “¿Todos tienen *chikahualis*?”, pregunté. Me respondió que sí, que es lo que permite que se muevan día a día. “¿Y ‘El Patrón’ también tiene *chikahualis*?”, volví a preguntar. Me respondió con un tono de incredulidad por haberle hecho la pregunta en torno a algo que es obvio hasta para los niños. “Claro, San Miguel Arcángel también tiene *chikahualis* y ahora ‘La Réplica’ también, por eso fue que se enojó el *Okichpiliyoj*”, concluyó mi casero.

Al cuestionar cómo es que obtuvieron la fuerza anímica ambas efigies de san Miguel, me comentó que fue por las misas, las bendiciones y “porque la gente cree en ellos”, ¿en qué sentido? En el que al ser bendecida durante una misa por un padre la gente comienza a tener lazos de creencia con ellos (Severi, 2018). Ya no son simples artículos decorativos, sino que son imágenes que contienen un poder, una fuerza anímica. San Miguel Arcángel tiene poder, lo que se reflejó en un fenómeno natural, el aguacero, como muestra de su enojo. Respecto a esto Alfred Gell mencionó que:

Se puede atribuir agencia a aquellas personas [y cosas, como veremos más adelante] que provocan secuencias causales de un tipo particular, es decir, sucesos causados por actos

mentales, de voluntad o de intención, en lugar de simple concatenación de hechos físicos. El agente es quien «hace que los sucesos ocurran» en su entorno. Como resultado de ejercer la agencia, suceden cosas, que no necesariamente tienen que ser las que «quería» el agente. (1998, p. 48)

En la fiesta para la bendición de ‘La Réplica’ se colocaron dos lonas para cubrir los espacios, uno en la plaza principal frente a la presidencia auxiliar, y el otro en el atrio de la iglesia (*teopan*). Con la ventolera que ocurrió en Tzinacapan la única lona que sufrió daños fue la que se encontraba a las afueras de la iglesia, la casa del *Okichpiliyoj*. Este fenómeno natural sucedió porque ‘El Patrón’ mostró su agencia y sus sentimientos al percibirse desplazado. Es decir, los sanmigueleños interpretaron su actuar como la forma en que expresó su molestia e incomodidad. Como algunos migueleños comentaron en conversaciones posteriores a la fiesta de ‘La Réplica’, su enojo fue justificado, porque la fiesta ya no sería para él solo, la gente ya no iba a creer en él, lo dejarían de visitar y no volvería a salir en procesión a las calles de su pueblo.

La narración constituye un claro ejemplo de agencia porque los migueleños le atribuyen vida y *chikahualis* a la efigie de San Miguel Arcángel. Es gracias a tales acontecimientos causales (Gell, 1998), ya sean buenos o malos, y quizá hasta milagrosos, que aún afirman que tiene vida ‘El Patrón’. San Miguel Arcángel expresa sus emociones de formas muy particulares, es él quien produce lluvias, truenos, muertes, ráfagas de viento, entre otros, cuando algo le desagrada. Estas peculiaridades se plasman en las siguientes anécdotas que recopilé durante 2019-2024.

La primera historia es de una compañera que hizo su tesis de licenciatura en Tzinacapan, pero con otro tema de investigación; ella comentó que en una ocasión San Miguel Arcángel se enojó y llovió. La anécdota alude a la fiesta patronal (*Sanmigueliluit*), recordemos que dura una semana y el día más fuerte es el 29 de septiembre. Fue el primer año que no cortaron flor de cucharilla porque ésta se encuentra en peligro de extinción. Así que prefirieron ‘ayudar al planeta’ y utilizaron flores, pero de plástico.

En el momento en que iban a sacar ya al ‘Patrón’ a la procesión por las calles del pueblo se soltó un aguacero, poco antes de que él cruzara la puerta principal. Mi compañera aseguró que los migueleños se desanimaron porque ‘El Patrón’ no salió en procesión por la lluvia. Asimismo, mencionó que afirmaron que al ‘Patrón’ no le gustaron las flores de plástico, que él quería sus flores naturales, y ese fue el motivo por el que llovió. Así que, desde aquel año, los encargados

de los adornos utilizan flor de cucharilla real y no flores de plástico.

Otro ejemplo me lo proporcionó mi compadre³⁶, quien es originario de Tzinacapan y durante años vivió en el centro del pueblo. Contó que cuando era niño, entre los 8 o 10 años, le tocó en Semana Santa enfrentarse al enojo de ‘El Patrón’:

Vinieron unos testigos de Jehová e hicieron enfrente de la iglesia algo parecido a un cine, pero en las paredes. Empezaron a criticar a Dios, a los monumentos y a equis cosa, que son esculturas. Adorando ellos a Jehová, respetable por supuesto. Y nosotros como niños lo vimos, pues emocionados porque no teníamos tele, pues eran unas pantallas con cañón y veíamos los monumentos ahí. Estuvimos, no tanto porque íbamos por Jehová o un Dios, íbamos porque queríamos ver la tele. Y ellos, ventajosos, porque en una comunidad no tenemos tele ni nada, entonces nos jalaron de esa manera. (Comunicación personal, San Miguel Tzinacapan, 19 de septiembre de 2023)

Mi compadre recuerda que quizá eran aproximadamente las once y media de la noche cuando “se vino un aire, pero no era lluvia, era aire como tornados en las calles, hasta chiflaba”, aseguró. Al ser niños se espantaron y salieron corriendo cada uno a sus casas. De igual forma, les dio más miedo porque duró entre 30 o 40 minutos el ventarrón y se llevó láminas de algunas casas, y hasta las láminas de fierro del auditorio que recién le habían colocado. Para mi compadre ‘San Miguelito’ se enojó, y actuó así, porque “hablaron mal de él”, de los santos y vírgenes que comparten morada ‘afuera de su casa’. Se refirió a que los testigos de Jehová actuaron sin un fundamento, al decir que Dios no existe, ni las imágenes, y su enojo fue mayor porque el video lo reprodujeron en la pared del auditorio que queda frente al atrio de la iglesia.

En cuanto a los acontecimientos recientes —en la fiesta a ‘La Réplica’ del 12 de agosto de 2023—, la deducción a la que llegó mi compadre, así como otras y otros migueleños fue la misma: el *Okichpiliyoj* se incomodó porque “no le gustó realmente lo que hicieron” con ‘La Réplica’. Afirmó que él llegó a la fiesta de ‘La Réplica’, pero al primero que saludó fue a ‘su padre’ porque ése es el que conoce desde pequeño; y que conocieron las generaciones pasadas.

Que sí tiene su clon y todo, su gemelo, es su hermano y mis respetos, también lo saludé, por algo lo hicieron. Y qué bueno a los que creyeron en esa imagen, que la adoren

³⁶ En enero de 2020, al terminar mi primera práctica de campo durante la licenciatura, la hija mayor de la persona a quien actualmente nombro como mi compadre me pidió que fuera su madrina, porque iba a salir de la secundaria. Acepté con gusto el compromiso, aunque por cuestiones de la pandemia, de COVID-19, no me fue posible asistir a los actos protocolarios; pero ello no fue impedimento para que actualmente tengamos un compadrazgo, con él, con su esposa, y una relación madrina-ahijada, con su hija mayor.

también. Pero a muchos o a la mayoría de los sanmiguelenses sabemos quién es nuestro papá, realmente nuestro papá. Porque a veces pasa eso que un padrastro nos da cariño, bien, pero no va a ser el mismo amor que a mi padre, que de por sí lo conozco desde pequeño. (Comunicación personal, San Miguel Tzinacapan, 19 de septiembre de 2023)

Esta pequeña transcripción de la entrevista da la reflexión en torno a varios temas. Primero, el miguelense afirmó que no estuvo tan de acuerdo en la adquisición de una réplica de su ‘papá’, por lo que asume que San Miguel Arcángel se molestó y mandó escarmientos a los miguelenses por su decisión, que sin duda él no compartía. Segundo, es entendible el arraigo tan particular que tienen con ‘El Patrón’ porque el respeto a su imagen se les inculca desde niños y se perpetúa este sentir a partir de las relaciones intersubjetivas. Éstas se dan tanto con los miguelenses como con el propio San Miguel Arcángel.

Durante la entrevista, el miguelense afirmó que ‘El Patrón’ es su papá porque a lo largo de los años le cumplió promesas, lo cuidó y ahora no lo va a traicionar para creer en ‘La Réplica’. Es decir, el miguelense al igual que lo hacen todos (sí TODOS, en mayúscula), al complicarse alguna situación o por algún obstáculo de su vida recurre a ‘El Patrón’. Va a la iglesia (*teopan*), habla directamente con él a través de la palabra o conversación en la mente, le explica su situación y pide su intervención en la solución del problema. Dijo Gell (1998) que:

la clave de la animación parece depender, al menos de la lógica de ver y ser visto. La adoración de imágenes es un acto visual (en contraposición a la oración, etc.); se realiza enteramente por medio de la mirada, en concreto, mirando al dios a los ojos. La unión se produce con el contacto visual. (p. 162)

Entonces, la acción de ir a la iglesia y ver a San Miguel Arcángel a los ojos es lo que permite que fluya una conversación entre el paciente y el objeto-persona (Gell, 1998; Severi, 2018). En otras palabras, el diálogo se da entre la o el miguelense y la imagen de San Miguel Arcángel. La premisa de Alfred Gell (1998) de la animación como resultado de un contacto visual, la reafirmo con la anécdota de una niña.

En mi práctica de campo de la maestría la pequeña contaba con 8 años, ella baila desde los 4 o 5 años, aproximadamente, con el grupo de Santiagos de don Venancio. Tanto la pequeña como su mamá, que no es originaria de la comunidad pero sí de un lugar aledaño, mencionaron que San Miguel Arcángel tiene vida y se mueve. La mamá de la niña no sabe cómo expresarlo, pero ambas me dijeron que cuando visitan al ‘Patrón’ en su morada y se paran frente a él, a la

pequeña siempre le habla. Además, la imagen del Niño Doctor le cierra los ojos como en complicidad.

La madre, en cuanto su hija le contó, se emocionó, pero también le causó incertidumbre saber cómo era que ‘El Patrón’ quien le hablaba. Aunque aún no tienen una respuesta concreta lo que sí es seguro es que la pequeña sabe que ‘El Patrón’ tiene vida y que, al percatarse de que él la está mirando se da cuenta que está vivo. Me contó que además, durante una procesión la pequeña ya se sentía cansada y no quería continuar con el recorrido, porque aún faltaba mucho. Su mamá le dijo que ella tenía que terminar y cumplir su compromiso, porque “ser danzante no es fácil”. Acto seguido, para lograr que la niña continuara, su mamá le comentó ‘que hablara con Miguelito’, ya que, si ella le pedía que le diera fuerza para danzarle, lo haría.

Por supuesto, la señora no sabía si realmente su hija tendría fuerza en las piernas de nuevo para continuar o se desmayaría. Mencionó que se angustió y que pensó en mil formas de arreglar la situación si se avecinaba lo peor, que sería un desvanecimiento. Por fortuna, las peticiones por pensamiento también funcionan y la pequeña terminó todo su compromiso con más energía. Ambas, madre e hija, afirmaron que el *Okichpiliyoj* mandó más *chikahualis* porque la niña lo pidió con devoción.

La devoción se fortalece a causa de tales manifestaciones [como el tener más energía después de hablar con el arcángel Miguel], pero se admite que los dioses solo conceden milagros cuando ha decaído la fe en ellos y se necesita apuntalarla a base de hechos extraordinarios. Idealmente, la verdadera devoción se alcanza cuando no se requieren milagros de cualquier tipo. (Gell, 1998, p. 140)

Otro ejemplo es de cuando mi casera tuvo un encuentro con el diablo. En resumen, mi casera no es originaria de la comunidad, sino que se casó con alguien de ahí. Para ganar un poco de dinero y sacar adelante a sus hijos entró a clases de costura/confección y, con el paso de los años se convirtió, junto con otra señora, en la costurera de Tzinacapan, por lo que ahora antes de la fiesta patronal muchos danzantes la buscan para que elabore la ropa que usarán en septiembre.

Como costurera de los trajes de danzantes sabe que debe cuidarse en su trabajo por lo que ocurrió a raíz de “una mala jugada” del diablo, cuando le provocó alucinaciones y que no supiera de sí hasta minutos después, cuando sus hijos empezaron a sahumarla. En 2020 me afirmó que ella no creía en todo lo que contaban de San Miguel Arcángel y el Diablo. Sin embargo, ahora cada vez que va a comenzar la confección un traje prende una veladora o sahúma con copal las

telas. Esto con la intención de que “me dejen trabajar, porque si no, luego nomás me andan jugando bromas, no avanzo y ¡ay no, me desespero!”, dijo un poco abrumada.

Ella no cree necesaria la acción de ir a la iglesia y ver al ‘Patrón’ para creer en él, para pedirle protección y que interceda por ella en caso de accidentes. Desde la mente y el silencio le pide que no la deje sola, que ella sólo elaborará los trajes que se usarán en la fiesta. Su deber únicamente es permitir que los danzantes “se vean bonitos para su fiesta, porque al final bailan para él”, para San Miguel Arcángel y toda acción social gira en torno a él, su existencia y el fortalecimiento de su *chikahualis*.

Recordemos que todas las agrupaciones dancísticas ‘entran a la iglesia’ para abrir el ciclo dancístico (ver capítulo II), y por ende tienen que ‘salir de la iglesia’ para cerrarlo. Sus ‘salidas de la iglesia’ las programan, en su mayoría, después de la ‘misa de Acción de Gracias’, entre marzo y abril. Incluso, algunos grupos salen después del cambio de mayordomías en enero. En el último período dancístico, 2023-2024, la agrupación de los Migueles del centro, como los nombré, no salió. Por distintas circunstancias aplazaron su ‘salida de la iglesia’ e incluso tenían como objetivo el ‘seguir derecho’.

Tomaron la decisión, no saldrían de la iglesia y comenzarían así otro ciclo dancístico. Sin embargo, días antes de finalizar julio de 2024, ‘los abuelos’, gente sabia de la comunidad, visitaron a los tenientes de la agrupación. El arribo a su domicilio tuvo como finalidad el llamarles la atención por no salir de la iglesia. Comentaron que a causa de su decisión en el pueblo habían muerto muchas personas durante varios meses. Esto porque no terminaron su ciclo, no llevaron al Diablo al suplicio, lo dejaron suelto y, por ello, no dejaba de ‘comer gente’.

Para el *amokuali*, o diablo, comer gente es más bien una manera de alimentarse, porque es parte de su naturaleza el comer las almas de las personas para reproducir su *chikahualis*. Esto sucede con mayor frecuencia si se rompió una regla social o si “El Patrón no le da bien de comer” al *amokuali*, según afirmaron, puesto que ‘El Patrón’ en ocasiones deja suelto al *amokuali* para que coma gente con mesura, pero en otras no lo deja comer, así que él busca cómo satisfacer su hambre. El *Okichpil* (niño; y es otra forma de llamar a San Miguel Arcángel) mandó advertencias a los migueleños para que no dejasen actos inconclusos, ya que trae consecuencias fatales para la comunidad. Así que, a la brevedad, el grupo se organizó y realizó el ritual de salida de la iglesia. Desde luego, semanas antes de que comenzaran sus ensayos para otro ciclo dancístico.

Por lo tanto, es evidente y entendible, siempre desde el contexto de Tzinacapan, que el *Okichpil* se enojase porque lo sustituyeron con ‘La Réplica’. ‘El Patrón’ da *chikahualis* a la gente que habita en su pueblo, y la gente, para agradecer esa fuerza anímica, todos los días realiza actividades que giran en torno a él y se esfuerza en hacer que su fiesta sea de las más bonitas.

Asimismo, es relevante mencionar que, para algunos, ‘La Réplica’ sí cuenta con agencia, mientras que para otros no, pero aún para aquellos que le reconocen agencia ésta no se compara con la que tiene ‘El Patrón’. Porque es a Miguelito, ‘El mero Patrón’, a quien la gente le pide favores y por quien hacen actividades para que esté bien y contento. Mi compadre no cree, al igual que mi casero y otros, que ‘La Réplica’ ya tenga *chikahualis*, porque la fuerza se genera con la creencia y el tiempo. Sin embargo, otras personas reconocen que, aunque en menor medida, ‘La Réplica’ sí tiene agencia porque se bendijo, lo cual trae como resultado el reconocimiento de que tiene vida y, por ende, *chikahualis*.

También corrió el rumor en el pueblo que después de medianoche se escuchaban ruidos dentro de la iglesia (*teopan*): golpes de metal provocados por el choque de dos espadas. Se dijo que eran ‘El Patrón’ y ‘La Réplica’ que lucharon por asegurarse un lugar en la iglesia (*teopan*) y en la comunidad. Más allá de quién ganó en el enfrentamiento, ‘El Patrón’ o su ‘Réplica’, los migueleños se organizaron para festejar a esta última, por lo tanto, ahora las procesiones se ejecutan con ‘La Réplica’ y no con ‘El Patrón’. En otras palabras, la comunidad hace circular su *chikahualis* al tomar como referente a ‘La Réplica’ y a través de innumerables muestras de su devoción propician la instauración de un lazo de creencia.

Finalmente, en este breve subapartado puse sobre la mesa ejemplos etnográficos en torno a la construcción de un agente social, el objeto-persona de más rango en Tzinacapan, San Miguel Arcángel, quien ahora comparte su primacía con su propia ‘Réplica’. Cierro el apartado con lo que Alfred Gell (1998) denominó “idolatría”. Concepto que nos permite el comprender todo lo descrito hasta el momento, que, a las obras de arte, los íconos y a los objetos rituales:

hay que considerarlos similares a las personas, o sea, fuentes y objetivos de la agencia social. Dentro de este marco, la adoración de imágenes ocupa un lugar central porque en ningún otro ámbito se trata a las imágenes como personas de manera tan evidente como en las adoraciones y las ceremonias. (Gell, 1998, p. 137)

Todo el entramado social que se teje día a día para satisfacer las necesidades de la estatuilla de San Miguel Arcángel, y otros existentes, da pauta a comprender la idolatría de la cual son objeto

en términos de Gell (1998) y no en el sentido negativo que le dieron los frailes durante la Colonia española. Los lazos de creencia permiten una gran cohesión social, aún con sus tensiones y conflictos, como la que observé durante mi tiempo en campo. No cabe duda de que ‘El Patrón’, no sólo provee de *chikahualis* a los lugareños, sino que también es por él que la comunidad danza y se reproduce como tal al tejer relaciones de mano vuelta y relaciones intersubjetivas que ostentan como principio básico la reciprocidad, tanto con ‘El Patrón’ y ‘La Réplica’ como con los objetos-persona de las danzas.

Capítulo IV. Relaciones intersubjetivas en las danzas migueleñas

El presente capítulo lo dividí en tres apartados que explican las relaciones intersubjetivas que los migueleños, específicamente los danzantes, tienen con artefactos dancísticos: máscaras y animales, que tienen las características de ser objetos-persona (Severi, 2018). El primer apartado es un breve recorrido por quienes integran las cuadrillas dancísticas de Tzinacapan, además de los danzantes. Esto con la intención de comprender el significado de cada objeto-persona dentro del propio contexto social de la comunidad, así como dentro de las narrativas que recopilé acerca de su papel en la danza.

Asimismo, en el primer apartado está el subapartado 4.1.1 “Más allá de un objeto-persona”, en el que analizo las representaciones dancísticas como guiones de teatro, bajo la propuesta teórica y analítica de Algirdas Greimas (1971). En el segundo apartado, aclaro que las danzas no son un espectáculo sino más bien una forma de religión, a partir de la cual muchos migueleños demuestran su devoción a su patrón San Miguel Arcángel.

Para cerrar, el tercer apartado trata de forma más específica las relaciones que surgen entre danzantes y objetos-persona. Principalmente explico y describo la alimentación y los cuidados que los objetos-persona necesitan para continuar con su existencia. Así como los sueños en que se aparecen estos objetos-persona y la razón de los escarmientos que en ocasiones les dan a los migueleños.

Todo lo que describí en los tres capítulos anteriores y lo que narro en este cuarto capítulo, finalmente tiene como objetivo principal dar cuenta de la importancia de crear un buen ambiente festivo donde las danzas se ejecuten correctamente bajo las reglas comunitarias, que las mayordomías se lleven a cabo donde se renueve, refuerce y circule el *chikahualis* de San Miguel Arcángel junto con el de todos los sanmigueleños. Es decir, la comunidad se mueve a partir de la figura de San Miguel Arcángel, para celebrar un año más de su fiesta y que ‘El Patrón’ les cumpla las mandas que le piden.

4.1 Los existentes en y de las danzas migueleñas

Las máscaras no se pueden interpretar a sí mismas y por sí mismas, como objetos separados. Considerado desde el punto de vista semántico, un mito no adquiere sentido sino una vez devuelto al grupo de sus transformaciones; igualmente, un tipo de máscara, considerado desde el solo punto de vista plástico, replica a otros tipos, cuyo énfasis y colores transforma asumiendo su individualidad.
(Lévi-Strauss, 2021, p. 18)

Alfred Gell (1998) reiteró que la investigación, y por ende, la comprensión de los objetos rituales que se encuentran en las sociedades se tiene que hacer desde sus propios contextos y parámetros; es decir, reflexionar y entender las aristas que rodean al vértice, que son los objetos rituales. De no ser así, únicamente son elementos decorativos y estéticos, casi ornamentales del lugar en el que se encuentren (Cassirer, 1997). Lévi-Strauss (2021) se enfocó en estudiar a partir de la circulación y presencia de las máscaras, sus significados y mitos.

Quien lea a Lévi-Strauss (2021) entiende que su interés por el tema comenzó en los museos. Las máscaras, en Estados Unidos, se exhiben en vitrinas sin mayor descripción o conexión con sus contextos originales. Pierden sentido y sólo se vuelven artefactos artísticos, como diría Gell, sin un significado. Ya no son íconos, índices ni objetos rituales, sólo son máscaras. Y Lévi-Strauss (2021), como otros autores, deja en claro que al final lo material hablará de lo inmaterial.

Federico Medina también se ocupó del tema de los objetos:

Los objetos ‘hablan’ de los grupos humanos que los usaron, de las comunidades que los crearon, de su relación con el medio ambiente y el entorno, de la economía y las formas de producción, de la organización del trabajo, la organización política, las formas de familia y de las prácticas religiosas, de las instituciones sociales, las jerarquías existentes y del orden social (de las diferencias de clase). (2011, p. 197)

Aquí únicamente me centro en lo que los objetos-persona expresan del ámbito de las prácticas religiosas y de las jerarquías existentes a nivel narrativo de las representaciones dancísticas. Por ello, para evitar caer en abstracciones sin contexto, realizo un repaso breve y general de los objetos-persona que existen en las danzas migueleñas; así como el uso o papel que tienen en cada

una. Además, recalco la importancia de la comprensión contextual, principalmente por la relación de la nueva información que ya se proporcionó en los capítulos anteriores, puesto que sin ello no se comprenderán las dinámicas e importancia que tienen los objetos-persona, tanto a nivel social como ritual-festivo.

En el capítulo II hablé de la constitución de los grupos de danza, los cuales cuentan con un rango de entre 15 a 30 participantes, que año con año varían. En algunas cuadrillas se suman a sus integrantes las máscaras (*xayakmej*), que se elaboran en madera, y los animales que se confeccionan con estructuras metálicas o de bejuco, como el toro de los Toreadores, o que se tallan en madera, como el caballo de los Santiagos. Estos últimos integrantes se modifican de acuerdo con la intención narrativa de cada cuadrilla. Como lo demuestra la siguiente **Tabla 4**.

Tabla 4

Danzas y sus objetos-persona

Danza	Objeto-Persona
Miguelos	Máscara del Diablo
Santiagos	Máscara de Pilato y caballo de Santiago Caballero
Negritos	Serpiente y máscara del Huehuentón
Toreadores	Toro y máscara del Huehuentón
Tejoneros o Matrachines	Máscara del Payaso, máscara del perro, el tejón, el pájaro carpintero y ‘los abuelos’
Voladores	-
Huahuas	-
Quetzales	-
Los Vegas	Máscara del Coreo
Los Tocatines	-
Los Españoles y los Moros	Máscara de león y máscara del jaguar
Los Concheros	Máscara del Diablo (al personaje lo interpreta una mujer; la máscara se introdujo en la fiesta patronal del 2024)

Como se observó en la tabla, no todos los objetos-persona pertenecen a la categoría de animales, también a la de máscaras, que por sí solos son índices³⁷ de la danza. Los objetos-persona, animales y máscaras, son personajes con agencia en la dinámica dancística, asimismo ambos objetos rituales le dan identidad al personaje que lo porta.

³⁷ Recordemos que los índices, según la teoría de Alfred Gell (1998), son los objetos o las personas que indican algún ritual o evento social, en contraposición a los objetos de “uso cotidiano”.

Fotografía 30

Payaso de Matrachines en la Sanmigueliluit (fiesta patronal).



Las máscaras, como la del Pilato, el Diablo, el Payaso, así como algunos animales, el toro y el caballo de Santiago Caballero, necesitan de un portador. En palabras de Gell (1998) requieren un paciente: aquel que tenga una relación directa con el índice, que permita su transición de un simple artefacto a un objeto ritual, y por ende a un objeto-persona.

Antes de entrar en descripciones de cada objeto-persona hay que entender que las máscaras “son, en su sentido más básico, representaciones del rostro (humano o animal) que se superponen sobre la cara y la cubren parcial o totalmente” (Medina, 2011, p. 198). Las máscaras dan paso a una dualidad de ocultar y representar. Se oculta el rostro humano que está detrás de ésta, para dar paso a representar alguna imagen católica, animal o héroe histórico. Por supuesto, cada máscara (*xayak*) cambia de acuerdo con el contexto y a la carga simbólica que se le atribuye.

En el México mesoamericano fue un elemento muy característico de todas las culturas (Westheim, 1950). Inclusive, actualmente encontramos algunas máscaras de jade, obsidiana, entre otros materiales, exhibidos en museos de arte prehispánico. El significado de muchas de las máscaras se desconoce en su totalidad, pero gracias a las reconstrucciones arqueológicas

contamos con algunas nociones de su uso. Para Paul Westheim (1950) la máscara en el México prehispánico no sólo transforma a quien la utiliza, también le transfiere sus cualidades físicas, mentales y mágicas (p. 122). Westheim afirmó que:

El mascarón de jaguar de Tezcatlipoca expresa que a través de la temible deidad actúa la potencia destructora de esta fiera, que destroza a su víctima ciega y despiadadamente [...] Así como la corona representa y hace efectiva a la soberanía del monarca, la potestad mágica de la deidad es representada por su adorno exclusivo, uno de cuyos elementos principales es la máscara o las máscaras bajo las cuales se representa. (Westheim, 1950, p. 122)

Estos artefactos fueron esenciales en actividades rituales y mágicas, principalmente entre los pueblos mesoamericanos. Durante y después de la Conquista de México se utilizaron:

En la actividad religiosa [...] es común encontrarlas en las farsas, como parte de ese conjunto de piezas de teatro pedagógico moralizante que utilizaban las comunidades religiosas encargadas de la evangelización para implementar en las comunidades la fe cristiana y los preceptos de la iglesia. (Medina, 2011, p. 200)

Respecto al teatro pedagógico moralizante, que abordé en el capítulo I, el mejor ejemplo lo encontramos en las representaciones dancísticas que están en la categoría de danzas de Conquista, como la danza de Santiagos o la danza de Migueles. En Tzinacapan estas escenificaciones dancísticas tienen tanto la narrativa de Conquista como el uso de máscaras que portan los personajes que asumen los papeles antagónicos como los Pilatos y los Diablos. Asimismo, son el resultado de un activo sincretismo (Lupo, 2001; Medina, 2011) prehispánico, español, árabe y africano. Aunque recalco que las máscaras tienen un trasfondo polisémico, es decir:

Representan según el contexto donde se encuentran el sentido del juego y de la fiesta, las formas de la danza, los usos lúdicos del cuerpo, los rituales y ceremonias, las prácticas funerarias y la percepción que se tenía de la muerte y de la vida, los referentes fundamentales de una comunidad, el fervor del culto, como los códigos estéticos y plásticos de los grupos que las crearon. (Medina, 2011, p. 200)

Ahora bien, en el transcurso de mi trabajo de campo, un migueleño me compartió que “la máscara de los Pilatos es como su segundo rostro del danzante y como dicen algunos danzantes es como involucrarse, personalizarse con el Pilato” (Comunicación personal, San Miguel

Tzinacapan, 14 de agosto de 2023). Esta aseveración se relaciona ampliamente con la propuesta de Westheim (1950), según la cual la máscara transfiere ciertos dotes a la persona y ésta se termina por identificar con el personaje que representa. Ciertamente, en tiempos más actuales:

las máscaras sirven para esconder, ocultar la identidad de la persona que la porta y evitar con ello que esta sea reconocida [...] Sirven también para transformar al sujeto que la usa en otra persona o en otro ser (al ponerse una máscara) el sujeto que la lleva puede abandonar su identidad, romper los códigos que regulan la existencia cotidiana, el curso normal de las cosas, para encarnar durante la duración de la máscara da la identidad que esta le propone, ser transitoriamente ‘otro’. (Medina, 2011, p. 199)

A menudo quienes usan una máscara asumen el papel de bufones, porque tienen como cometido el hacer bromas, jugar e interactuar con el público, pareciera que con su comportamiento intentan arruinar la fiesta, al contrario de los otros danzantes cuyo objetivo es mantener el orden. El danzante al colocarse la máscara, como bien explicaron algunas personas, “se convierte en otro”, lo que alude a una ‘transformación’. En otros términos, la persona ríe y juega en el tiempo y contexto de la danza, lo que le ofrece la posibilidad de ser “otro” distinto del que es en la vida cotidiana.

La máscara entonces no sólo es un objeto ritual que se necesita para llevar a cabo la danza, sino que termina por convertirse en un “segundo rostro del danzante”, como comentó mi compadre. En otros términos, la máscara dota al danzante de una identidad y personalidad particular, porque éste encarna la personalidad de la máscara, le da cuerpo y a su vez ésta lo transforma. El que una persona reservada, al colocarse la careta, se convierta en alguien alegre habla de una identidad transitoria, durante un tiempo determinado: el tiempo ritual-festivo. Asimismo:

se usa para ocultar los propósitos de una acción o llevar a cabo una actividad reprobable o por fuera de lo normal [...] En algunos casos le imparte poder a quien la usa, le da seguridad para actuar o lo sitúa por encima de los otros. (Medina, 2011, p. 199-200)

La máscara al dotarles de una identidad transitoria a los danzantes posibilita que éstos no acaten algunas reglas sociales de la comunidad. Por ejemplo, quienes utilizan la máscara toman cosas, ya sea que pidan o no permiso para tomarlas, sacan a bailar a muchachas, juegan entre ellos y con otras personas e incluso rayan o averían los coches. En Tzinacapan los danzantes utilizan paliacates para cubrir su rostro y dejan al descubierto únicamente los ojos, para tener visibilidad

al utilizar su máscara. Los paliacates tienen una doble función; por un lado, que la máscara, por ser de madera, no les lastime y, por otro, que no los reconozcan cuando se la quitan. En resumen, los paliacates terminan por cumplir la misma función que la máscara: ocultar su verdadero rostro.

Fotografía 31

Las nuevas identidades.



Durante la fiesta patronal unos danzantes mencionaron que una noche antes alguien rayó un coche que aparcó en una zona prohibida. Entre risa y risa dijeron que de seguro fueron los Pilatos, integrantes de la danza de los Santiagos, y que quisieran ser como ellos porque al menos con la máscara (*xayak*) la gente no los reconoce, por lo que no culpan a alguien en especial. También comentaron que ellos ‘ya mero’ lo harían, porque el personaje que representan no porta una máscara, no cuentan con la ventaja de ocultar su rostro, así como los Pilatos, y la gente sabría quién efectuó los actos. Me percaté que para algunos es un privilegio portar una careta que oculte su rostro porque les permite llevar a cabo actividades reprobables e incluso vengativas.

En algún momento pensé que quien utiliza una máscara hace bromas pesadas a las personas que le caen mal, o inclusive hace justicia por mano propia. Al no conocer la identidad de la persona, entonces, no existe ninguna represión social o moral por parte de la comunidad,

porque el danzante y la comunidad están dentro de un espacio ritual-festivo donde se permiten ciertas acciones; como tomar algo o aventar cosas a los danzantes o los mismos espectadores. Aunque en ocasiones las represalias no son para el danzante, sino que las afronta el teniente —figura del grupo dancístico que cuida a todos los integrantes como si fuera el padre— quien, en teoría evita el exceso de “malas conductas”, puesto que los danzantes están bajo su autoridad y le toca “dar la cara” al recibir las reprimendas sociales, económicas y morales por las actitudes y acciones de los integrantes de su cuadrilla.

Mi pensamiento sobre la acción de “venganza” por parte de quien porta una máscara, sobrepasó la abstracción y se materializó. Lo que observé en el transcurso de mi tiempo en campo, específicamente en la semana de la fiesta durante la cual seguí de cerca a distintas danzas y una de ellas fue la de los Migueles, es que las personas que tienen máscaras sí hacen “venganzas” o justicia por mano propia. Un ejemplo es que, en cuanto los espectadores se percataban de que los Migueles harían ‘la guerra’, es decir, que empezarían a lanzarse cosas y a realizar escaramuzas, buscaban un lugar para ponerse a salvo, aunque algunas personas no lo hicieron así. Mientras los danzantes realizaban el forcejeó, dentro de su *performance* ritual, se abalanzaron contra quienes no buscaron un refugio.

Durante la fiesta pensé que únicamente fue un accidente y concluí el tema. Sin embargo, después de la fiesta, en una conversación más tranquila me confiaron dos de los Migueles que participaron ese día que en realidad no fue un incidente, sino que ellos se pusieron de acuerdo para derribar a las personas. Fue así como me confesaron que, en ocasiones, cuando alguien hace algo que no les agrada, o les caen mal algunas personas entre los presentes, le avisan al Diablo que entre empujón y empujón lo aventarán contra ellas.

Los dos integrantes de la danza terminaron con la siguiente anécdota. No recuerdan en qué año fue, pero, en una ocasión, durante la fiesta patronal, llegaron muchos ciudadanos (*koyomej*), como ellos nombran a los ciudadanos. Cabe recalcar que los *koyomej* que menos les agradan son quienes van por parte de alguna escuela de danza o que llevan cámaras muy ostentosas para grabarlos sin su permiso. Me contaron que ejecutaban sones en la iglesia cuando un grupo de personas con cámaras muy grandes los comenzaron a grabar.

Lo que les molestó no sólo fue el hecho de que los grabasen sin su permiso, sino que lo hicieran muy de cerca, “Sentíamos la cámara casi encima, eso no nos gusta, no nos hace sentir cómodos”, mencionaron. Así que le dijeron al danzante que representa el papel del Diablo que lo

aventarían durante algún forcejeo contra las personas *koyomej*. Para no hacer más larga la historia, en la pequeña pelea aventaron al Diablo y éste rompió una cámara. Las personas afectadas los demandaron en la presidencia auxiliar. Sin embargo, el presidente de la junta auxiliar no hizo nada al respecto, ya que afirmó que la culpa fue de ellos, que los danzantes solamente llevaron a cabo sus danzas y rituales, y que a los *koyomej* nadie los obligó a acercarse tanto.

Entonces, gracias a estas anécdotas se entiende que:

el que la lleva [la máscara] lo anima la búsqueda del placer que provoca el cambio, la posibilidad de experimentar otras vidas no vividas, de asumir la metamorfosis del juego y de la fiesta, la pluralidad de la realidad y del mundo, la fascinación de lo diferente. (Medina, 2011, p. 206)

Ahora bien, es el mismo Federico Medina (2011) quien dividió a las máscaras de acuerdo con la intención simbólica que tiene cada una al tapar, total o parcialmente, el rostro de la persona.

Las mascararas [SIC] de acuerdo con la manera como se usan o la forma como se llevan se pueden clasificar en varios tipos: **cascos**, las que recubren toda la cabeza; caretas las que tapan el rostro; **media máscara**, las que se ponen sobre los ojos a manera de antifaz, **boqueras**, cuando se llevan de la nariz al mentón; **sombreros**, cuando la máscara se llevan sobre la cabeza y es parte del sombrero. (p. 199)

En este sentido, la máscara del Diablo, en la danza de Migueles, entra en la categoría de careta, ya que cubre todo el rostro. Ésta la porta un varón joven de entre 20 a 35 años, a quien dentro de la cuadrilla le denominan el ‘Diablo mayor’. Éste es con quien los Migueles se enfrentan en el momento en que ‘hacen la guerra’, cuando representan la lucha cósmica (Bonfiglioli, 1995; Lévi-Strauss, 2021). Igualmente hay más varones que personifican al Diablo, pero no tienen tanta relevancia en la narrativa. En realidad son secundarios o aprendices del mayor, bailan y se desarrollan más como cómplices o secuaces del Diablo mayor.

Quienes personifican este papel normalmente les juegan bromas a los Migueles, no tanto al público, a menos que sea en el contexto que comenté antes. Por ejemplo, les avientan cloro, huevos podridos, agua fría, cerveza o pulque. Inclusive hay un Diablo al que le tienen mucho miedo los niños. Antes de que el actual Diablo mayor lo fuese había otro. Ese Diablo, si los Migueles se distraían, se llevaba a un niño al monte y ahí lo dejaba hasta que algún Miguel lo encontrara, por lo que ahora los Miguelitos, hago referencia a los niños, lo ven y prefieren huir.

Fotografía 32

El Diablo se burla de todos.



En la tradición judeocristiana al diablo se le asocia con la viva representación del mal. Antes era un ángel de gran belleza quien llevaba por nombre Lucifer, éste se rebeló contra Dios por altanería y san Miguel arcángel, quien dirige el ejército celestial, lo expulsó del Paraíso, el reino de Dios. La imagen del diablo también simboliza la tentación, como la que pasaron Adán y Eva por la incitación de una serpiente a comer la manzana prohibida. Se encuentran distintas menciones de Lucifer en la Biblia, como Isaías (14:12-14) en el versículo 12: “¡Cómo caíste del cielo, oh Lucifer, hijo de la mañana! Derribado fuiste a tierra, tú que debilitabas a las naciones.”, lo que demuestra el poder que tuvo en el cielo; aparece además en Apocalipsis (12:9-11), Mateo (25:41) y Pedro (2:4).

En las danzas de Negritos y Toreadores está presente la máscara del Huehuentón, que también está en la categoría de careta. Este personaje lo asume alguien del sexo masculino, ya sea un infante o adulto, y es el bufón de la cuadrilla. El Huehuentón tiene como cometido intentar arruinar la ejecución dancística, hacer reír a la gente, aunque con mayor mesura que el Diablo. También está el personaje del Payaso, protagonista de la danza de Tejoneros o Matrachines que también usa careta. Los payasos, además de burlarse, tienen rifles que elaboran con madera, a los cuales, en la punta hueca le colocan un cohete y lo explotan mientras hacen alusión a que están de cacería.

Las danzas desaparecen y se transforman por distintas causas: sociales, políticas y económicas. Ese es el caso de la danza de Tocatines y de la danza de los Españoles y Moros. Por falta de músicos las danzas desde hace algunos años ya no se ejecutan, por ello no recuperé mucha información o fotos de estas máscaras; aunque los migueleños me comentaron que utilizan dos máscaras: la del jaguar, que pertenece a los Moros, y la del león, que representa el bando de los Españoles.

Finalmente está la máscara de los Pilatos de la danza de Santiagos, que es una careta como las anteriores. Los Pilatos se dividen en Pilato Rey, que se llama Poncio Pilato, y sus cómplices, que son el Rey Herodes y Caifás. El padre de dos danzantes, que fueron Pilatos por muchos años, me comentó que éstos encarnan al mal, que hacen payasadas para que la gente se ría, “así como lo hicieron con Jesús”. “Anteriormente nuestro padre Jesús sufrió con la tortura de los Pilatos que se reían del calvario que sufrió. Entonces ellos representan esa parte, que se burlan, pero era su trabajo porque eran Pilatos, entonces ellos cuando danzan involucran eso”, mencionó el migueleño.

Fotografía 33

El Pilato siempre atento.



En otras palabras, el papel de los Pilatos se inspira en el pasaje de la biblia donde se describe cómo se burlaron de Jesucristo (Mateo 27:42) mientras estaba en la cruz. En efecto, la danza de Santiagos, al menos la de don Venancio, se desarrolla en torno a la persecución entre los Pilatos, Santiago Caballero y los Santiagos que lo acompañan en la lucha.

La riña entre los Pilatos y Santiago Caballero se efectúa cuando los primeros intentan apropiarse, por todos los medios posibles, del caballo de Santiago, por lo que éste defiende a su corcel a toda costa. Los Pilatos le avientan huevos o algún líquido como agua, para que se distraiga y así tomar de rehén al caballo, pero Santiago muy hábil, siempre los esquivo y resguarda a su animal. En la fiesta patronal del 2022, uno de los Pilatos tomó un refresco, lo agitó y acto seguido lo abrió y se lo aventó todo a Santiago Caballero, por lo que este último lo correteó.

Pero ¿quiénes fueron realmente estos personajes en la narrativa bíblica judeocristiana? En la Biblia está la imagen de Poncio Pilato, como quien se lava las manos ante la condena a muerte de Jesucristo mediante la crucifixión. Porque la decisión la tomó la multitud de Judea que se reunió en el palacio de Pilato. Por su parte, el Rey Herodes fue el monarca de Judea que ordenó matar a los recién nacidos que se encontraran en el reino, porque los Reyes Magos le avisaron que había nacido el “Rey de los Judíos”. A tal hecho histórico se le conoce como “la matanza de los inocentes” (Mateo 2:16-18). Por último, Caifás fue un sumo sacerdote de Judea, que además participó en el consejo judío que condenó a Jesús. En la Biblia se plasma que fue uno de los principales instigadores del arresto, el juicio a Jesucristo, y quien lo llevó ante Poncio Pilato.

Aunque en los hechos históricos estos personajes no se burlaron de Jesús durante su crucifixión, sí lo llevaron a la muerte. La historia anterior, narrada por el padre de dos danzantes, sobre quiénes son los Pilatos, no tiene una similitud o referencia con lo que dicen las sagradas escrituras, por lo que asumo que son reinterpretaciones y adaptaciones de los sucesos históricos por parte de los migueleños. Una reflexión propia, en torno a estos paralelismos narrativos, es que en realidad en Tzinacapan asumen a los Pilatos como los responsables de la muerte de Jesús. Caifás, Poncio Pilato y el Rey Herodes no se rieron —acción del verbo reír a carcajadas— durante su crucifixión, pero al condenarlo, al buscar matarlo y al lavarse las manos sí se burlaron de la vida de Jesucristo.

La principal acción que llevan a cabo los Pilatos durante la fiesta es, como ya mencioné, molestar a Santiago Caballero. Asimismo, sacan a bailar a las muchachas, juegan entre ellos e,

inclusive, como coloquialmente se dice, entran y salen de las casas de los mayordomos, mientras danzan, para pedir un pollo, un vaso de agua o para buscar algo con lo que jugar/molestar a Santiago Caballero. En ocasiones importunan a otros danzantes, lo que causa pequeños conflictos entre agrupaciones. Días antes de la fiesta patronal, durante la ‘entrada a la iglesia’³⁸ de la agrupación de los Migueles, los Pilatos, enojados, comenzaron a molestar al caporal de la danza, y a los integrantes del grupo, así que los Pilatos comenzaron a lanzarle golpes con sus machetes y los demás integrantes de la danza de los Migueles respondieron de la misma forma.

Fotografía 34

Los Pilatos y la representación de una boda.



Aquí concluyo el análisis acerca de las máscaras con una afirmación: el uso de caretas le permiten al migueleño asumir una vida independiente a la vida moral y social que tiene en la comunidad cotidianamente, lo cual le concede la libertad de quebrantar reglas sociales de forma temporal. La máscara es una herramienta para transgredir los límites de lo cotidiano y moralmente correcto; deja al danzante “vivir desde la representación [de] otra forma de ser u otra posibilidad de la existencia, ser alguien que no es” (Medina, 2011, p. 206). Como veremos más adelante, la identidad transitoria se da a partir de límites espacio-temporales que ofrecen los rituales dancísticos.

Por otro lado, en la danza de Santiagos está presente un artefacto dancístico que representa a un animal: el caballo blanco que se talla en madera y pertenece a Santiago

³⁸ Cada agrupación lleva a cabo la ‘entrada a la iglesia’ que es el evento para comenzar su ciclo dancístico. Para mayores detalles ver el capítulo II, apartado 2.2.3.5 “El Combate”.

Caballero, éste es un objeto-persona, específicamente es un índice (Gell, 1998; Severi, 2018) de este personaje. Es decir, que el caballo permite que se distinga quién personifica a Santiago Caballero y que así no se confunda con los demás integrantes de la escenificación dancística. El caballo se parte en dos y se fija a una estructura metálica que posteriormente se coloca el danzante en la cadera.

En la danza de Negritos está la víbora que es el ícono de la serpiente nauyaca o coralillo, asimismo es un objeto-persona que se talla en madera. A este objeto-persona lo porta la Maringuilla mayor, es decir, la mujer —en Tzinacapan es una mujer, pero en otros contextos quien interpreta el papel es un hombre vestido de mujer— que encarna a la esposa del negro que mordió la serpiente, quien es el caporal.

La Maringuilla lleva y traslada la víbora en su cadera. Ésta, como objeto-persona, también es un personaje de la danza, a diferencia de una máscara que es un artefacto que le otorga a quien la porta la identidad del personaje que representa. En ocasiones la víbora, que se talla en madera, se modifica o se adapta a las nuevas necesidades de quien interpreta a la Maringuilla, ya que pesa o llega a ser incómoda, por ejemplo, en los recorridos durante la procesión o de la iglesia a la casa del mayordomo. Es importante resaltar que modificar el cuerpo de la víbora es riesgoso y el carpintero no la interviene si no se le hizo previamente un ritual, que más adelante explicaré.

El último animal que es objeto-persona es el toro de la danza de los Toreadores. En Tzinacapan se elabora una estructura con bejuco o se usa una estructura metálica forrada con tela que simula la piel del toro. Algunos le añaden los ojos, la lengua y algunas manchas, que en ocasiones tienen los bovinos, que se elaboran con fieltro. Es una estructura hueca donde cabe un danzante, quien la mueve acorde a los movimientos de los toreros de la danza que torear el animal durante la costumbre.

Cuando los danzantes están en la casa de algún mayordomo, y van a consumir los alimentos que les comparten, colocan en el altar su objeto ritual, la máscara o el animal, puesto que es el lugar que les corresponde por ser sagrados, por tener vida, agencia y también para que se les alimente, pues es imprescindible recargar su *chikahualis*. Como afirmó Chamoux (2011), los no-humanos —y los objetos-persona son un ejemplo— también comen porque dan su fuerza vital, su *chikahualis*, para trabajar en conjunto con los humanos en el plano terrestre.

Los objetos-persona son esenciales para la narrativa de cada danza. No sólo porque se vuelven índices o íconos (Gell, 1998), sino porque el *chikahualis* que el objeto-persona le otorga al danzante permite que éste realice una buena danza, un buen ritual, una buena fiesta, y que todo salga bien, sin mayores inconvenientes, es decir, que danzantes y objetos rituales buscan mantener un equilibrio individual y colectivo. Pero el objeto ritual también se desgasta, puesto que le transfieren un poco de su *chikahualis* al danzante que le cuida; las máscaras son un ejemplo, al darle fuerza a quien la porta para que termine correctamente su ritual. Lo mismo ocurre entre Santiago Caballero y su caballo blanco, que comparten *chikahualis* para que ambos se defiendan de los ataques de sus enemigos, los Pilatos.

4.1.1 Más allá de un objeto-persona: actantes en las escenificaciones dancísticas

El espectáculo tiene, sin embargo, esto de particular: que es permanente: el contenido de las acciones cambia durante todo el tiempo, los actores varían, pero el enunciado-espectáculo permanece siempre el mismo, pues su permanencia está garantizada por la distribución única de los papeles.
Julien Greimas (1971, p. 265)

Los objetos-personas en las danzas migueleñas asumen papeles sustanciales para la ejecución de las mismas, no son únicamente objetos rituales, índices e íconos, también son actantes, con papeles importantes. Los objetos rituales son relevantes en tanto que asumen, y las personas los dotan de, papeles específicos en las escenificaciones dancísticas. En conjunto, los integrantes de la danza, danzantes y objetos-persona, a los que incluyo también por contar con agencia social, al personificar papeles concretos en las distintas danzas narran historias.

Los actantes terminan por asumir roles, como la víbora y el toro, y también por dar identidad a los danzantes, como es el caso de las máscaras y del caballo de Santiago Caballero, que son personajes en la narrativa de cada danza. Esto los convierte en “actantes” (Greimas, 1971; Marchese y Forradellas, 1986, p. 13-15), es decir, son los ejecutantes de la danza que forman parte de las historias que interpretan y, por lo tanto, son inseparables unos de otros, puesto que ambos posibilitan el *performance*. El actante no es un histrión aislado que únicamente interpreta su papel a través de un guion, sino que está co-implicado con otros sujetos y objetos, que también son actantes, en los diferentes niveles narrativos.

Bajo el sentido del concepto de actantes se da por hecho que la danza tradicional (Sevilla, 1990) nunca se ejecutará en individual. Por ejemplo, si el danzante decidió asumir el papel de Santiago Caballero, en la danza de Santiagos, es consciente que se enfrentará al actante que decidió ser el personaje antagónico, el Pilato. En este mismo sentido, Santiago Caballero no interpretaría su papel protagónico sin su caballo blanco con el que somete al Pilato. Tanto el “héroe” como el “antagónico” (Greimas, 1971; Marchese y Forradellas, 1986) escenifican historias particulares —ya sea la lucha del bien y el mal o algún mito fundacional— junto con otros actantes de la danza sean humanos o no-humanos (máscaras y animales).

La definición y discusión del concepto de actante es más detallado de lo que presento en este primer ejemplo. En 1971 el lingüista francés Algirdas Julien Greimas propuso la reflexión acerca del actante como elemento sustancial de los textos narrativos e historias básicas de literatura. El lingüista se basó en los presupuestos teóricos de Vladimir Propp y Etienne Souriau, quienes se centraron en las funciones-acciones sintácticas de la lengua (Greimas, 1971).

La propuesta teórica y analítica de Greimas se sustentó en el actante y el modelo actancial. Dentro de este último propuso una diferenciación entre los personajes y los actantes. Los primeros asumen una serie de funciones y acciones, así como se le dota de un perfil de emociones, reacciones y comportamientos. Por el contrario, el actante tiene la opción de manifestarse en el discurso de los otros actantes, e incluso tiene la oportunidad de ser un actante abstracto y no humano (como un Dios).

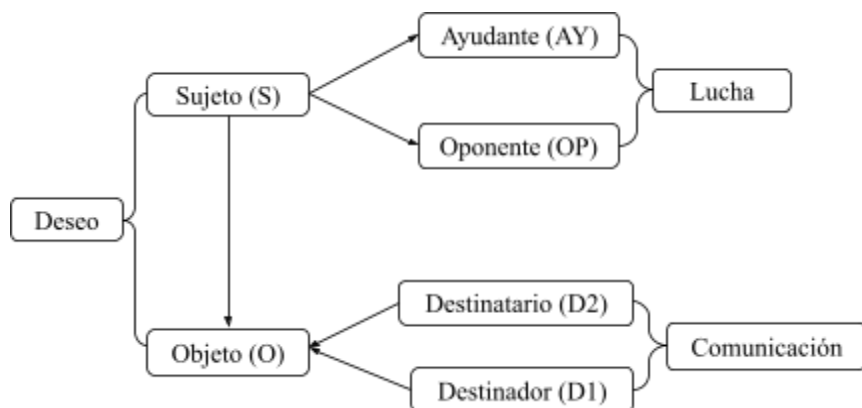
El concepto de actante (Greimas, 1971) proviene de la lingüística estructural de Claude Lévi-Strauss, y básicamente expresa que alguien, o incluso algo, participa con roles narrativos específicos para permitir la fluidez de la lectura o escenificación literaria. El personaje se vuelve actante en tanto que actúa sus acciones y también se vuelve mediador de ellas. En otras palabras, el actante tiene agencia para actuar de manera autónoma, porque es el sujeto quien realiza las acciones, y no tanto el escritor/director.

El modelo actancial es una metodología para reflexionar acerca de los actantes, participantes, de una narrativa literaria, donde el analítico literario de la estructura lingüística y narrativa, o el investigador de lo social, como es mi caso, tiene presente que los actantes son importantes no por las representaciones que se les da en la obra, sino por el rol que cumplen dentro de la misma.

Aunque advirtió Greimas (1971) que este modelo no es aplicable en su totalidad a todas las historias, esta herramienta metodológica se conforma de tres ejes, que contienen seis actantes o roles actanciales (Greimas, 1971). Los ejes semánticos son: comunicación, deseo y lucha. Finalmente los roles actanciales son: sujeto, objeto, ayudante, oponente, destinatario, personaje que ayuda al sujeto para obtener su objeto/destino, y destinatario (Greimas, 1971).

Diagrama 1

El modelo actancial de Greimas.

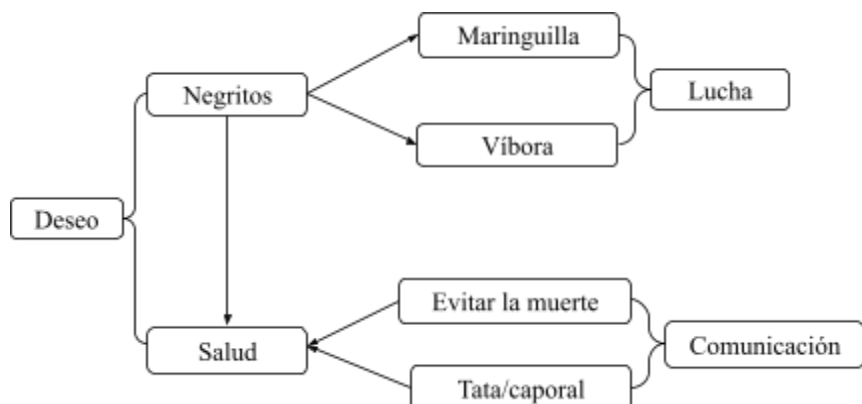


Tanto los ejes semánticos como los roles actanciales se entrecruzan continuamente para dar sentido a la historia. El sujeto, que es quien ejecuta la acción, tiene un deseo en concreto, que es el objeto. Para conseguir el objeto, el sujeto tiene un ayudante con el que, en conjunto, luchará y superará los obstáculos que imponga el oponente. Por último, para que el sujeto obtenga el objeto tiene una motivación o un destinatario que lo incita a actuar, para que un destinatario reciba el beneficio del objeto.

En las danzas de Tzinacapan encontramos la siguiente estructura:

Diagrama 2

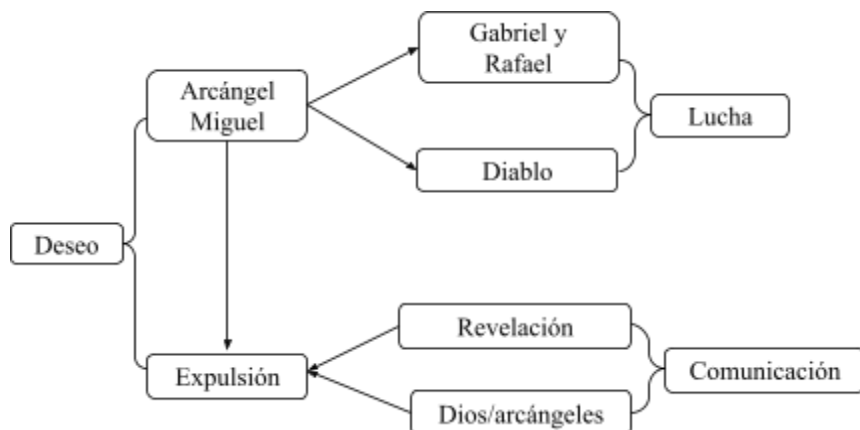
Danza de Negritos en el modelo actancial.



La puesta en escena de la danza de Negritos es la siguiente. Los Negritos (sujeto) junto con la Maringuilla (ayudante) danzan para pedir por la salud (objeto) de su *Tata* (padre) o caporal (destinatario), a quien le picó una víbora (oponente) cuando estuvo en el cañaveral. Toda la danza se desarrolla por la motivación de evitar la muerte (destinador) de su padre.

Diagrama 3

Danza de Migueles en el modelo actancial.

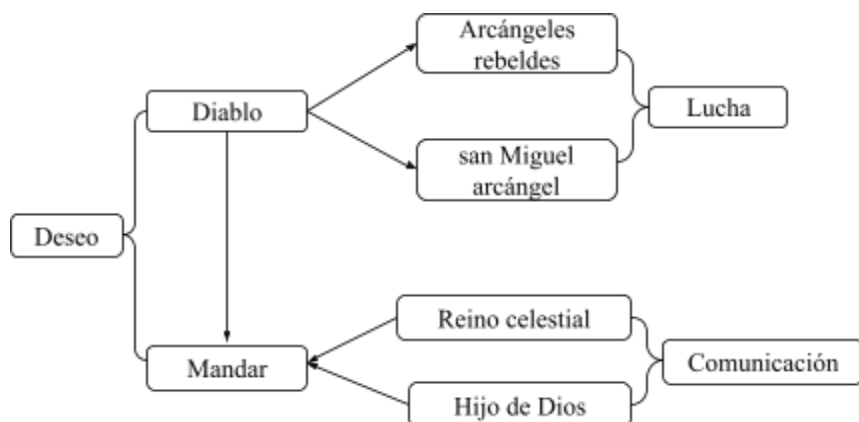


En la danza de Migueles se sigue la siguiente estructura. San Miguel arcángel (sujeto) busca la expulsión (objeto) del diablo (oponente del paraíso). Puesto que este último se rebeló (destinador) contra Dios y los arcángeles (destinatario), lo que provocó el desequilibrio en el cielo. San Miguel arcángel expulsó al diablo, en la narrativa de Tzinacapan no en la Biblia, con los arcángeles Gabriel y Rafael (ayudantes) a su lado.

La finalidad del modelo actancial de Greimas (1971) es comprender que los actantes, en los guiones y representaciones, crean distintas redes de relaciones que desarrollan la trama de la narrativa. Cada sujeto de la historia cuenta con su propio modelo, no son personajes con características ya dadas, sino que se mueven a partir de sus propios intereses. Como lo ejemplifica el siguiente diagrama, el diablo no es un personaje aislado de todo el entramado narrativo. Es un actante que se co-implica en situaciones que desencadenan la denominada “guerra celestial”.

Diagrama 4

El Diablo de la danza bajo la reflexión del modelo actancial.



El diablo (sujeto) quiso mandar (objeto) en el reino celestial (destinador), y por ende ordenar y controlar a los hijos de Dios (destinatario). Durante un tiempo tuvo como cómplices a arcángeles rebeldes (ayudantes) con los que intentó incitar a san Miguel arcángel a comenzar una rebelión. Pero el arcángel Miguel (oponente) no lo permitió y lo terminó por desterrar del reino de los cielos, ya que el único que mandaría es Dios, por ello su grito de guerra: ¡Quién Como Dios!

Todos los ejemplos aclararon la importancia de tomar en cuenta, durante el análisis y la recaudación de datos, los nexos de los danzantes y sus objetos-persona. En la danza de Negritos, sin el objeto-persona de la víbora, y sin su agencia, no existiría la historia que involucra a los esclavos y al Negro, porque precisamente es a partir de la mordedura que ésta se desarrolla.

La danza tiene actantes (Greimas, 1971; Marchese y Forradellas, 1986) que siguen un guion. Los danzantes, al portar su vestimenta, y en ocasiones elementos añadidos como la máscara (*xayak*) o el animal —que son los objetos-persona—, hacen uso de la transgresión cómico-sexual (Bonfiglioli, 2011), como el Diablo de los Migueles que usa el rabo del cerdo para simular un falo erecto, que les confiere el papel de entretener y hacer reír a los espectadores o inclusive para transmitir moralejas. Los actantes se diferencian del espectador porque:

Encarnan simultáneamente el desorden, con el que se conducen, y el orden, que imponen a los demás. La transgresión cómica es aquí prerrogativa de unos pocos, pues tanto el público como los demás protagonistas pueden reír, pero no pueden provocar la risa, es decir, no pueden transgredir las reglas. En caso de hacerlo, serían castigados por los únicos transgresores autorizados. (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996, p. 19)

Un claro ejemplo son los bufones de cada danza que ya describí a grandes rasgos en el apartado 4.1 “Los existentes en y de las danzas migueleñas”. Por medio de las danzas migueleñas los actantes narran y representan durante la ejecución dancística una constante lucha entre el bien y el mal, una lucha cósmica que expresa “dos principios cósmicos: uno que ordena y el otro que perturba. El primero habita en el cielo, el segundo en lo subterráneo” (Bonfiglioli, 1995, pp. 176-177).

En Tzinacapan, en el enfrentamiento que sostiene san Miguel arcángel, el caporal es quien lo representa y quien dirige a la cuadrilla de danzantes en la ejecución dancística contra el diablo personificado por un hombre cuyo rostro se oculta detrás de una máscara negra. La pugna entre estos dos personajes se interpreta como una lucha cósmica y muestra, al mismo tiempo, una relación de complementariedad entre ambos.

Para un creyente ortodoxo, resultaría un tanto extraño considerar que, sin la existencia del Diablo o el Pilatos, Jesús o Santiago no tendrían sentido. Desde la perspectiva indígena una parte y otra parecieran implicarse mutuamente para perseguir un balance cósmico correcto. Ambas partes aparentan haber sido incorporadas a la cosmovisión indígena como una obviedad que no hiciera falta explicar. Tampoco sería imposible considerar que detrás de esta apariencia de dualidad se escondan los avatares de algunas deidades posteriores a la conquista, uno y otro han sido adaptados a contextos completamente diferentes pero que responden a necesidades similares. (Cornejo, 2022, p. 37)

El modelo actancial de Greimas (1971), y las puntualizaciones de Cornejo (2022), esclarecen que realmente existe una relación de reciprocidad y complementariedad, que por supuesto, encarna una lucha cósmica entre el bien y el mal y no realmente una relación de exclusión o únicamente de antagonismo. Uno no puede existir sin lo otro, pues precisamente la distribución de los entes, en estos enclaves del pensamiento permiten la reciprocidad y el movimiento constante de energía en el cosmos. En otras palabras, el orden cósmico se garantiza mientras la predominancia de uno sea contrarrestada con la imposición de lo otro. De lo contrario la dinámica nos fuerza al cambio de las condiciones de estabilidad cósmica. (Cornejo, 2022, p. 43)

La lucha cósmica cumple funciones rituales que en el *performance* dancístico se basan en relaciones duales: como la de san Miguel arcángel contra el diablo, la de Santiago Caballero contra Pilatos, e inclusive, la Maringuilla contra la víbora. Este último ejemplo se relaciona con un ritual de curación (Fagetti, 2016) y la lucha de dos fuerzas opuestas. El ritual tiene por

objetivo restaurar la salud del *Tata*, amenazada por la picadura de la víbora y evitar así su muerte, lo que interpretamos también como una lucha entre el bien y el mal, de quienes por medio de rezos, danzas y cantos se enfrentan al reptil como símbolo del mal.

En pocas palabras, la lucha cósmica es parte fundamental del ritual que permite la comunicación entre dos entidades antagónicas, y a la vez complementarias (Bonfiglioli, 1995; Fagetti, 2016; Lévi-Strauss, 2021; Cornejo, 2022), que reflejan tensiones, preocupaciones y dinámicas sociales. Por ejemplo, la narrativa de los Santiagos tiene al ‘bueno’ que es Santiago Caballero y a:

su contraparte “diabólica”, encarnada en la figura de los *Pilatos*, [que] cumple una función ritual de enfrentarle en batalla en una representación teatralizada, con diálogos y combates bien establecidos. (Cornejo, 2022, p. 36)

A partir de los diálogos que algunos danzantes sostienen durante el clímax de la representación dancística, se observa con claridad la lucha cósmica. En cada danza “es posible escuchar diálogos, llamados ‘relaciones’, lo que les da un carácter teatral” (Croda, 2005, p. 105). A los diálogos también se les conoce en Tzinacapan como relaciones, en las que los protagonistas de cada danza hablan del verdadero sentido de su representación. A continuación, escribo sólo pequeños fragmentos de estos diálogos, tanto de la danza de Migueles como de la danza de Santiagos, de esta última danza los diálogos los proporcionó el propio maestro Don Venancio en mi primera temporada de campo en enero de 2020. La oración fue pronunciada en náhuatl y traducida al español por Alfredo y por mujer que participó en la danza en el grupo de los Santiagos. Al ritmo del “son de mata Pilatos”, *Archereo*, quien lleva los listones en la máscara y el bastón de mando, exhorta al ejército de Santiago Caballero que se forme con el propósito de que inicie la batalla:

—*Axkan ti ueyi takatajtouani Ajchereo mayor capitán general, in axkan ika kemaj melauak, samaniskinan uel kualtsin, maj nikmotalijtsinos, niksantet yauitapitsalis uan niksantet yauitatsotsionalisti, ipa no tasoj altepetsin moteneua, jerusalen altepet, kampa no uel kualtsin techmotanauatilijsinojtekaten, no nakin yejuan uejueyin tajtojkes, no deponsos Pilatos presidentes, no reynadores uan no reyciifaces, in axkan ika samaniskinan asta mits pachiuus, ixko no yolo in axkan, banderas, soldados de caballeros.*

Traducción al español:

—Ahora, gran orador Archereo, mayor capitán general, ahora de la manera correcta, en la planicie muy bonita, me sentaré ante usted yo sólo, al sonido de la flauta de carrizo y al compás de la música; allá tengo mis sentimientos en mi pueblito, en la tierra de Jerusalén, donde de ahí me dicen los grandes oradores, de Poncios Pilatos presidentes, de reinadores y de Rey Caifaces [los que crucificaron a Jesucristo], ahora hasta San Miguel Tzinacapan te va a limpiar, tu cara y tu corazón ahora, banderas, soldados de Caballero.

Un pequeño fragmento de la danza de Migueles, que se compone de “cuatro palabras” que intercambian quienes personifican a san Miguel arcángel y el diablo (Lucifer). El segundo menciona en español lo siguiente:

—Te digo dos palabras Miguel, tú me quieres dar guerra, hemos de ver si eres hombre. Yo también soy hombre. Tú te haces valiente por los que están junto a ti, pero son enfermos; no has de hacer nada con ellos. Te digo Miguel.

A lo que, quien personifica al arcángel Miguel, le responde:

—Te digo dos palabras Lucifer, tú me quieres quitar a mis hijos no son tuyos, son míos. Los quieres engañar, pero no te doy permiso porque son mis hijos. Te digo Lucifer.

Para finalizar, el modelo actancial se aplica a distintas expresiones literarias como novelas, cuentos, películas y obras de teatro. Me atrevo a afirmar que también aplica a la danza bajo el entendido de que las expresiones dancísticas son puestas en escena y contienen un guion. En otras palabras, son un *performance* social porque al definir el rol de cada participante en las actividades narrativas de la danza, éstas se transforman en rituales y actividades performáticas.

4.2 “Es nuestra religión”: Ritualidad y *performance* en las danzas migueleñas

“El antropólogo que escribe sobre el arte acaba inevitablemente contribuyendo a la antropología de la religión, pues lo religioso es [...] anterior a lo artístico”
(Gell, 1998, p. 138)

A lo largo de la tesis busqué distintas formas de presentar la afirmación de que la danza en Tzinacapan es una de las expresiones de la ritualidad comunitaria y no un espectáculo turístico o folklórico. Durante mis estancias en campo estuve presente en distintos ensayos de una agrupación dancística en especial, la danza de Migueles. Durante uno de los ensayos, llegó una

chica a pedir permiso para presentar la danza de Migueles en la Feria de Cuetzalan, porque participaba como candidata en el certamen para elegir la Reina de la Feria del Huipil (edición LVIII) y del Café (edición LXXII). Antes de iniciar el ensayo todos se reunieron y los tenientes del grupo les plantearon a los integrantes de la danza de Migueles la situación, que antes describí. Algunos mencionaron que no tenían inconvenientes con que entrara a ensayar la joven, sin embargo, uno de los músicos sí le dejó en claro que esperaba los representara bien en su evento y no hiciera “payasadas”, porque ya lo habían hecho en años anteriores.

Asimismo, le comentó que quedaba a la expectativa de ver que ella entendiera que “la danza que nosotros representamos es religión, no es un espectáculo, ni es para entretener turistas”. El señalamiento del músico fue claro e involucró, sin lugar a duda, un hecho fundamental que se vincula con el danzar: la circulación del *chikahualis*. En realidad, la acción dancística representa tanto la devoción hacia san Miguel arcángel como un medio para propiciar la circulación de la fuerza vital, el *chikahualis*, entre todos los integrantes de la comunidad de Tzinacapan.

Recordemos que las personas de Tzinacapan se organizan para la realización del ritual-festivo desde el mes de agosto. Para los migueleños este mes comienza a ser ya de fiesta y usan con gran énfasis la expresión “mi pueblo ya huele a fiesta”. E incluso hacen alusión a que todo es distinto; la comida sabe diferente o que se vuelve peculiar hasta el olor del copal que convierte el ambiente comunitario en otro.

La idea de que toda representación dancística no es para el disfrute turístico, más bien para la circulación del *chikahualis* entre los migueleños y con san Miguel arcángel, como principal benefactor. Ahora bien, ¿cómo se vinculan las danzas y la organización comunitaria respecto al *performance* y la ritualidad en San Miguel Tzinacapan?

Ya quedó claro, desde el capítulo I, que el cuerpo es la herramienta principal del danzante, pero los movimientos del mismo no son lo único importante. Jáuregui y Bonfiglioli (1996) señalaron que el cuerpo del danzante se cubre con ropa y adornos con los que se dota de significado y crea el estatus entre quién sí y quién no es danzante, ya que con la vestimenta se adquiere “mayor fuerza expresiva, y el escenario supone una preparación claramente semantizada” (p. 19). El danzante, y los objetos-persona, no se harán presentes únicamente con movimientos perfectamente ejecutados y música estéticamente linda, sino que serán participes en la representación denominada en la antropología y el arte como *performance*.

En el apartado anterior mencioné que los integrantes de las agrupaciones dancísticas, danzantes y objetos-persona, protagonizan un papel delimitado por la propia narrativa, y desarrollan conjuntamente el *performance* ritual y dancístico. El concepto de *performance* se usa específicamente en contextos artísticos para denominar al “arte de acción” (Taylor, 2011, p. 9), pero se utiliza en las ciencias sociales para hablar de drama social (Turner, 2002).

Víctor Turner (2002) definió al drama social como “unidades no-armónicas o disonantes del proceso social que surgen en situaciones de conflicto” (p. 106). Asimismo, afirmó que el *performance* se constituye por cuatro etapas universales, donde se presenta el antagonismo y la reproducción de mitos antiguos que se reinterpretan, que son: ruptura, crisis, conciliación y resolución o aceptación de la no resolución. Además, existen dos categorías de *performance*: el social y el cultural; algunos ejemplos son: el ritual, el carnaval, el teatro, el espectáculo, el cine, entre otros. En el *performance* se utiliza la danza, la teatralización, la corporeidad, entre otros elementos.

En palabras de Víctor Turner (2002), a través del *performance* ritual se interpreta la cultura de una sociedad, además dentro de la ejecución performática existe un orden, un marco de acción, como anteriormente se mencionó, hay una “secuencia compleja de actos simbólicos” (Turner, 2002, p. 107). Sin embargo, si bien el *performance* cuenta con reglas establecidas, se le permite al danzante transgredirlas, para dar paso a una reinterpretación o redefinición de las reglas. El *performance* da pauta a reflexionar aspectos sociales como dramas teatrales, es decir, la danza se examina como el guion de un drama teatral (Turner, 2002), tal y como lo expuse en el apartado anterior con la propuesta del modelo actancial de Greimas (1971). Es decir, la danza cuenta con actos o escenas que por lo general se conciben únicamente como coreografías y movimientos consecutivos, sin embargo, los danzantes narran historias a través de ellas y por medio de su corporalidad.

Ahora bien, los actantes son inseparables unos de otros, puesto que existe una dialéctica entre ellos. En las representaciones dancísticas, específicamente en las escenificaciones coloniales y poscoloniales, se observan elementos recurrentes que son parte fundamental de la puesta en escena: los objetos-persona. Como mencionó Rubén Croda (2005):

En estas [las danzas con reminiscencia colonial], se registran rituales que concluyen con la matanza de algún animal, objeto de un profundo respeto manifiesto en un culto totémico que concibe a éste como “dueño de la danza”. (p. 105)

La danza entonces se da como una transición de cada ritual social que se encuentre dentro del ciclo comunitario. En este caso los danzantes dejan de ser unos para convertirse en otros (Turner, 2013). Inclusive los ejecutantes de la danza dejan sus previos roles y estructuras sociales para interpretar o experimentar nuevas formas de relaciones, de significados y de identidades, como el uso de la máscara (*xayak*) o los animales que transportan danzantes específicos (Turner, 2013).

Durante la fiesta, son los integrantes de las danzas, objetos-persona y danzantes, quienes dan claridad y énfasis a la transición ritual de lo cotidiano al tiempo ritual-festivo. Estos integrantes se convierten en íconos del ritual-festivo migueleño, porque por medio de su *performance* indican a los demás integrantes de la comunidad que la fiesta comenzó. En campo cuestioné la importancia de la presencia de las danzas en cada festividad. En ocasiones me dijeron que éstas no son necesarias en todas las mayordomías, ya que cada una cuenta con sus particularidades, pero me percaté de que la fiesta patronal no la conciben sin los grupos de danza, ni las festividades más importantes que son el ‘Combate’, Navidad, el ‘Cambio de Mayordomías’ y la ‘misa de Acción de Gracias’.

En Tzinacapan las danzas se consideran la expresión máxima de devoción hacia San Miguel Arcángel; para hablar de la devoción que tienen los migueleños se usan las palabras *nexcayot* o *tasokamaxonij*, la primera se traduce como ‘fiesta o respeto’ que se dice cuando la gente participa de la fiesta: “*Nochimej o tejua tikpia miak nexcayot*” (todos o nosotros tenemos mucha devoción); la segunda significa “indemnización” pero se usa para referirse a un pago o agradecimiento al santo por darle a las personas lo que le solicitaron en una manda. Es decir, es la forma en que los ejecutantes de la, y todos aquellos que permiten que el acto performático se lleve a cabo, le expresan su fe y sus mandas a ‘El Patrón’. Igualmente, sin danzas en la fiesta:

No sería bonito. No habría nada que la gente viera. La gente no iba a salir a ver nada, porque no hay danzas, no hay fiesta, no hay diversión, digamos. Porque los Pilatos digamos, hacen la diversión. Los Pilatos pues ellos andan de relajo, que andan pidiendo ahí limosna, que andan pidiendo que un pedacito de pan, un pedacito de pizza. Cuando en la fiesta hay huapangos, ya ve, ahí andan en medio de la tarima bailando los Pilatos. Con todo y máscara ahí andan haciendo relajo. Por eso las danzas es bonito y prácticamente ellos hacen la fiesta. Porque sin las danzas no habría fiesta bonita. Es mi punto de vista.³⁹

³⁹ Entrevista de campo, San Miguel Tzinacapan, 25 de enero de 2020.

Para los migueleños las danzas le otorgan a la fiesta patronal vida y mayor alegría, de otro modo ésta les parecería plana o sin chiste como la feria de Cuetzalan, donde sólo venden comida, hay juegos mecánicos, cabalgatas y concursos. De hecho, los migueleños marcan una diferencia entre fiesta y feria: en su pueblo la fiesta se vive porque todos celebran un año más de su ‘Patrón’, San Miguel Arcángel, y su elemento festivo principal son las danzas. Por el contrario, la feria cuetzalteca tiene como única finalidad atraer turismo y con ella más derrame económico en la cabecera municipal, mientras que se aprovechan, como mencionaron algunos, de las danzas de las juntas auxiliares.

Los diferentes actos dancísticos en Tzinacapan, para llevar a cabo el *performance* ritual, cuentan con la jerarquía de: tenientes, músicos, caporal, delanteros y danzantes. Cada cargo es esencial para el éxito de la fiesta y el correcto funcionamiento de las agrupaciones dancísticas, tanto internamente como a nivel comunitario, como describí antes. Un ejemplo es la danza de Tejoneros que, en palabras migueleñas, recrea el mito fundacional del maíz en la región nahua. Como afirmó Gell (1998), todo lo artístico o folklórico tiene un trasfondo religioso, y a las escenificaciones dancísticas, por medio del ritual, se les conoce como acciones performáticas.

Así como el ritual, el *performance*, según Turner (2002), también crea espacios para explorar y desafiar las normas sociales. Estos espacios, que se crean durante un ritual, dan pauta a la ejecución de un juego que termina por cuestionar cada realidad cultural en el que se lleva a cabo. En San Miguel Tzinacapan un claro ejemplo son, nuevamente, las representaciones dancísticas, donde la presencia de objetos-persona como actantes terminan por representar actividades e historias de la vida cotidiana, pero de forma chusca o moralizante, aunque las moralejas o las enseñanzas no llegan al observador más que como un espectáculo de entretenimiento.

Las máscaras (*xayakmej*) ocultan la verdadera identidad del pasajero y otorgan estatus a quien las porta. Quien utilice una máscara en San Miguel Tzinacapan hace bromas, juega o incluso hace maldades. Los otros objetos-persona, que son los animales, con su presencia crean también espacios de juego. El actante de la Maringuilla, en la danza de Negritos, tiene una relación estrecha con la víbora que picó al caporal, puesto que es ella quien la agarra y la mata para pedir por la sanación de su esposo. Aunque la víbora parece un elemento inanimado es un actante importante para la ejecución de cada ritual. Si a la víbora no se le trata con respeto ocasiona algún accidente entre los integrantes de la danza.

Asimismo, es a través del *performance* ritual que se delimitan los escenarios de acción de los integrantes de las distintas danzas en función de mantener un orden preestablecido. Los escenarios, personajes y acciones se les enseñan a los integrantes durante los ensayos de cada cuadrilla, es decir, comienzan a tener un orden en su escenificación. Por ejemplo, se establece hasta dónde y cómo va a participar un danzante y cómo se va a diferenciar de un espectador (Jáuregui y Bonfiglioli, 1996).

Incluso a un Diablo se le instruye de modo diferente que, a un Pilato, en tanto que cada uno observa y aprende cómo se comportaron sus antecesores y sus caporales les dicen cómo actuar. Por ejemplo, durante la fiesta patronal 2023, el caporal de los Migueles regañó al Diablo más pequeño de edad, el niño tiene 10 años, y le dijo que eso no era el comportamiento de un Diablo, que tenía que jugar más, que tenía que ser más exagerado en los pasos y que si no estaba dispuesto a “realmente ser un Diablo” que mejor se fuera a su casa. Obviamente el niño lloró por el regaño tan fuerte que le dio el caporal, quien también es su padre.

Más allá de las diferencias físicas y visuales que se tienen entre un Diablo y un Pilato, la distinción concierne a sus acciones, las burlas que hacen y con quiénes se les permite jugar durante el *performance* ritual. Los bufones de las danzas, en general, aprenden los pasos, aprenden el guion de lo que tienen que hacer y por qué, asimismo, aprenden el libreto —que serían las relaciones, que son conversaciones que tienen el protagónico y el antagónico donde discuten respecto al motivo de su lucha—. Aunque lo que aprenden no necesariamente lo ponen en práctica, es decir, todo bufón tiene la posibilidad y libertad de cambiar el libreto, de no adherirse a las reglas ni sociales ni de la danza. Finalmente los danzantes no solo aprenden su personaje, sino que se apropian de él y terminan por identificarse como el actante que representan.

Una máscara no es ante todo lo que representa sino lo que transforma, es decir, entre el danzante, que es el bufón y su máscara. Es común encontrar en cada representación dancística a un bufón o alguien que juega durante el *performance* ritual. Estos actantes se encaminan “a lo malo o chueco”, es decir, que “hacen cosas que no cualquiera haría sobrio o sin la máscara”. Los actantes son el Diablo, el Pilato, el Payaso, el Coreo y el Huehuentón. Por supuesto, los papeles de cada actante se construyen en todos los ensayos de la agrupación, pero también por participar durante años en la danza y en la interacción con otros danzantes.

Al platicar con el Diablo mayor, durante la ‘misa de Acción de Gracias’ de 2024, me comentó que a él lo buscaron y le pidieron que actuara como Diablo. La danza de Migueles ya tenía un Diablo mayor, pero éste decidió salirse de la agrupación por motivos personales, entonces se quedaron sin Diablo. Cabe aclarar que estaba como suplente el hijo del caporal, pero en esos momentos era aún un niño, por lo que no estaba listo para asumir un cargo tan importante.

Así que los Migueles platicaron con el actual Diablo mayor y le pidieron que se convirtiera en su Diablo. Son varios los motivos por los cuales le dirigieron esta petición; en primer lugar, porque él participaba en el grupo desde hace 15 años con el papel de ‘Miguel’; en segundo lugar, porque él era de los más jóvenes de la cuadrilla y además es una persona apacible. Cuando se reemplaza al Diablo mayor, se busca una persona con temperamento tranquilo, puesto que tiene que entender que ‘hacer la guerra’ es jugar, es divertirse y no hay que molestarse con el primer golpe que se reciba. Porque, así como él le hace travesuras a los demás, los Migueles tienen la libertad “de someterlo, de castigarlo” para que se calme y “entienda que él no manda, que él no tiene el poder, porque el verdadero poder es el de Dios”, frase con la que culminó una entrevista a un joven que personifica a uno de los Migueles.

Algo que buscan en las agrupaciones de danza es que quienes asuman roles importantes o de lucha física no sean “de mecha corta ni que se calienten con tantito porque se agarran muy feo” a golpes, inclusive. La experiencia de ser participante de la danza como ‘Miguel’, o ‘de alas’ como lo denominan en la cuadrilla, le permitió al nuevo Diablo observar a sus antecesores y crear su propia identidad, lo cual también sucede con los actantes Pilatos.

Ahora, ¿qué características tienen el Diablo y el Pilato? Visual y físicamente sus trajes son distintos. El Diablo porta una máscara de madera pintada en color negro con rayas blancas, orejas de cuero, cuernos de madera y la lengua roja de fuera. Asimismo, utiliza un trinche, se viste todo de negro y lleva cosida en el pantalón una extensión de tela con forma de cola. El Pilato, por el contrario, lleva una máscara de madera pintada en color rojo de un hombre con nariz protuberante y barba. Se viste de blusa y calzonera roja, así como de falda y pañuelos de colores. Además, porta en la mano derecha un machete y en la mano izquierda una rueda, ambos de madera, que sirven para defenderse de Santiago Caballero.

¿Cómo se logra diferenciarlos? Y ¿cuáles son las diferencias que marcan a cada uno de los personajes? La forma actancial que asumen en el *performance* y que se le enseñó durante los ensayos, antes de la fiesta patronal. El Diablo, según los migueleños, “te hace enojar, te avienta

cosas, te avienta a veces incluso cuetes, piedras, equis cosa porque es el Diablo, hace sus diabluras”⁴⁰ y:

Los Pilatos igual se adentra[n] a ser burlón, a hacer payasadas, a risas, él es reírse, que se burlen de cierta persona, en este caso de [Santiago] Caballero. Le hacen una burla de que los golpea y no puede hacerles nada, no los somete al primer instante.⁴¹

Durante las festividades a las que asistí me percaté que realmente existe esa línea muy marcada. Por un lado, los Diablos únicamente le hacen diabluras, o al menos lo intentan, a los Migueles, sobre todo a quien representa a san Miguel arcángel. ¿Por qué? Porque intentan convencer a los demás Migueles y a las Marías de que se rebelen contra Dios, ya que “el bando del mal es mejor”. Corporalmente lo intentan al ejecutar sus sones de la forma más extravagante posible, puesto que Miguel arcángel danza de forma recta, seria y centrada; pues es el principal guerrero de Dios y comandante de los ejércitos celestiales.

Al realizar ‘la guerra’, o ‘El Costumbre’, los Diablos avientan pulque, cerveza, baldes de agua fría a quienes representan a los tres arcángeles principales: Miguel, Gabriel y Rafael. También arrojan otro tipo de sustancias como cloro o refresco. O atacan ‘a los de alas’ con huevos, gallinas o perros. E incluso los Diablos toman la cola del cerdo, ya muerto, y se la embarran en la cara a los Migueles. Pero en ninguna ocasión se burlan de algún observador o intentan lanzarle algo a quien se encuentre fuera del *performance* ritual.

Claro, ocurren accidentes. En la fiesta patronal del 2023, una señora se sentó junto a los Migueles en las bancas de la iglesia mientras hicieron su costumbre. El Diablo mayor aventó un huevo podrido a varios de los Migueles y uno de ellos esquivó el huevo que por inercia continuó su movimiento y le cayó a la señora. Ella muy enojada le fue a reclamar al Diablo, pero éste no contestó, sólo se fue burlándose. Acto seguido, la señora le reclamó a algunos Migueles y le pidió a su hijo, que también participa de Miguel, que le dijera el nombre real del Diablo que le aventó el huevo. Nadie le proporcionó la información que solicitó, por el contrario, le explicaron que ella estaba en el juego, que por eso siempre se le pide a la gente que se aleje o definitivamente se retire para evitar accidentes o problemas.

Los danzantes Pilatos, por otro lado, sí se relacionan mucho más con los observadores. En el ritual-festivo de la ‘misa de Acción de Gracias’ de 2024, los Pilatos se acercaron a mí con

⁴⁰ Entrevista de campo, San Miguel Tzinacapan, 17 de julio 2023.

⁴¹ Entrevista de campo, San Miguel Tzinacapan, 17 de julio 2023.

un libro de texto y me compararon con el dibujo de una chica que usaba lentes, tenía el cabello corto y oscuro. En la fiesta patronal del 2022 contrataron a una banda de viento, que se instaló en la explanada de la iglesia, y los Pilatos se acercaron para tocar los instrumentos mientras los Santiagos ejecutaban su *performance* ritual. Asimismo, en la fiesta patronal del 2023 algunos danzantes sacaron a bailar a una chica que se les hizo bonita e inclusive hicieron una puesta en escena de pedida de mano y matrimonio.

Generalmente, un día antes de la fiesta los grupos dancísticos únicamente salen en procesión y realizan su costumbre en la casa del presidente o del regidor de usos y costumbres, sin embargo, el día 28 de septiembre de 2023, por tensiones políticas y sociales no fue así. Cinco danzas se movieron a la casa de un hombre que les invitó porque bendijo una pequeña escultura de plata de san Miguel arcángel y realizó una pequeña mayordomía. En esa fiesta, los Pilatos entraron a su casa, tomaron un peluche de oso panda y una bocina grande que se conecta por bluetooth al teléfono. La bocina se la entregaron a uno de los Migueles para que fuese DJ y el oso panda se lo entregaron a la chica que les pareció bonita en la fiesta para que se casara con ellos. Con cada cambio de canción los Pilatos se emocionaron y bailaron de forma extravagante e intentaron ser sensuales y burlones a la vez.

Los Pilatos también agreden a Santiago Caballero o a los Santiagos. Durante la fiesta patronal de 2022, estuvieron en el atrio de la iglesia los Pilatos y Santiago Caballero, donde los primeros tomaron una botella de refresco, la agitaron y se la aventaron a Santiago Caballero, quien se percató de tal acción y en respuesta tomó la botella y corrió detrás de ellos hasta mojarlos con el restante de su refresco.

Una característica en común de los Pilatos y los Diablos es que toman las cosas; aunque pareciera que lo hacen sin permiso en realidad las piden a las personas. Si alguno quiere un refresco o unas papitas va y las pide en la tienda. Les piden a los vendedores un pan, una bolsita de cacahuates, un pulque o algo que se les antoje. Durante la fiesta patronal del 2023 me tocó ver que el Diablo mayor tomó una flor del altar de San Miguel Arcángel y se la regaló a María, la reina y a una chica que le gustó. Esas flores se las llevaron al ‘Patrón’ los feligreses como agradecimiento por lo bondadoso que fue con ellos y en teoría nadie las toma, con excepción del Diablo.

También están como bufones el payaso y el Huehuentón, aunque tengo pocas notas de campo respecto a ellos. A grandes rasgos, el Huehuentón juega más con los integrantes de la

danza a la que pertenezca —Negritos, Toreadores, Vegas— pero no realiza bromas como los actantes anteriores. El actante de payaso sí juega con la agrupación de danza, y con los observadores, pero lo hace en menor medida que los Pilatos y los Diablos, puesto que este personaje busca más que nada tronar cuetes para simular la cacería.

Ahora bien, comprender cada proceso y acción de los actantes dentro de un *performance* social y ritual no fue sencillo. Para seccionar y observar a cada actante en individual me basé en el comentario que, durante la fiesta patronal 2023, me hizo una mujer que estuvo de espectadora del *performance* dancístico, en específico. La mujer me mencionó que estaba aburrida porque durante toda la semana —ya era el 30 de septiembre y ella presenció la fiesta desde el 26 de septiembre— los danzantes repetían lo mismo y ya hasta sabía qué iban a hacer. Pareciera que cada año se presenta la misma escenificación dancística sin modificaciones ni variaciones sociales, pero no es así.

Todos los años cambian las representaciones dancísticas, principalmente por la actancia y agencia que cada pasajero tiene en las narrativas performáticas. Como ya mencioné antes, existen secuencias en los *performance* (Turner, 2002) que cuentan con prohibiciones rígidas, pero se le permite al danzante, y al objeto-persona, transgredir el guion ritual y dar paso a una reinterpretación o redefinición de las reglas/prohibiciones sociales según sus propios intereses.

Es decir, en cada evento del ciclo dancístico que se encuentra dentro del ciclo ritual-festivo, las agrupaciones de danza presentan la misma historia o puesta en escena todos los años. Pero la forma en cómo lo abordan, quién y por qué es distinta; no cambia en ocasiones en aspectos visuales o físicos, más bien el trasfondo es simbólico y ritual. En el transcurso de la fiesta patronal del 2022 la danza de Negritos, de la agrupación de los *Tatomej*, tenían una víbora muy grande tallada en madera. La serpiente le lastimaba a la Maringuilla principal, interpretada por una joven, quien la cargaba sobre la cadera, así que la modificaron durante el verano de 2023 antes de la fiesta patronal. A continuación, describo el proceso de modificación.

La Maringuilla antes, durante y después de la fiesta tuvo a la víbora en su casa durante el 2022, 2023 y parte del 2024. Esto porque al ser ella la portadora le dijeron que debía cuidarla en todo momento y no quedarse en casa del teniente como es costumbre. Durante la fiesta en la danza de Migueles, las máscaras de los Diablos, los trinchos y la ropa de los Migueles se queda en casa de los tenientes, por practicidad y “porque así es la costumbre, tú dejas en la casa del teniente tus cosas porque son como los papás, resguardan lo que tienes”. Pero el teniente de los

Tatomej no quiso hacerse cargo de la víbora y al parecer le mintió a la Maringuilla para que la tuviera en su casa, quizá por tenerle miedo a la responsabilidad y a que la víbora se le apareciera.

Durante el verano de 2023 la Maringuilla principal llevó a la víbora, que representaba a una coralillo, a que la modificara un carpintero. Pero el carpintero comenzó a sentirse extraño, le pasaron pequeños accidentes y terminó por ver una víbora en su casa. Así que asustado por los sucesos le pidió a la agrupación que hicieran ‘el Remate’, que es matar simbólicamente a la víbora, para que no lo molestase. Asimismo, la Maringuilla tuvo que ir cada tercer día a alimentarla, así como lo hacía en su casa: ponerle agua, sal y un huevo, porque nadie más que ella la alimenta.

De igual manera, la Maringuilla habló con su víbora y le dijo que la modificarían ya que le lastimaba la cadera cuando la cargaba. El carpintero también le dijo que la cortaría para hacerla más ligera pero que no le haría ningún recorte innecesario, es decir que no le haría daño. Realizó las modificaciones a la víbora sin ningún inconveniente y la pintó de color verde grisáceo como una nauyaca.

En la fiesta patronal del 2023, y las subsecuentes festividades importantes de la comunidad, la agrupación de Negritos realizó su *performance* ritual, igual que en años pasados, pero se dieron algunos cambios entre los integrantes del *performance*. Uno de ellos fue la modificación de la víbora, hecho que, si bien no cambió la estructura escénica de las danzas, sí le otorgó una nueva identidad, por lo cual se volvió un nuevo índice e ícono de la danza.

Cuando la agrupación pasó por momentos difíciles y de conflicto, a la Maringuilla se le presentó en distintas ocasiones una serpiente coralillo. Fue una advertencia, puesto que se esperaba que el conflicto en la agrupación se resolviese, o al menos fue lo que me contó la mamá de la Maringuilla. La coralillo era la víbora que portaba su hija y fue la que se presentó. Ahora al cambiar su identidad y convertirla en nahuyaca, se presentará no como coralillo sino como nahuyaca al buscar corregir acciones de algún integrante de la agrupación dancística.

Surge la interrogativa: ¿por qué tuvieron que hablar con la víbora antes de modificarla? Porque tiene agencia y alma, por lo tanto, también siente cualquier corte o daño que se le haga. Recordemos que Gell (1998) afirmó que la finalidad de otorgar un alma, o agencia, a un objeto inanimado, es para satisfacer las necesidades sociales, puesto que algunos de ellos son índices para la ejecución ritual. Ahora bien, en la narración anterior se observó que las relaciones sociales de la danza, en específico con los objetos- persona, no implican sólo a danzantes; por el

contrario, se extienden a un nivel macro en cuanto a la organización y reproducción de la vida, es decir, el rito conecta a todo el pueblo e incluso a los espectadores foráneos. En resumen, el ritual crea *communitas* (Turner, 2002).

4.3 “Noxayak no chikahualis” (Mi máscara me da fuerza): Relaciones intersubjetivas entre danzantes y sus objetos-persona en Tzinacapan

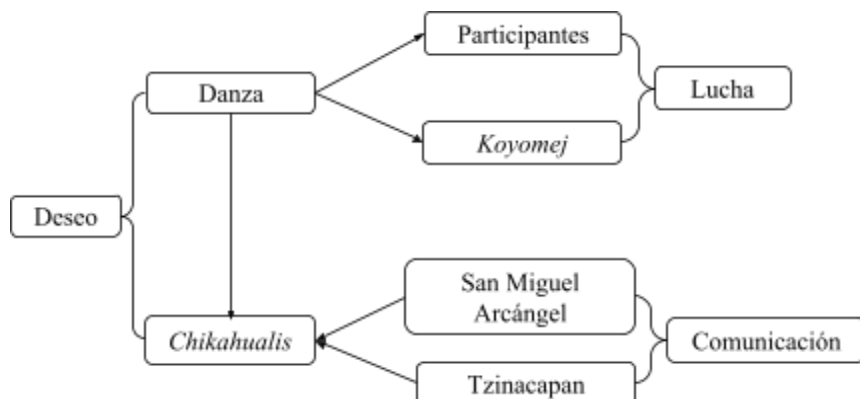
Son un complemento [los objetos] en los momentos de la vida del hombre a lo largo de toda la historia de la civilización. El hombre los diseña, los fabrica, los usa, los destruye y los descarta, y los reemplaza por otros.
(Medina, 2011, p. 196)

En el presente apartado abordo cómo se instauran las relaciones intersubjetivas entre el danzante y el objeto-persona en toda representación dancística migueleña, así como la importancia que tiene cada uno de los objetos-persona en la ejecución de la danza. Los apartados anteriores vinculan el papel actancial que tienen los danzantes y algunos objetos-persona dentro de la escenificación performática de la danza con quienes los portan o los llevan. Cabe aclarar que portar y llevar no es lo mismo: los Pilatos, los Diablos y los Payasos portan las máscaras de cada uno de sus personajes, así como Santiago Caballero también porta el caballo, por el contrario, la Maringuilla lleva consigo la serpiente que es otro personaje, al igual que el toro que lo maniobra otro danzante.

El modelo actancial de Greimas (1971) me permite aproximarme a la explicación de las relaciones intersubjetivas que se instauran en torno a la danza, entre los miembros de la comunidad migueleña. En primer lugar, tenemos a la danza (S) por medio de la cual los danzantes esperan obtener *chikahualis* (O), que se entiende como su deseo, y lo llevan a cabo por medio de la devoción para así continuar con el flujo de la fuerza comunitaria.

Diagrama 5

Dinámicas sociales en Tzinacapan desde el modelo actancial.



Dentro de la danza están sus ejecutantes (AY), los danzantes, que son los que posibilitan la ejecución dancística y tienen a los *koyomej* (OP) como contrincantes principales, ya que buscan lucrar o volver un espectáculo las danzas de la comunidad, situación incómoda para los danzantes que se encuentran en constante lucha para que sus danzas se respeten como una religión y no como un medio de entretenimiento. Finalmente está San Miguel Arcángel (D1) como el destinador, el que da *chikahualis* tanto a los danzantes como a la comunidad (D2) en general para que se lleven a cabo las danzas, la fiesta y, por ende, se logre el propósito de crear y circular la fuerza vital.

La circulación de fuerza vital no se da únicamente por la danza en abstracto, más bien por la danza en acción y gracias a los participantes de la misma: danzantes y objetos- persona. En el apartado anterior finalicé con la narración de que la Maringuilla, de la danza de Negritos, alimenta a su víbora para que no se enoje, y ello cimienta las relaciones intersubjetivas. Por supuesto, la premisa es más profunda que únicamente dar de comer para evitar un enojo, puesto que sus relaciones intersubjetivas tienen como base la reciprocidad y algunas veces el antagonismo.

Recapitulemos: a los objetos-personas de las cuadrillas dancísticas se les considera integrantes del grupo porque tienen *chikahualis*, desde el momento en que el padre los bendice, es decir, tienen vida. Este proceso social se enmarca en el pensamiento animista, que propuso Descola (2001), donde se les otorga un alma y agencia a los objetos-persona. Entonces los danzantes y objetos-persona trabajan en conjunto, y circulan su fuerza vital dentro y fuera de las representaciones performáticas, para la perpetuación de la reciprocidad comunitaria.

Los danzantes y los objetos rituales son los actantes principales de la ejecución dancística, por ello entre danzantes —seres humanos— y objetos-persona —no-humanos— se entretajan relaciones intersubjetivas como resultado de la constante interacción. Es por las relaciones intersubjetivas entre danzantes y objetos-persona que se fortalece la idea de vida y *chikahualis* entre ellos, que conservan como trasfondo el intercambio que se basa en la reciprocidad. Al tener agencia y alma, es decir vida, los objetos-persona participan activamente en el *performance* ritual dancístico. A partir de las interacciones recíprocas con otros “humanos o no-humanos” (Gell, 1998; Severi, 2018), a los objetos-persona se les atribuye una mente con intenciones y deseos sociales (Severi, 2018).

En la concepción animista y también en la visión nahua, los objetos-persona son entidades vivas que tienen necesidades. Según Descola (2001) los seres humanos, mediante las relaciones que instauran con la naturaleza y el entorno social, en el que se desarrollan día a día, confieren cualidades humanas a todo objeto o ser que existe en su entorno. El perspectivismo u ontología animista (Descola, 2001) estudia — principalmente en la zona del Amazonas— las relaciones de los humanos con las entidades que habitan en el universo a propósito de las cuales Descola señaló que:

al atribuirle a los no-humanos las capacidades de intencionalidad, acción consciente, o séase de agentividad, y la de ocupar la posición enunciativa, estamos demostrando que éstos son considerados como sujetos dentro de las relaciones sociales entabladas entre humanos y demás existentes. (Descola, 2001, p. 40)

Ahora bien, Ríos (2010) expuso que en Tzinacapan durante el ciclo ritual-festivo los participantes de cada danza tienen la obligación de brindarles cuidados específicos a los objetos-persona. Los danzantes con la finalidad de custodiar y brindar cuidados a los objetos-persona, por ser entidades sagradas y por lo tanto “delicadas”, las colocan sobre o debajo del altar doméstico, espacio que se destina únicamente para custodiar los artefactos benditos como: imágenes religiosas, de santos y vírgenes, y los objetos rituales de las danzas como las máscaras y los animales. Los migueleños tienen la palabra náhuatl *iyajsat* para designar a lo sagrado y “delicado”, concepto que hace alusión a que es algo que no se sustituye si se rompe o pierde su energía, lo equiparan con algo o alguien único.

Los cuidados que se ofrecen durante el ciclo ritual-festivo son los alimentos, los rezos, la quema de incienso o copal, entre otros. Cabe recalcar que las dádivas tienen la finalidad de que

los objetos-persona recarguen su fuerza vital. Por lo tanto, hablar de vida para los nahuas significa hablar de relaciones sociales no sólo entre pares humanos, sino también entre humanos y no humanos animados (Descola, 2001).

Durante mi trabajo de campo pregunté cómo las personas obtenían el *chikahualis* y los objetos-persona también, independientemente de si se los daba o no san Miguel arcángel. Las respuestas fueron distintas, una de ellas fue: “tienes que comer bien, dormir bien, para tener un espíritu fuerte y así tener sano tu *chikahualis*”. Nuevamente, aparece la premisa de la alimentación como elemento fundamental para obtener y renovar la fuerza que todo individuo dispone para vivir. ¿Dónde y cuándo se les entregan las distintas dádivas a los objetos-persona? ¿Cómo se les da de comer? ¿Qué obtienen los danzantes al darles de comer?

Para Chamoux (2011) los “no humanos” —que en nuestro estudio incluyen a los objetos-persona, animales y plantas— requieren renovar su *chikahualis* “porque tienen existencia y función en la cumbre terrestre y deben ser tratados y cuidados como trabajadores que ayudan a los seres humanos” (Chamoux, 2011, p. 179). ¿Cómo les ayudan, en el caso de las danzas? Con sus participaciones actanciales, en la circulación del mismo *chikahualis* y porque también les dan fuerza “para aguantar” en los *performance*, que en ocasiones duran de sol a sol.

Asimismo, es por medio de los cuidados que los danzantes construyen relaciones intersubjetivas y vínculos simbólicos de reciprocidad, que se extienden a quienes participan en la organización del ciclo ritual-festivo comunitario, es decir, los actores sociales que no tienen un papel principal en el acto performativo como son los tenientes, los mayordomos y las mujeres que custodian los objetos-persona en sus altares durante todo el año.

Tabla 5*Los alimentos de los objetos-persona.*

Danza	Objeto-persona	Alimento	Lugar donde descansa
Migueles	Máscara del Diablo	Se le colocan siete pedazos de carne de puerco o de pollo y en ocasiones se le ofrece cerveza.	Sobre la mesa del altar doméstico.
Santiago	Máscara de Pilato y caballo de Santiago Caballero	La máscara toma cerveza, pero no come. El caballo come heno o zacate, sal, maíz y toma agua.	Las máscaras de los Pilatos se colocan debajo del caballo de Santiago Caballero. Todo junto se ubica en el suelo frente al altar o en ocasiones sobre éste.
Negritos	Víbora y máscara del Huehuentón	La víbora come huevo, sal y toma agua. A la máscara del Huehuentón se le ofrece aguardiente.	La víbora puede descansar sobre el altar doméstico o debajo de éste; la máscara se coloca encima del altar.
Toreadores	Toro y máscara del Huehuentón	El toro come sal y toma agua. La máscara del Huehuentón toma aguardiente.	El toro se coloca en el suelo frente al altar doméstico; la máscara se sitúa encima del altar.
Tejoneros o Matrachines	Máscara del Payaso, máscara del perro, el tejón, el pájaro carpintero y 'los abuelos'	La máscara del Payaso come dulces, de fábrica como paletas o también se le da un vaso con azúcar refinada; en ocasiones se le ofrenda cerveza o un vaso con agua. La máscara del perro come siete pedazos de carne. Desconozco la información del tejón, del pájaro carpintero y de las imágenes que llaman "los abuelos".	Ambas máscaras, la del Payaso y la del perro, se colocan sobre el altar doméstico. Desconozco el lugar que se le asignan a los demás objetos-persona.
Los Vega	Máscara de Coreo y máscara del perro	Ambas máscaras comen siete pedazos de carne de puerco o de pollo. A la máscara de Coreo en ocasiones se le ofrenda cerveza o aguardiente.	El altar doméstico.
Los Españoles y los Moros	Máscara de león y máscara de jaguar	Tanto la máscara del león como la del jaguar comen siete pedazos de carne de puerco o de pollo.	El altar doméstico.
Los concheros	Máscara del Diablo (se introdujo en la fiesta patronal del 2024)	Desconozco si este año le dieron o no de comer carne.	Desconozco si la máscara este año tuvo un lugar específico.

La alimentación de cada objeto-persona varía y depende de las características de cada uno. A la máscara del Diablo, de la danza de Migueles, se le ofrendan siete piezas de pollo o siete pedazos de carne (**Fotografía 33**); en ocasiones los mayordomos hacen carnitas de cerdo destazadas y le ofrecen un plato. De igual forma, si quien personifica al Diablo va a tomar cerveza pide una para su máscara o le comparte la suya. Antes de que el Diablo se retire del lugar y se lleve a su máscara tiene que repartir la carne, que previamente le dio de comer entre los asistentes a la fiesta.

Fotografía 35

Las máscaras también comen.



A las máscaras de los Pilatos, de la danza de Santiagos, no se les da de comer pero sí se colocan en el altar doméstico, debajo del caballo de Santiago Caballero con la intención de “que no anden sueltos haciendo sus bromas y dejen a los Pilatos comer bien”. Es decir, el caballo resguarda a las máscaras para que sus portadores degusten tranquilamente sus alimentos. Por otro lado, al caballo de Santiago Caballero que se coloca arriba o debajo del altar doméstico, se le da de comer y beber: maíz, sal, agua y zacate (**Fotografía 34**).

Fotografía 34

La comida del caballo de Santiago Caballero.



De la danza de Tejoneros, o Matrachines, está la máscara del Payaso, al que se le da de comer dulces y azúcar y se le ofrenda de bebida una cerveza o un vaso con agua. Las máscaras de los infantes que representan al perro y al jaguar en la danza de Tejoneros y en la de los Vega, respectivamente, también se colocan en el altar doméstico y se les ofrece de comer pedazos de carne, que previamente pidieron en la cocina del mayordomo. Al toro, de la danza de Toreadores, se le da zacate, agua y sal. Finalmente, la serpiente de los Negritos se alimenta con huevo, agua y sal. Para alimentar a ambos animales, la serpiente y el toro, se les coloca debajo del altar doméstico.

En campo me percaté de la importancia de satisfacer las necesidades del objeto- persona, ya que de no hacerlo, habrá consecuencias para los omisos, es decir, recibirán algún castigo o escarmiento. Por ejemplo, si alguien acepta un pedazo de carne que repartió el Diablo, pero no se lo come en ese momento, por la razón que sea le puede doler el estómago o incluso puede vomitar. Daré un ejemplo de sanción que relaciona al Diablo y a los Migueles. En la fiesta patronal del 2023 cada vez que los integrantes de la danza de Migueles llegaron a una nueva casa, para ejecutar su ritual dancístico, les ofrecían de comer. Antes de que quienes personifican al Diablo se sentasen a ingerir sus alimentos, todos los Migueles y los tenientes le preguntaron a cada uno: “¿Ya le diste de comer a tu máscara?”⁴ y algunos agregaron: “porque yo no me quiero sentir mal”.

El Diablo mayor durante la ‘misa de Acción de Gracias’, me contó que en una ocasión se le olvidó darle sus siete pedazos de carne a su máscara (*xayak*) y él se sentó a degustar la comida; al poco rato todos se sintieron mal y vomitaron, hasta él. Por supuesto, como éstas hay muchas más anécdotas que se relacionan con la alimentación, los objetos rituales, la danza, los accidentes y los cuidados.

Mine es hija de quien en algún momento fue un teniente de la danza de Negritos, que es originaria de Tzinacapan. Mine me contó que era muy pequeña, pero recuerda a su padre como teniente y caporal de los Negros. Todos los años, mientras tuvo a la agrupación a su cargo, el padre de Mine les ofreció de comer en cada ensayo y tenía en el altar doméstico a las víboras que se usaban en el *performance*. El teniente es quien custodia los elementos de cada cuadrilla porque es como el “papá responsable” de todos, incluso de sus objetos rituales y las pertenencias de cada danzante.

Fotografía 35

Dos víboras y su comida en el altar doméstico.



En una ocasión sus padres tenían problemas y el padre de Mine olvidó darle de comer a la víbora. Su madre limpiaba el altar de la casa y al voltear hacia una de las esquinas vio una víbora bien enrollada, junto a la víbora de madera. Se espantó y con trabajo pudo sacarla de su casa. Por supuesto, los padres de Mine pelearon nuevamente porque él “tenía la responsabilidad de darles de comer a las víboras, mi mamá le dijo que eso no era un juego, que hasta nos pudo picar”.

Mi primer arribo a campo fue en enero de 2020, antes de la pandemia de Covid-19, y conocí a Don Venancio. Ya mencioné que es la persona de mayor respeto y admiración en Tzinacapan. Don Venancio me contó que, si no le ponía al caballo su zacate, su agua y su sal, lo despertaba en la noche. Ya fuese durante sus sueños o al momento en que se despertaba en la madrugada, escuchaba el relinchar del caballo o como bufaba y el sonido de sus casquetes mientras caminaba de un lado a otro frente al altar.

Quienes en algún momento fueron los tenientes de la danza de Toreadores, resguardaron en su hogar al toro. Éste estuvo debajo del altar de la casa y en una ocasión también olvidaron ponerle agua y sal para que comiera. El hogar de la familia era de dos piezas. En la habitación principal se encontraba el altar y las camas de los dos hijos y una pared la separaba de la otra pieza. En la pared había una abertura para pasar a la pieza secundaria donde estaba el baño, la cocina, el lavadero, la mesa para comer y la cama de los padres.

Fotografía 38

Los objetos-persona y su alimentación.



Entonces la familia se sentó en su cocina a degustar sus alimentos y a los pocos minutos escucharon que un perro buscaba algo en la pieza principal de su casa. Se levantaron a ver si algún perro había entrado, porque tenían la puerta abierta, pero vieron todo en orden. Se volvieron a sentar para comer y escucharon de nuevo a un animal, pero ahora más grande que un perro, olfatear y bufar. En ese instante supieron qué pasaba y corrieron a ver si el toro tenía

alimento. El toro ya no tenía agua y le quedaba poca sal, concluyeron que ellos se sentaron a comer sin percatarse que el toro ya no tenía alimento y, por ende, también tenía hambre.

Igualmente, en las pausas del ciclo ritual-festivo, a los objetos-persona se les brindan los mismos cuidados. De vez en cuando se les ofrecen alimentos en el altar doméstico; también se sahúman, se les prende una veladora y se les pone un vaso de agua para permitir que su espera para la siguiente festividad no sea tan abrumante. Cabe recalcar que los cuidados de los objetos-persona, como parte fundamental de las danzas, rebasan los límites de las organizaciones dancísticas y conectan a otras personas de la comunidad.

El Diablo mayor de la danza de los Migueles en una ocasión, después de la fiesta patronal, dejó olvidada a su máscara (*xayak*), no le dio de comer, no le acercó un vaso de agua y mucho menos le prendió una veladora. En pocas palabras, abandonó completamente “a su amigo”, como le llama él. La mamá del Diablo, mientras cocinaba, vio en el umbral de la puerta de su cocina al *amokualli*, el Diablo, —no a su hijo—, y supo que algo andaba mal, porque el Diablo no se presenta sólo porque sí. Al ver que la máscara estaba olvidada le pidió una disculpa y procedió a prenderle una veladora.

Se comprende que la alimentación es el elemento más importante para la existencia humana y de los propios objetos-persona. El comer bien, como mencionó un migueleño, le da *chikahualis* suficiente para llevar a cabo su día a día, y a los objetos-persona les da fuerza para participar en los rituales dancísticos. ¿A qué me refiero? Los objetos-persona comen con mayor frecuencia en la fiesta patronal, ya que ésta dura casi una semana. En todas las casas a las que llegue el objeto-persona y su portador coma, éste le tiene que dar de comer al primero.

El objeto-persona, aunque tiene vida y agencia, no se desplaza por sí solo en busca de alimento y bebida para recargar su fuerza vital, como es el caso de los integrantes de cada grupo de danza. Así que su portador tiene la obligación de darle de comer por respeto y como ofrenda. Por su parte, el objeto-persona agradece que su portador le ofrezca comida. Claro, no le da las gracias de forma verbal sino mediante alguna acción. Por ejemplo, las máscaras le agradecen al portador que las alimentó al darle más fuerza para que aguante los golpes, las huidas o para defenderse de quienes le ataquen. Asimismo, Santiago Caballero, por ofrecer otro ejemplo, le da de comer a su caballo y éste se lo agradece al darle más fuerza para que mate y someta a los Pilatos.

Aunque parecieran desligadas todas las anteriores narraciones, en realidad, éstas refuerzan la hipótesis de que San Miguel Tzinacapan es una sociedad animista. Descola sostuvo (2001) que, para las sociedades animistas, la naturaleza se concibe como un ente interconectado con las personas de la comunidad; por lo que ésta insta una ética de respeto y cuidado específico para (con)vivir con su entorno y los existentes del mismo. Ética que se aprecia en las atenciones y reglas sociales que los migueleños establecieron para convivir con los objetos-persona de las danzas. Porque los objetos-persona también gastan su energía, su *chikahualis*, en la danza y necesitan volver a adquirirla.

Para Descola (2001) las sociedades animistas tienen tres “modos de relación” con la naturaleza y sus existentes: la reciprocidad, la rapacidad y la protección (p. 110-112). Tzinacapan se enmarca únicamente en las relaciones de reciprocidad y de protección. Descola definió a la primera de la siguiente manera:

la reciprocidad se basa en un principio de estricta equivalencia entre los humanos y los no humanos que comparten la biosfera, la cual es concebida como un circuito cerrado homeostático. Como la cantidad de vitalidad genérica presente en el cosmos es finita, los intercambios internos deben organizarse de manera de devolver a los no humanos las partículas de energía que se han desviado de ellos en el proceso de procuración de alimento, especialmente durante la caza. (Descola, 2001, p. 110)

El mundo nahua en Tzinacapan, como puntualicé en el primer apartado del capítulo III, es extenso en tanto que no solo lo habitan los seres humanos, también los animales, las plantas, los dueños, los *ejekat* (los aires que son buenos), los *ejakayotmej* (los aires que son malos o hacen daño), el doble animal de las personas, los objetos-persona de las danzas y los santos católicos; y sus componentes son finitos. Por ello, si los migueleños desperdician o desprecian algo que les dio la naturaleza son castigados. Asimismo, al recibir algo de los *toteiskaltijkamej* (los abuelos) se ven obligados a devolverlo. Tal es el caso de las relaciones dancísticas, puesto que se guían bajo el precepto de la reciprocidad, que lleva al antagonismo en caso de incumplirlo.

En síntesis, el danzante le da de comer a su objeto-persona y su objeto-persona le responde al darle más fuerza. El objeto-persona le dio parte de su *chikahualis* para que el danzante ejecutara correctamente su *performance*, así que lo que espera es recuperar la energía por medio de los alimentos. Aunado a esto:

La reciprocidad es una inversión de la rapacidad y define esos sistemas animistas en los que las relaciones entre los humanos, así como entre humanos y no humanos, son alimentadas por un intercambio constante de servicios, almas, alimentos o vitalidad genérica. [...] Los humanos pueden tratar de esquivar sus obligaciones, pero también admiten sin dificultad que es legítimo que los no humanos traten de restaurar el equilibrio de la reciprocidad capturando componentes de la persona humana, participando de su comida o absorbiendo una parte de su vitalidad. (Descola, 2001, p. 115-116)

Situaciones que son notables en tanto que, si el danzante no cumpliera con sus deberes y responsabilidades y faltara al principio de la reciprocidad, es el objeto-persona quien tiene el derecho de actuar y tomar lo que es suyo. Un hombre que tuvo muchos cargos religiosos y políticos en la comunidad me contó que, en una ocasión, hace muchos años atrás, a un señor que era Pilato se le “pegó el traje”.

Al hombre ya le urgía irse para pasar la fiesta con su familia, aunque no recuerda con exactitud qué fiesta era, pero su grupo de danza “nomás no hacían el costumbre”, así que decidió irse a quitar la ropa. En el camino comenzó a sentir la máscara distinta, como si estuviera más pesada, pero no le tomó importancia. Llegó al lugar para cambiarse, se quitó la calzonera y cuando se iba a quitar la camisa no lo logró, la máscara tampoco logró quitársela porque le apretaba mucho.

El hombre se desesperó porque no logró quitarse su traje para alcanzar a su familia, así que decidió volver a ponérselo e ir a terminar su ritual. Regresó, mataron al Pilato, eso fue suficiente para que el hombre ahora sí pudiese quitarse el traje y la máscara sin problema. Entonces, la máscara del Pilato tomó cartas en el asunto y al ver que el danzante no cumpliría con su responsabilidad, no le permitió que se despojara de su personaje y regresara a ser él nuevamente. La máscara del Pilato se despegaría cuando cumpliera con su promesa de bailar.

La máscara también avisa cuando algo sucederá. En la fiesta patronal del 2024, con mayor exactitud el día 30 de septiembre, los grupos de danzas se comenzaron a alistar para iniciar la procesión. Hubo un hombre que se puso de imprudente y no quiso quitar su camioneta del lugar por donde pasaría la procesión, y ‘se agarraron de palabras’ él y varios de los integrantes de las danzas (danzantes y músicos). Después, ya enojado, arrancó su camioneta y se fue a alta velocidad.

Detrás de la iglesia el Diablo mayor, de la danza de Migueles, intentó acomodarse la máscara y comentó que no le quedaba, ya fuese porque le apretaba, le quedaba chueca o incluso le quedaba floja por más que se la atara fuerte. A los pocos minutos de batallar con ella, el hombre de la camioneta chocó con un poste en la calle principal y tiró el transformador de luz. El Diablo, al observar tal acontecimiento, optó por ayudarlo e ir a ver qué sucedía, aunque les dijo algunas palabras altisonantes y prefirieron no auxiliarlo más. Posteriormente, el Diablo se me acercó y dijo: “¿Ya ves? De por sí te decía que mi máscara me estaba avisando que algo iba a pasar porque no me quedaba”.

El tercer modo de relación, que es la protección:

predomina cuando una gran colección de no humanos son percibidos como dependiendo de los humanos para su reproducción y bienestar. [...] El vínculo de dependencia con frecuencia es recíproco y algo utilitario, porque la protección de los no humanos generalmente asegura efectos benéficos; puede garantizar una base de subsistencia, llenar una necesidad de apego emocional, proporcionar moneda para intercambios o ayudar a perpetuar un vínculo con una divinidad benevolente. (Descola, 2001, p. 111)

Si bien para Descola (2001) los sistemas sociales animistas no se encuentran ligados a la relación que se basa en la protección, San Miguel Tzinacapan parece ser la excepción. Aunque el autor afirmó que la protección implica más un contacto directo y dependencia como la que se tiene con los animales domésticos, explicaré por qué aplica para Tzinacapan.

La comunidad migueleña no sólo se basa en el principio de la reciprocidad en las actividades y festividades que se celebran en honor a su ‘Patrón’, también existe una constante relación de protección hacia los existentes y los objetos-persona. En primer lugar, está san Miguel arcángel a quien denominan ‘papá’ y los migueleños se vinculan a él con la esperanza de recibir su protección. ‘El Patrón’ les ayudará a pasar momentos difíciles “porque es bueno y poderoso, todos lo hemos visto, que lo que le pedimos nos lo cumple si lo hacemos con fe”. A cambio, ellos protegerán al ‘Patrón’ y procurarán que su *chikahualis* no se agote.

Algo similar sucede con los objetos-personas de las danzas. El danzante necesita protección y que le dé más fuerza su objeto-persona. A su vez, el objeto-persona depende de la protección y cuidados que el danzante le quiera prodigar. Igualmente, los objetos-persona son también pequeños servidores del ‘Patrón’, en tanto que tienen una relación directa con él, pues es éste quien les da *chikahualis* y vida a partir de la dotación previa de agencia que le dieron sus

protegidos. Por ejemplo, los danzantes le piden algún favor o fortaleza al ‘Patrón’ para atravesar alguna circunstancia o ‘mala racha’, y esa manda la pagarán al danzar con su objeto-persona, así como al cuidarlo y resguardarlo.

Finalmente, los objetos-persona no solo utilizan su agencia en las relaciones sociales que mantienen las personas en el plano consciente, también en el onírico. Michel Perrin afirmó que “Para la mayoría de las sociedades, los sueños establecen pues una comunicación entre el mundo-de-acá y el otro-mundo” (1990, p. 9) especialmente con seres antropomorfos como dioses, con los difuntos o incluso con los objetos-persona.

Los sueños donde aparecen los objetos-persona no se limitan únicamente a danzantes, en realidad cualquier persona puede soñarlos, tengan o no el contacto directo con ellos. “Soñar es una forma de mediación entre lo conocido y lo desconocido que hace posible una comunicación entre humanos y no-humanos, dónde [SIC] una nueva manera de ver esta relación emerge” (Ríos, 2010, p. 73). En efecto, para los migueleros los sueños son un puente de comunicación entre los humanos y los existentes del mundo nahua, ya sean objetos-persona, difuntos o no-humanos.

Tres narraciones de los sueños, que se relacionan con la danza de Migueles, me servirán de ejemplo para comprender la importancia que tienen los sueños y su interpretación en Tzinacapan. De hecho, muchos de los significados que se les dan a los sueños que giran en torno a la danza marca las reacciones o acciones que se tendrán al respecto. ¿Qué quiero decir? Que no importa si quien tuvo un sueño en torno a la danza participa o no como danzante, también tiene la posibilidad de prever o entender que existe algún incumplimiento social o moral por parte de algún grupo; por lo que se le dará fe y se le otorgará la misma importancia que a los danzantes.

En una ocasión la danza de Migueles ‘no salió de la iglesia’ en tiempo y forma, es decir, sin cerrar adecuadamente el ciclo festivo; el grupo tomó la decisión de ‘seguirse derecho’, pero los ancianos vieron el peligro que esto implicaba, hablaron con los tenientes y éstos cambiaron de parecer. Otra de las razones por la que decidieron cumplir con lo establecido es porque la teniente de la agrupación soñó por varias noches que el Diablo se peleaba y le hacía un sinfín de maldades a uno de los delanteros. Su esposo le dijo que no era posible que soñara con el Diablo, y esa misma noche él soñó lo mismo. Así que lo tomaron como una advertencia para “salir de la iglesia”, porque si no lo hiciesen se presentaría algún problema o recibirían un escarmiento.

El otro sueño me lo contó el Diablo mayor de los Migueles, fue algo que le sucedió a su madre, cuando él tenía tan sólo 8 o 10 años. En esa ocasión, lo invitaron para que participara con

la agrupación dancística representando a uno de los Migueles, con la promesa de que los responsables del grupo le prestarían todo: traje, alas, espada, banderín y casco. Llegó el día de ensayar ‘la vuelta’⁴² y la madre del Diablo se percató de que el atuendo no correspondía al tamaño de su hijo, y que ni siquiera estaba en buen estado. Por supuesto la mujer se quebró y “sintió feo” porque no era justo que su hijo saliera con el traje y sus complementos en tan mal estado, así que les dijo a los responsables de la danza que muchas gracias, pero que el Diablo no participaría ese año.

A los dos o tres días comenzó a “soñar feo”. Era siempre el mismo sueño donde se le aparecía san Miguel arcángel con un perro muy muy grande con una cadena al cuello (que es la representación del Diablo) que la seguía. La mujer le pidió al ‘Patrón’ que “controlara a su bestia, pero [él] le dijo que no”; en ese punto, el Diablo, continuó con la narración y explicó: “que hasta que ella no me dejara participar en su danza él no iba a retirar a su perro, porque él le dijo que yo iba a ser un buen danzante y si no lo hacía [dejarlo participar] estaría rompiendo su promesa”.

La madre del Diablo asustada, vio de dónde y cómo, pero le compró su traje de Miguel, sus alas, su casco, su espada y banderín: “todo bonito, de verdad mi mamá vio cómo, pero yo bailé ese año”. El sueño de la mujer no deja lugar a duda: aclara que San Miguel Arcángel, como el más importante en la jerarquía de los objetos-persona, también interactúa con los migueleños, y demuestra que el entramado social animista y los modos de relación de reciprocidad, aun cuando parezcan acciones que pretenden infligir castigos, están presentes en Tzinacapan.

Para cerrar el apartado, el último sueño es del delantero de la danza de Migueles. Cada año como es costumbre los tenientes van casa por casa para invitar a los danzantes que ya participaron con ellos anteriormente para que se unan de nuevo a los ensayos y a la fiesta patronal. Al visitar al delantero, éste les mencionó a los tenientes que al menos ese año sí participaría, pero que el siguiente aún no sabía porque tenía intención de irse unos años a trabajar a Estados Unidos.

Los tenientes se retiraron con su asentimiento respecto a su participación en la fiesta y esa misma noche el delantero soñó con el Diablo. Recalco que es uno de los danzantes que más compartió sus experiencias oníricas conmigo, ya que las personas de la comunidad no se abren

⁴² En el capítulo II expliqué que es el ensayo general de los grupos de danza para ver cómo será la procesión del 28 de septiembre; se le conoce como la vuelta porque rodean únicamente a la iglesia, le dan una vuelta, aunque las dinámicas cambiaron en años más recientes.

fácilmente a ese tema, porque se cree que a través de los sueños la gente también hace daño.

Él estaba acostado en un cuarto, como los de su casa, pero —según explicó— no se parecía a ninguno de su casa. De repente entró una mujer por la puerta del cuarto. Intentó moverse o gritar, pero no lo logró, y acto seguido la mujer se sentó sobre él, le sacó el aire y le dijo “—Eres y siempre serás mío”. Él jadeaba e intentaba moverse, pero no obtuvo resultado. En ese momento recordó lo que un curandero, amigo suyo, le comentó: “—Cuando estés soñando feo y quieras saber quién está detrás de todo eso toma la cosa del brazo”.

El hombre intentó moverse, pero no lo lograba, porque estaba inmovilizado de ambas manos y piernas. La mujer de su sueño se burlaba y le repetía: “—Eres y siempre serás mío, por mucho que luches”. Además observó que el danzante quería que su mano le respondiera para atraparla de algún lado y que revelara su verdadera identidad; ella comentó entre risas que nunca iba a poder. La mujer entre risa y risa se levantó y se dirigió hacia la salida del cuarto, entonces el delantero por fin liberó una mano y tomó a la mujer de la muñeca. Ella le dijo: “—Vaya, hasta que lo lograste”, y cuenta el delantero que poco a poco la mujer se transformó en el Diablo.

Al despertar se sintió inquieto porque no supo qué sucedió en sus sueños, recordaba todo, pero no sabía qué regla rompió para que el Diablo se le presentara. Ya les había dicho a los tenientes que sí participaría en la danza de nuevo, que no iba a faltar a ningún ensayo, y concluyó el ciclo dancístico al salir de la iglesia⁴³ como correspondía, entonces para él no existía ningún motivo que explicara la aparición del Diablo en sus sueños. El día continuó su curso y de momento reflexionó sobre lo que el Diablo le comentó: que le pertenece y probablemente se enojó al escuchar que quizá el próximo año no participará en la danza. Su conclusión fue que el Diablo nunca lo dejará abandonar la danza, siempre buscará la forma de que regrese a la agrupación, aunque pasen y pasen los años.

El sueño lo interpreto desde el marco animista, donde el Diablo también es un objeto-persona que, al contar con agencia, tiene la posibilidad de manifestarse en los sueños, donde habla, castiga o da pequeñas moralejas respecto a las acciones que los danzantes llevan a cabo. La conclusión a la que llegó el delantero es que tiene la obligación de participar y matar al Diablo en cada fiesta y, si no lo hace, éste no lo dejará en paz, porque hizo una promesa⁴⁴ que fue

⁴³ Se le conoce como ‘salir de la iglesia’ al momento en que los danzantes culminan su ciclo dancístico. Así como entraron, antes de la fiesta patronal, a la iglesia (ver capítulo II para más detalles) acompañados de sus padrinos, una vela y flores, en la salida los mismos padrinos los acompañan para terminar su año de servicio como danzantes.

⁴⁴ Cuando los danzantes tienen su ‘entrada a la iglesia’ (ver capítulo II, apartado 2.2.3.5 “El Combate”) normalmente bailan un son en la iglesia y posteriormente se hincan para ‘hablar con San Miguelito’, ya sea que le piden salud,

“bailarle hasta que la vida y mi cuerpo me lo permitiera, no dije años en específico”. Por lo que el delantero no tiene una fecha para dejar de participar en la danza, por el contrario de otros danzantes que únicamente prometen siete años y al octavo se cambian de agrupación o dejan definitivamente la danza.

Además, el sueño toma sentido en tanto que el Diablo y San Miguel Arcángel necesitan de él para que el ritual se lleve a cabo, lo que garantiza el mantenimiento del orden social, por lo que no lo dejarán salir de la danza. Igualmente, es una relación de reciprocidad, puesto que el delantero necesita la protección que le brinda san Miguel arcángel para llevar una vida tranquila y sin accidentes, que podrían suceder por el tipo de trabajo arriesgado que tiene como apicultor.

Concluyo este cuarto capítulo con la reafirmación de que la circulación del *chikahualis*, que principalmente es la energía que proviene de San Miguel Arcángel —el *Okichpiliyoj*—, permite que la vida comunitaria, y también individual, sea satisfactoria, productiva y amena, puesto que San Miguel Arcángel por medio de su *chikahualis* protege a los migueleños, evita que accidentes fatales perjudiquen a sus hijos y cumple las mandas de cada danzante. En general, san Miguel arcángel cumple con todo lo que “sus hijos migueleños” le solicitan. Asimismo, la circulación del *chikahualis* cohesiona a los migueleños para que estos demuestren continuamente su *nexcayot* (devoción) y recreen año con año, gracias al ciclo ritual-festivo, el sentido de *communitas* (Turner, 2002), que los une, no sólo entre personas, también con los objetos-persona.

dinero o algún favor y al mismo tiempo realizan su promesa, o manda, de los años que van a participar en la cuadrilla dancística, que mínimo tienen que ser siete.

Reflexiones finales

La danza es un acto simbólico y ritual. Es una actividad que en su ejecución implica al cuerpo y a otros elementos como la música, el movimiento, las luces, los espectadores e inclusive el tiempo. Las representaciones dancísticas surgen en contextos y espacios concretos que están mediados por dinámicas políticas, económicas, históricas y socioculturales. Por ello, se vuelve necesaria la diferenciación del movimiento de acuerdo con las características y simbolismo que las personas le dan a las expresiones y desplazamientos corporales con el propósito de catalogarlos como bailes seculares o escenificaciones dancísticas.

Las danzas rituales que se desarrollan y ejecutan en San Miguel Tzinacapan tienen dos particularidades: se llevan a cabo en el espacio-tiempo ceremonial, por lo que cuentan con significados que dependen del contexto social, y se transmiten por tradición oral y en la práctica. En otras palabras, los más jóvenes, incluyendo los niños, ven y aprenden las representaciones dancísticas de las personas mayores.

En Tzinacapan las danzas rituales recrean mitos prehispánicos y expresan enseñanzas que provienen de la religión católica. La danza de Migueles narra la pelea entre san Miguel arcángel y Lucifer, cuando éste se rebeló ante Dios por soberbia, se vincula estrechamente con un tema que se encuentra a menudo en las danzas con Reminiscencia Colonial: la lucha cósmica del bien contra el mal. Por otro lado, está la danza de Tejoneros, quienes representan el mito prehispánico del origen del maíz.

En este sentido, por medio del *performance* se representan y transmiten enseñanzas a los espectadores y a los propios danzantes. Las danzas rituales proporcionan moralejas y principios sociales, como el compromiso y la devoción, a quienes participan en ellas, junto con quienes las observan. Con base en el simbolismo de la lucha cósmica las personas transfieren las narrativas a hechos cotidianos, por ejemplo, las tensiones políticas y económicas de los migueleños con las autoridades de la cabecera. En una entrevista a don Venancio me comentó que los Santiagos representan a la gente de Tzinacapan y los Pilatos a los cuetzaltecos, puesto que el municipio hace menos a los migueleños.

Por otro lado, danzantes y espectadores no son los únicos implicados en la danza ritual y en las relaciones sociales, también encontramos a los artefactos de las danzas que son objetos rituales, como el toro, el caballo, la víbora, la máscara de Pilato, la máscara del Diablo, entre otros. Recordemos que el animismo (Descola, 2011), que otorga características y atributos

humanos a los existentes del cosmos nahua, rige el pensamiento y las acciones de la gente de San Miguel Tzinacapan, por lo cual los objetos rituales de las danzas adquieren agencia (Gell, 1998). De este modo se instauran lazos de creencia entre humanos y objetos rituales, lo que los convierte en objetos-persona (Severi, 2018).

Como todos los existentes del mundo nahua —plantas, animales, bienes naturales, efigies de la iglesia católica, como la imagen de San Miguel Arcángel y ‘La Réplica’, entre otros—, los objetos-persona, concretamente, poseen corazón, alma o sombra, y experimentan emociones racionalizadas como enojo, alegría o inclusive tristeza. Tanto las personas como los existentes del cosmos nahua poseen *chikahualis*, que es la fuerza vital, y necesitan cuidados específicos para recargar su fuerza por medio de la alimentación y así continuar con su participación comunitaria.

Las personas duermen y comen ‘correctamente’, además participan en las faenas, actividades que se fundamentan en el principio de la ‘mano vuelta’, el trabajo colectivo que tiene como finalidad la ayuda mutua para resolver problemas sociales y con ello mejorar las condiciones de vida. En el trabajo y la participación colectiva se incluye también la organización de los ciclos ritual-festivo y dancístico. Lo anterior se lleva a cabo para que el “alma [de cada participante] sea más fuerte”, es decir, para que su *chikahualis* se renueve. Por otro lado, los objetos-persona cuentan con un cuerpo físico, pero no animado, por lo que requieren de cuidados particulares, como la alimentación que reciben de los danzantes a quienes acompañan en la danza.

En Tzinacapan cada agrupación dancística cuenta con uno o varios objetos-persona. Durante los ciclos ritual-festivo y dancístico los participantes de las cuadrillas tienen la obligación de brindarles cuidados específicos. Las atenciones que se ofrecen son la alimentación, los rezos, el quemar velas o incienso, entre otros. Cabe recalcar que la alimentación es fundamental y que cada objeto come lo que le corresponde, ya sea animal o máscara. A los primeros se les da huevo, sal, heno, agua y maíz; a las segundas, carne, con el propósito de que los objetos-persona recarguen su fuerza vital (*chikahualis*) antes y después de su participación en las danzas.

También existe un conjunto de cuidados en las pausas de los ciclos ritual-festivo y dancístico que son parecidos a los cuidados anteriores; los objetos-persona se colocan en el altar doméstico, puesto que son objetos sagrados y delicados, donde se les ofrecen los alimentos que

ya mencioné y se les deja descansar. Las necesidades de los objetos- persona se tienen que cumplir, ya que de no hacerlo, habrá consecuencias para los omisos, es decir, recibirán algún castigo o escarmiento.

Entre los objetos-persona a los cuales se prodigan los cuidados, incluyo también a la imagen del patrono, San Miguel Arcángel y la de su ‘Réplica’. Con ellos, los danzantes refuerzan sus lazos de creencias e instauran relaciones intersubjetivas, que tienen como base la reciprocidad. El objeto-persona le transfiere su *chikahualis* al danzante, que lo porta o que lo personifica, para que la ejecución dancística se lleve a cabo correctamente, entonces el danzante como agradecimiento le da de comer. El cuidado del objeto-persona es responsabilidad del danzante y entre ellos se crea un vínculo indisoluble, por lo cual, si la persona lo rompe recibirá de él castigos o la famosa ‘llamada de atención’, que se manifiesta de diferente manera, ya sea que el objeto-persona se presente en la realidad física o en la realidad onírica, los sueños.

Todo lo anterior sucede con la finalidad de que san Miguel arcángel, como principal objeto-persona de la comunidad, tenga una fiesta patronal grande, colorida y que además recargue su *chikahualis*. En otras palabras, los danzantes y la comunidad en general, permiten la correcta circulación del *chikahualis* o la fuerza vital que en algún momento ‘El Patrón’ les dio. De este modo, se garantiza un buen desarrollo del ciclo agrícola y principalmente un correcto equilibrio en las relaciones animistas de los migueleños con todos los existentes del cosmos nahua, puesto que al danzar se instauran lazos de reciprocidad al ofrecerle sus mandas o promesas al ‘Patrón’ como agradecimiento cuando éste les concede favores, y al comenzar un nuevo ciclo para reiterar su compromiso de festejarlo cada año.

Es importante evidenciar que los cuidados que los objetos-persona reciben no solo conciernen y unen a las organizaciones dancísticas, sino que tejen lazos de cooperación con otras personas de la comunidad que también se encargan de proveerles lo que necesitan. En otras palabras, tanto quienes participan en el ciclo ritual-festivo, como mayordomos, fiscales o regidores, y en ciclo dancístico, como tenientes, caporales o padrinos (donde participan también las mujeres como cocineras, costureras y madres de los niños danzantes), custodian los objetos-persona durante todo el año, les dan de comer y beber, y cumplen con las tareas que les corresponden.

Como afirmó Turner (2002), el proceso ritual al involucrar a la gente que participa, directa o indirectamente, en él crea *communitas*, un proceso que define como una actividad

“«meta»-estructural de interacción social” (p. 11), y la actividad ritual en San Miguel Tzinacapan es un ejemplo de ello. Las relaciones sociales de la danza, en específico con los objetos-persona, no implican únicamente a danzantes; por el contrario, se extienden a un nivel macro en cuanto a la organización y reproducción de la vida. En otros términos, el rito conecta a todo el pueblo e incluso a los espectadores foráneos.

Por supuesto, no sólo el rito dancístico permite una cohesión social sino también la vida religiosa en general. Tzinacapan cuenta con un amplio y estructurado ciclo ritual- festivo, éste comienza en enero con el cambio de autoridades religiosas, es decir, el ‘Cambio de Mayordomías’; sigue la ‘misa de Acción de Gracias’, antes de Semana Santa; se celebran a dos santos importantes para el cuidado y cultivo de los alimentos que son san Isidro Labrador, en mayo, y san Juan Bautista, en junio; inician los preparativos para la fiesta patronal el 25 de junio con Santiago Caballero; a finales de septiembre se celebra la fiesta patronal a San Miguel Arcángel; y en noviembre se celebra la fiesta del ‘Combate’.

El ciclo tiene como base la reciprocidad entre sus participantes, particularmente en el intercambio y la distribución de los alimentos, además del *chikahualis*. Las mujeres en cada invitación llevan lo necesario para elaborar el mole y también para moler el *nextamal* (nixtamal), para así ofrecerles de comer a todos los participantes de las festividades. Al final, en ocasiones, la casera les devuelve a las mujeres su morral y una cubeta con comida, de aproximadamente un litro, como agradecimiento por el arduo esfuerzo en la producción de los alimentos.

Asimismo, el compartir los alimentos no se limita únicamente a las fiestas del ciclo ritual-festivo, también a otras celebraciones que atañen a toda la comunidad, como es el 3 de noviembre. El 1 y 2 de noviembre se celebra el ‘Día de Muertos’ y las personas en Tzinacapan ponen su altar y su ofrenda. El día 3 de noviembre, al mediodía, los ahijados van a casa de sus padrinos a compartirles un poco de la ofrenda, con la finalidad de agradecer y reforzar sus lazos de parentesco. Recordemos que para los *maseualmej* la identidad se forja a través de la alimentación y de compartir la mesa con otros (Ríos, 2010; Cornejo, 2022).

A partir de la propuesta de Cornejo (2022) de considerar la alimentación como un factor que propicia la reproducción de la identidad, afirmo que a través de las danzas y la participación en las representaciones de las mismas se construyen identidades, puesto que niños y niñas son los primeros receptores de las enseñanzas de los mayores; por lo cual las danzas constituyen momentos esenciales de la socialización.

Las personas tejen en el pueblo y con el pueblo, relaciones de parentesco, relaciones de colaboración y ritualidad, así como relaciones intersubjetivas con los objetos-persona, puesto que existe el compromiso de todos por conservar sus danzas, con la idea de que “no muera la tradición”. Asimismo, velan por el bienestar de los objetos-persona porque, de manera recíproca, las divinidades y los santos a quienes se ofrendan las danzas también protegen la integridad de los sanmigueleños y de la vida en comunidad. En conclusión, los grupos dancísticos movilizan a todo el pueblo, crean *communitas* con todos los existentes y permiten la renovación del *chikahualis* en Tzinacapan.

Referencias

- Aguilera, R., Cano, O. (2005). La danza ritual del volador. En Croda, R. *Entre los hombres y las deidades. Las danzas del Totonacapan*. Pp. 34-37. México: CONACULTA/ Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Araiza, E. (2009). '*¡Eso no es teatro! Además, así no son los indígenas*'. *Notas acerca del relativismo en la interpretación de las artes de la escena*. Revista Relaciones: Estudios de historia y sociedad, ISSN 0185-3929, ISSN-e 2448-7554, vol. 20, núm. 120, pp. 99- 137.
- Báez, L. (2004). *Nahuas de la Sierra Norte de Puebla*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Bartolomé, M. (1997). *Gente de costumbre y gente de razón. Las identidades étnicas en México*. México: Siglo XXI-INI.
- Berger, P. (1999). *El dosel sagrado: para una teoría sociológica de la religión*. Barcelona: Káiros.
- Beaucage, P. (2012). *Cuerpo, Cosmos y Medio Ambiente entre los nahuas de la Sierra Norte de Puebla. Una aventura antropológica*. México: UNAM-IIA; DIALOG Red de Investigación y de Conocimientos Relativos a los Pueblos Indígenas; Unión de Cooperativas Tosepan Titataniske; Plaza y Valdés.
- Bonfiglioli, C. (1995). *Fiestas de los pueblos indígenas. Fariseos y matachines en la sierra tarahumara. Entre la pasión de Cristo, la transgresión cómico sexual y las danzas de Conquista*. México: Instituto Nacional Indigenista/Secretaría de Desarrollo Social.
- Bonfiglioli, C. (2003). *La perspectiva sistémica en la antropología de la danza. Notas teórico-metodológicas*. *Gazeta de Antropología*, ISSN 0214-7564, N° 19, artículo 30.
- Bonfil, G. (1974). *La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos*. En Anuario Antropológico/86. Brasil: Editora Universidad de Brasilia.
- Bonfil, G. (2005). *México profundo: una civilización negada*. México: Editorial Debolsillo.
- Bonilla, L. (1964). *La danza en el mito y en la historia*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Broda, J. (2002). *La ritualidad mesoamericana y los procesos de sincretismo y reelaboración simbólica después de la conquista*. *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, ISSN-e 1870-1396, N° 2, 2003. Pp. 14-27.
- Cano, D. (2020). *Un vistazo a la mayordomía en San Miguel Tzinacapan*. En revista digital

- Fuimos Peces, No. 16, julio-octubre 2021. Xalapa, Veracruz, México.
- Cassirer, P. (1997). *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chamoux, M. (1988). La noción nahua de individuo: un aspecto del tonalli en la región de Huauchinango, Puebla, traducido por Roberto Martínez González, París.
- Chamoux, M. (2011). Persona, animacidad, fuerza. En Neurath, J., Perig, P. & Valverde, M., *La noción de vida en Mesoamérica*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Cornejo, M. (2022). *Identidad transdimensional a través de las narrativas maseualmej*. [Tesis de doctorado. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Cortes, J. (2023). *Cuerpo Ventrilocuo: Reflexiones para una antropología sensible de y desde los cuerpos*. [Tesina de licenciatura. Universidad Veracruzana].
- Cortez, P. (2017). *Diccionario nahuat-español de la Sierra Nororiental del estado de Puebla*. México: Sheffer Fund for Catholic Studies at Colorado College; Tetsijtsilin; Alas de Colibrí.
- Cota, E. (2014). *Notación danzaria mexicana. Simbología y onomatopeya*. México: Instituto Sinaloense de Cultura.
- Croda, R. (2005). *Entre los hombres y las deidades. Las danzas del Totonacapan*. México: CONACULTA/Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Croda, R., García, D. (2005). Danza de tejonereros. En Croda, R. *Entre los hombres y las deidades. Las danzas del Totonacapan*. Pp. 70-73. México: CONACULTA/Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- Cruz Aguilar, C. et al. (2014). *Antología de tres danzas con menor difusión en el estado de Puebla*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Dallal, A. (1982). *El "dancing" mexicano*. México: Editorial Oasis.
- Dallal, A. (1984). *La danza en México en el siglo XX*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Dallal, A. (1995). *La danza en México: panorama crítico*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Dallal, A. (2007). *Los elementos de la danza*. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- Descola, P. (2001). Construyendo naturalezas. Ecología simbólica y práctica social. En Descola,

- P. & Pálsson, G. (coords.). *Naturaleza y sociedad. Perspectivas antropológicas*. Pp. 101-123. México: Siglo XXI.
- Descola, P. (2012). *Más allá de naturaleza y cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Dimeo, C. (2014). Teatro Evangelizador: memoria, repertorios y prácticas culturales en México hacia el siglo XVI. (Actos en/de transferencia). En *Sztuka Ameryki Łacińskiej*, nr 4. ISSN 2299-260X.
- Durán, fray Diego de. (1967). *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*. 2 vols., Ángel García Garibay [ed.]. México: Porrúa.
- Enríquez, H. (2021). *Las danzas totonacas de origen prehispánico en Papantla*. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Cultura.
- Fagetti, A. (2016). Síndromes de filiación cultural en el estado de Puebla. En Campos- Navarro, R. *Antropología médica e interculturalidad*. Pp. 357-364. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Medicina.
- Fagetti, A. (1998). *Tentzonhuehue. El simbolismo del cuerpo y la naturaleza*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial Plaza y Valdés Editores.
- Fernández de Oviedo y Váldes, Gonzalo. (2007). *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*. Tercera parte, tomo IV, libro XLII, cap. XI. Consultado en: <https://ia601006.us.archive.org/25/items/historiageneral04fernguat/historiageneral04fernguat.pdf> el 06 de marzo de 2024.
- Francisco, S. (2005). Origen de la danza del Volador. En Croda, R. *Entre los hombres y las deidades. Las danzas del Totonacapan*. Pp. 25-26. México: CONACULTA/Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- García, D. (2005). Los voladores. En Croda, R. *Entre los hombres y las deidades. Las danzas del Totonacapan*. Pp. 29-33. México: CONACULTA/Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- García, D. (2005). La danza de los guaguas. En Croda, R. *Entre los hombres y las deidades. Las danzas del Totonacapan*. Pp. 52-56. *Entre los hombres y las deidades. Las danzas del Totonacapan*. México: CONACULTA/Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- García, H. (1998). La danza. Propuesta de elementos a considerar en el estudio de la danza. En

- Educación física e deporte no século XXI. VI Congreso Galego de Educación Física* 1996. Pp. 345-355. A Coruña: Universidade, Congreso Internacional de Intervención en Conductas Motrices Significativas. ISBN: 84-89694-70-2.
- García, V. (2014). La danza de los negritos: confluencias de lo afromestizo y lo indígena en la Sierra Norte de Puebla. En Serna, J. & Cruz, F., (coords.). *Afroindoamérica. Resistencia, visibilidad y respeto a la diferencia*. Pp. 31-60. México: UNAM.
- Gell, A. (1998). *Arte y agencia. Una teoría antropológicas*. Editorial SB.
- Glockner, J. (2016). *La mirada interior. Plantas sagradas del mundo amerindio*. México, D.F.: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Glockner, J. (2021). El vuelo milenario. En *Elementos*, 122. Pp. 39-48. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Good, C. (2005). Ejes conceptuales entre los nahuas de Guerrero: expresión de un modelo fenomenológico mesoamericano. En *Estudios de la cultura náhuatl*, vol. 36. Pp. 87-113.
- Greimas, A. (1971). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. España, Madrid: Editorial Gredos.
- Guzmán, A. (2017). *México coreográfico. Danzantes de letras y pies*. México: INBA.
- Honorable Ayuntamiento de Cuetzalan del Progreso. Consultado en: https://www.cuetzalan.gob.mx/userfiles/cuetzalan_21/files/INFORMACI%C3%93N%20DE%20CUETZALAN.pdf el 14 de febrero de 2024.
- Hoyos, A. (2021). “*Mi danza habla de la sociedad a la que pertenezco*”. *Estudio de las dinámicas dancísticas en San Miguel Tzinacapan*. [Tesis de licenciatura. Universidad Veracruzana].
- Jacinto, A. (1994). La tradición y el mundo histórico en la filosofía tardía de Nishida Kitaro. En *Relaciones* 59. Pp. 151-180. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Jáuregui, J., Bonfiglioli, C. [coords.]. (1996). *Las danzas de conquista I. México contemporáneo*. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultural y las Artes, Fondo de Cultura Económica.
- Jáuregui, J., Magriñá, L. (2003). El ritual del volador en las doctrinas de Xochimilco durante el siglo XVIII. En *Antropología. Nueva Época*, núm. 70, abril-junio, pp. 38-47. México: INAH. Consultado en: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/3034> el 26 de febrero de

2024

- Knab, T. (1991). Geografía del inframundo. En *Estudios de la cultura náhuatl*, t. 21. Pp. 31- 57.
- Korsbaek, L. (1996). *Introducción al Sistema de Cargos*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Krickeberg, W. (1933). *Los totonacas. Contribución a la etnografía histórica de la América Central*. México: Talleres Gráficos del Museo de Arqueología, Historia y Etnografía.
- Langer, S. (1966). La imagen dinámica: algunas reflexiones filosóficas sobre la danza. En *Los problemas del arte. Diez conferencias filosóficas*. Pp. 26-51. Ediciones Infinito, Buenos Aires.
- Latour, B. (1999). *Políticas de la naturaleza. Por una democracia de las ciencias*. Barcelona: RBA.
- Leibniz, G. (2021). *Discurso de metafísica*. España: Editorial Alianza.
- León-Portilla, M. (2001). *Los nahuas: los antiguos mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lévi-Strauss-C. (2021). *La vía de las máscaras*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Llinás, R. (2006). *El cerebro y el mito del yo*. Bogotá: Editorial Norma.
- Llopis, A. (2005). Un recorrido histórico por la danza. Nuestra visión desde la expresión corporal. En *II Jornadas de expresión corporal*, Asociación Gaditana de docentes de educación física. Pp. 61-80. Universidad de Sevilla.
- López, A. (1996). *Cuerpo humano e ideología*. 2 tomos. México: Universidad Autónoma de México.
- Lupo, A. (2001). La cosmovisión de los nahuas de la Sierra de Puebla. En Johanna Broda y Félix Báez-Jorge (coords.), *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*. Pp. 335-389. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica.
- Madrazo, M. (2005). Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición. En *Redalyc: Contribuciones desde Coatepec*, ISSN 1870-0365, núm. 9, julio-diciembre, 2005. Pp. 115-132. México, Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Marchese, A, Forradellas, J. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. España: Edirotrial Ariel.
- Marín, N. (2004). *La importancia de la danza tradicional mexicana en el Sistema Educativo*

- Nacional* (1931-1938): *otra perspectiva de las misiones culturales*. México, D.F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART.
- Martí, S. (1961). *Canto, danza y música precortesianos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Medina, A. (1996). Introducción. En *Introducción al Sistema de Cargos*, Leif Korsbaek. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Medina, F. (2011). *Las máscaras mexicanas y el carnaval*. Medellín, Colombia: Revista Comunicación, No. 28, Enero-Diciembre de 2011, ISSN 0120-1166. Pp. 195-208.
- Mendoza, V. (1959). La música y la danza. En *Esplendor del México antiguo*. México: Centro de Investigaciones Antropológicas de México.
- Merlín, S. (2012). De payasos, locos, mimos y saltimbanquis. En Zamorano, B., Merlín, S., et al. *Fronteras circenses. Antecedentes, desarrollo y arte del circo*. Pp. 15-32. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Molina, fray Alonso de. (1970). *Vocabulario en lengua castellana y mexicana; y mexicana y castellana*, 4a ed. México: Porrúa.
- Monterde, F. (1995). *Teatro indígena prehispánico: Rabinal Achí*. México: Coordinación de Humanidades.
- Motolinía, fray Toribio de Benavente. (1903). *Memoriales, Documentos históricos de Méjico*, t. 1, Luis García Pimentel [ed.]. México, París y Madrid.
- Moya, A. (2012). *La danza de los quetzales. Reporte de práctica de campo a San Miguel Tzinacapan, municipio de Cuetzalan del Progreso, Sierra Norte del Estado de Puebla del 27 al 29 de Septiembre del 2012*. En Boletín Científico: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. Recuperado de: <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n3/p1.html#nota0>
- Nanda, S. (1980). *Antropología Cultural. Adaptaciones socioculturales*. Barcelona: Editorial Iberoamericana.
- Navarrete, C. (1971). Prohibición de la danza del tigre en Tamulté, Tabasco, en 1631. En *Tlalocan. Revista de fuentes para el conocimiento de las culturas indígenas de México*, vol. VI, núm. 4. Pp. 36-39. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Navarrete, F. (2004). *Las relaciones interétnicas en México*. México: Universidad Autónoma de México. Recuperado de: <http://www.librosoa.unam.mx/handle/123456789/321>

- Ossana, P. (1991). *La educación por la danza*. México: Ariel.
- Perrín, M. (1990). *Antropología y experiencias del sueño*. Quito-Ecuador: Ediciones ABYA-YALA.
- Peterson, A. (2002). *The Anthropology of Dance*. Alton (U.K.): Dance Books Ltd.
- Popoca, J. (1985). Cuetzalan y la danza de los quetzales. En *México desconocido*, núm. 102, pp. 40-43.
- Rabago, A. (2011). Antropología y danza. En *Memoria del XVIII Foro de Estudiantes Latinoamericanos de Antropología y Arqueología*. Pp. 476-494.
- Ramos, M. (1979). *La danza en México durante la Colonia*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.
- Ricard, R. (1986). *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ríos, B. (2010). *Danza y vida. Una etnografía de las danzas devocionales en San Miguel Tzinacapan*. [Tesis de licenciatura. Escuela Nacional de Antropología e Historia] Recuperado de: <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/tesis:697>
- Riveros, G. (2004). Espectáculo teatral profano en el siglo XVI Novohispano. En *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 30, pp. 45-61.
- Ruiz, H. (2017). Sobre García-Molina Riquelme, Antonio M., Las hogueras de la Inquisición en México. *Boletín Del Archivo General De La Nación*, 8(14), 146-149. Recuperado a partir de <https://bagn.archivos.gob.mx/index.php/legajos/article/view/47> consultado el 25 de febrero de 2024.
- Ruiz, M. (2011). *El huehuetlatolli: como discurso sincrético en el proceso evangelizador novohispano el siglo XVI*. Roma, Italia.
- Sahagún, fray Bernardino de. (1979). *Historia General de las cosas de la Nueva España*. Ap. Libro III, Cap. Y. España: Editorial Porrúa.
- Sánchez, M. A. (2022). *El atrapa-sueños mágico: terciarización, turismo e ideología en el pueblo mágico de Tlatlauquitepec, Puebla*. [Tesis de maestría. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla] Recuperado de: <https://hdl.handle.net/20.500.12371/18575>
- San Sebastián, M. (2007). Antropología de la danza: el caso de Ataun. En *Jentilbaratz*, núm 11. Pp. 81-109. Eusko Ikaskuntza: Miramar Jauregia, Miraconcha, 48.

- Sepúlveda, Juan Ginés de. (1987). *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Severi, C. (2018). *L'oggetto-persona. Rito, memoria, immagine*. Italia: Einaudi.
- Sevilla, A. (1990). *Danza, cultura y clases sociales*. México: Editorial Instituto Nacional de Bellas Artes/Centro de Investigación, Documentación e Información de la Danza: José Limón.
- Signorini, I. y Lupo, A. (1989) *Los tres ejes de la vida*. México: Universidad Veracruzana.
- Sten, M. (1990). *Ponte a bailar tú que reinas. Antropología de la danza prehispánica*. México: Editorial Planeta.
- Stresser-Péan, G. (2011). *El sol-dios y Cristo: La cristianización de los indios en México vista desde la Sierra de Puebla*. Nueva edición. México: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos.
- Surtz, R.E. (1983). El teatro en la Edad Media. En VVAA: *Historia del teatro en España*, vol. I. Madrid: Taurus.
- Taller de Tradición Oral de la Sociedad Agropecuaria del CEPEC. (1994). *Tejuan tikihtenkakiliayaj in toueyintatajuan. Les oíamos contar a nuestros abuelos: etnohistoria de San Miguel Tzinacapan*. Colección de divulgación, Serie Antropológica. México: INAH.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham.
- Tresch, J. (2005). Cosmograma. En *Cosmogram*, editado por Jean-Christophe Royoux Melik Ohanian. Nueva York: Sternberg.
- Trouillot, M.-R. (2003). *Global transformations. Anthropology and the modern world*. Bogotá, Colombia: ABKA.
- Turner, V. (2013). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. México: Editorial taurus.
- Turner, V. (2002). Antropología del ritual. En Geist, I. (comp.), *Antropología del ritual*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Vázquez, M. (1986). Danza de Tejoneros, Papantla. Manuscrito inédito.
- Warman, A. (1968). *La danza de moros y cristianos*. Secretaria de Educación Pública. México, D.F.
- Westheim, P. (1950). *Arte antiguo de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

Williams, D. (1991). *Ten lectures on theories of the dance*. London: The Scarecrow Press.

Anexo: glosario

Akatapis: Flauta de carrizo

Akouat: serpiente de agua

Altepexiujtekiuaj: Presidente

Amo: No

Amo kuali ejekat: Malos aires

Apitsak: Arroyo

Apiyanijmej: Guardianes del agua

At: Agua

Chikahualis: Fuerza vital

Chilpatauak: Chile ancho

Chimal: Escudo

Ejekat: Aire

Ejekakokolis: Enfermedad del aire

Ejekayot: Enfermedad

Ejekayotmej: Malos aires

Ilamajpiomej: Gallinas

Iluit: Fiesta

Ijyot: Aliento

Istat: Sal

Itonal: Espíritu

Iyojsat: Sagrado, delicado

Kafentzi: Café bebible

Kalazoli: Lugar solitario

Kali: Casa

Kapix: Castañuela

Kauayoj: Caballo

Kokolis: Enfermedad

Koyol: Cascabel

Koyot: Coyote, ciudadano(a)

Koyomej: Coyotes, ciudadano(a)s

Kuali: Bueno

Kuali ejekat: Buenos aires

Kuait: Cabeza

Kuetej: Artículo pirotécnico

Kuouit: Árbol

Kuoumachetej: Machete de madera

Kuoupach: Heno

Mach: Sobrina

Machetej: Machete

Maltomoj: Mayordomo

Maltomojmej: Mayordomos

Masakat: Duende

Masakatmej: Duendes

Maseual: Migueleño

Maseualmej: Migueleños

Maseualtajtol: lengua indígena

Masakouat: boa, serpiente-venado

Mijtotianij: Danzantes

Mijtotijkej: Danzante

Namiktilis: Boda

Masakouat: boa, serpiente-venado

Mijtotianij: Danzantes

Mijtotijkej: Danzante

Namiktilis: Boda

Naueyak: Nauyaca

Nechikolis: Organización

Neltokayot: Creencia

Nemilis: Costumbres

Nokti: Aguardiente

Ojmaxalmej: Cruce de caminos

<i>Okichpil</i> : Jovencito	<i>Tatsotson</i> : Instrumento
<i>Okichpiliyoj</i> : forma para referirse a San Miguel Arcángel por su cara de joven	<i>Tatsotsonamij</i> : Músicos
<i>Okuili</i> : Animal	<i>Taxkal</i> : Tortilla
<i>Okuilimej</i> : Animales	<i>Taxkalmej</i> : Tortillas
<i>Ouapatskaloni</i> : Trapiche	<i>Tekit</i> : Trabajo
<i>Piotet</i> : Huevo	<i>Temakepa</i> : Mano vuelta, devolver el trabajo
<i>Pitsot</i> : Puercos	<i>Teopanyeualolis</i> : Vuelta a la iglesia
<i>Pixkaal</i> : Fiscal	<i>Teopan</i> : Iglesia
<i>Pixkaalmej</i> : Fiscales	<i>Tepet</i> : Cerro, montaña
<i>Sanmigueliluitampa</i> : Vísperas de la fiesta	<i>Tepetyolot</i> : Corazón del monte
<i>Sanmigueliluit</i> : Fiesta patronal	<i>Tetokay</i> : Padrino
<i>Siuapil</i> : Jovencita, señorita	<i>Tiopanmayol</i> : Fiscal mayor
<i>Siuapio</i> : Gallina	<i>Tomat</i> : Tomate
<i>Siuat</i> : Mujer	<i>Toteiskaltijkamej</i> : Los abuelos, los padres
<i>Tachijchiujkej</i> : Diputados	<i>Tsinaka, tzinaka</i> : Murciélago
<i>Tajtsomanij</i> : Costureros	<i>Tsontekon</i> : Cabeza
<i>Takat</i> : Hombre	<i>Tsopelik</i> : Azúcar
<i>Takuakan</i> : Coman	<i>Ueyiilit</i> : Fiesta grande
<i>Takualismej</i> : Alimentos, comida	<i>Ueyitat</i> : Abuelo
<i>Talokan</i> : El paraíso de los maseualmej	<i>Xaltepe</i> : Cerro de arena
<i>Talokan talmanik</i> : Nuestra tierra	<i>Xayak</i> : Máscara
<i>Talokan toteiskaltijkantsin</i> : Madre tierra	<i>Xayakmej</i> : Máscaras
<i>Talokan toteiskaltijkatatsin</i> : Padre tierra	<i>Xinola</i> : Señora de pantalón
<i>Taltikpak</i> : La tierra	<i>Xiuit</i> : Plantas
<i>Tampol</i> : Tambor	<i>Xomet</i> : Saúco
<i>Taol</i> : Maíz	<i>Yekauil</i> : Sombra
<i>Tapalol</i> : Comida	<i>Yolot</i> : Corazón
<i>Tasojkamatik</i> : Gracias	
<i>Tatiochiual</i> : Bendito	
<i>Tatsilniloni</i> : Campana	