

Música oral del Sur

+ ***PAPELES DEL FESTIVAL***
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional
Nº 9 Año 2012

Música hispana y ritual

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE

Centro de Documentación Musical de
Andalucía

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18002 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es
www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>
Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)
FRANCISCO CANOVAS (Auditorio Nacional de España)
EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)
BEGOÑA LOLO (Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
JUAN MANUEL SUÁREZ JAPÓN (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

Secretaría

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/opencms/publicacion/es/musica-oral-sur/index.html>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

TOROS Y MÚSICA COMO MOTIVOS CARNAVALESCOS EN EL ALTIPLANO MEXICANO

Frédéric Saumade

Catedrático de antropología social en la Universidad de Provençe y miembro del Institut d'Ethnologie Méditerranéenne, Européenne et Comparative (IDEMEC-CNRS). Sus principales investigaciones tratan de las diversas formas de juego, representaciones y tipos de crianza del toro entre la Europa del Suroeste y el continente americano.

Resumen:

Las figuras del torero y de la corrida de toros, con la música que se les asocia, son emblemáticas del imperialismo hispánico donde éste se haya difundido, sea por el efecto de la proximidad geográfica (en el Sur de Francia), sea por la colonización (en el continente americano). Esta propagación ha dado lugar a una serie de recreaciones que oscilan entre unos espectáculos tauromáquicos serios (el rodeo americano o la corrida camarguesa, por ejemplo) y una infinidad de representaciones burlescas del enfrentamiento del hombre con el toro en el marco de las fiestas populares. Este artículo analiza dos casos observados en comunidades indígenas del centro de México, en las que el rito carnavalesco está estructurado por danzas y representaciones irrisorias de la corrida que van acompañadas por unos estilos de música que expresan los traumatismos de la colonización y del mestizaje.

Palabras claves: tauromaquia, parodia, indígenas mexicanos, música, danzas.

Bulls and Music: Carnival Themes in the Mexican Altiplano

Abstract:

The *torero* and the bullfight, and the music associated with them, are emblematic of Hispanic imperialism everywhere it spread, be it for reasons of geographic proximity (the south of France) or of colonisation (the Americas). This propagation gave rise to a series of recreations that range from serious spectacles centred on bulls (the American rodeo or the French *corrida camarguesa*, for instance), to an infinity of burlesque representations of the confrontation between man and bull in popular festivals. This article analyses two cases observed in indigenous communities in central Mexico, in which Carnival rites are structured through dance and risible representations of the bullfight accompanied by certain musical styles expressing the traumas of colonisation and racial intermingling.

Keywords: bullfight, parody, native Mexicans, music, dance.

Saumade, Frédéric. "Toros y música como motivos carnavalescos en el altiplano mexicano". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 253-268, 2011, ISSN 1138-8579.

En el mundo ibérico, sus márgenes geográficas francesas y sus enormes extensiones americanas, el folclor y la música asociados con los toros se han desarrollado con una sorprendente diversidad que señala el impacto de ese tema espectacular entre las poblaciones que tuvieron, de una manera u otra, un contacto con la civilización hispánica. Los animales grandes utilizados en los juegos taurinos, el toro y el caballo, han sido instrumentos de conquista y siguen siendo signos de poder político y económico ; su representación en las plazas públicas y en las plazas de toros fue particularmente llamativa en América donde los indígenas ni los conocían antes de la llegada de los españoles. Empero, en Europa del suroeste también, la corrida de toros, que es una tradición de origen andaluz, se puede considerar como una forma imperialista, pues se impuso, durante el siglo XIX, en las regiones españolas donde se encuentran, desde tiempos muy remotos, otras tradiciones de correr los toros (en Navarra o en el país valenciano, por ejemplo). También se difundió la corrida en las regiones francesas de tradición taurina, como son la Camarga y las Landas, y, desde luego en naciones poscoloniales de América latina. Allí, el índole imperialista de la corrida apareció aún más evidente cuando algunos de los países recién descolonizados – Argentina, Uruguay, Chile, Cuba – desterraron la fiesta nacional española por evocar con demasiado fuerza el recuerdo de la presencia colonial.

En todos casos, llama mucho la atención el hecho de que la introducción de la práctica tauromáquica y de la ganadería bovina extensiva en los países americanos y europeos que recibieron la influencia hispano-andaluza, haya provocado, a la hora de afirmar identidades propias, fenómenos de rechazo o bien de adopción y de recreación del juego taurino, con todo su entorno ritual y musical. En este aspecto, destacan las distintas formas de rodeo americano, que se declinan desde Canadá hasta la Tierra de Fuego (desde el rodeo estadounidense hasta el rodeo chileno pasando por los rodeos venezolano, brasileño etc.), las tauromaquias europeas del Portugal, de la Camarga, de las Landas y, más recientemente codificadas, las corridas de recortadores del Norte de España, así como los innumerables juegos folclóricos que oponen humanos y bovinos, reales o figurados, en las calles y en las plazas públicas de los pueblos del amplio área geográfico que consideramos aquí (Saumade, 2007 & 2008 ; Maudet, 2010).

LA CORRIDA REVESADA Y LA BURLA DEL TORERO

Sin embargo, considerando la extraordinaria riqueza etnográfica del conjunto de los juegos taurino-ecuestres y de sus representaciones folclóricas, musicales, festivas, estéticas etc., se puede observar una tendencia invariable. La difusión de la corrida andaluza ha generado, por ambos lados del Atlántico, una recreación en términos tauromáquicos – o sea la formalización de tipos alternativos de espectáculo taurino – así como un sin fin de representaciones populares, a menudo burlescas, de la imagen del torero y del toro españoles. En lo concerniente a las tauromaquias alternativas nacidas a partir del modelo andaluz, se nota que la codificación de estos juegos ha seguido, en casi todos los casos, una pauta que revesa a la orden de la corrida española. Así pues, en las tauromaquias regionales y en los rodeos americanos, la muerte del toro es inconcebible; aún más, al animal se le puede dar un papel predominante hasta que se convierta él mismo en el verdadero protagonista del espectáculo. El caso más impresionante de tal inversión del sentido de la

corrida hispano-andaluza se manifiesta en la tauromaquia camarguesa. Aquí el toro es la principal figura del espectáculo, hasta tal punto que a los ejemplares más famosos, los que han cumplido una larga y exitosa carrera en los ruedos de la Camarga, se les dedica una estatua en la plaza pública, o bien una tumba cuando hayan muerto de su muerte natural (Saumade, 1994 & 2007). En el juego no se torea al animal; éste lleva atado en el testuz unos trozos de cuerda y de cinta, llamados «atributos premiados» (*attributs primés*), que sus adversarios «raseteurs» tratan de descolgar a la carrera. Todo el interés dramático reside, pues, en la capacidad del toro a defenderse con brío en contra de la codicia de los hombres que lo enfrentan. En el transcurso del juego, la pasión del público hacia el animal se ilustra por una señal musical que subraya las hazañas y el triunfo final del toro: se le toca un trozo de la famosa apertura de *Cármén*. Ahora bien, esta pieza musical es, como se sabe, obra de un escritor francés, Georges Bizet, quien basó su composición en una novela escrita originalmente por otro francés, Prosper Mérimée. Se trata por consiguiente de una representación francesa de la fiesta nacional española, y de hecho se toca también para acompañar el paseo de las corridas españolas que se dan en las plazas de toros de las ciudades del sureste francés, tales como Nîmes o Arles.

Podría parecer paradójico que el asombroso culto camargués a los toros no haya impedido la difusión exitosa de la corrida de muerte en aquella región francesa. Es que este detalle musical de *Cármén* –que es al mismo tiempo un saludo al torero español y una alabanza dirigida al toro camargués– indica la capacidad de los pueblos que recibieron la influencia hispánica a recrearla a su manera, para hilvanar a partir de ella un conjunto cultural propio en el que la música es un elemento signifiante. En tal proceso reside un buen grado de decisión; ya hemos analizado en otro lugar (Saumade, 1994: 96-98, 254-255) el sentido paródico de la música de *Carmen* en el folclor del país camargués que la asocia con un «toreador» de opereta, con la derrota de los raseteurs huyendo cobardemente ante las tremendas embestidas del toro y, por deslizamiento semántico, con las avañas del varón dominado por su mujer autoritaria. Ahí reside la ideología carnavalesca de las tauromaquias populares, que transforman al torero, héroe trágico, en personaje bufo, y hacen de este vaivén entre sublime y ridículo la metáfora de la condición humana (Saumade, 2007).

TORERO, CHARRO Y CARNAVAL EN EL ALTIPLANO MEXICANO

En México también la difusión de la corrida española ha generado una forma original de tauromaquia cuyo sentido simbólico opone la identidad nacional a la hispanidad imperialista; simultáneamente, el arraigo popular del juego taurino ha dado lugar a un folclor carnavalesco que se burla de la seriedad taumáquica. Este sistema dialéctico se despliega entre las plazas de toros y las fiestas populares donde se representa, como veremos a continuación, mediante una dimensión musical.

A diferencia de lo que hemos visto en el caso camargués, los paseos de las corridas en las plazas de toros mexicanas se acompañan con el clásico pasodoble. Hay sin embargo una peculiaridad notable: los desfiles están encabezados por un *charro* a caballo, junto con el alguacil, como si la fiesta nacional española hubiera sido recuperada por el poder de la

nación mexicana. Salido del folclor mestizo independentista y de la ganadería extensiva, el personaje del charro va vestido con su famoso sombrero y su traje barroco, plateado o dorado, un atuendo que ha vuelto a ser el traje mexicano más típico a partir de una transformación de los modelos andaluces del traje corto y del traje de luces. Hoy en día este traje es llevado por los músicos mariachis y por los practicantes del «deporte nacional», la *charreada*, la cual es una representación patriótica y elitista del hombre de a caballo que pertenece a la gran familia de los rodeos americanos. En una anterior publicación, hemos demostrado de que manera el juego taurino-ecuestre de la charreada, históricamente nacido en el marco novohispano de la ganadería extensiva y codificado a partir de las corridas que se daban en México en el siglo XIX, podía considerarse como una inversión del orden de la corrida (Saumade, 2008). En este caso, no se trata de toro protagonista, como en la Camarga, sino de un juego donde se utilizan toros mansos (ganado de carne) en vez de bravos y donde las técnicas fundamentales – jineteo de toros, uso experto del lazo – son modales totalmente incompatibles con la lidia a la usanza española. En cuanto a la música, la charreada es amenizada por grupos mariacheros, o bien por bandas de música ranchera, que son una clase de «big band» a lo mexicano, basados en percusiones e instrumentos de viento, y cuyos temas ruidosos y de tempos rápidos acompañan cantos cuyas palabras tratan, en un modo gracioso, de mujeres, de alcohol, de la vida peligrosa de la frontera norte y del narcotráfico. En todos casos, la música de la charreada suena irrisoria con respecto al ceremonial paso doble de la corrida española.

En México, el charro es un arquetipo nacional y mestizo de la masculinidad y del poder genésico, asociado con las clases propietarias y con la jerarquía política (algunos presidentes de la República mexicana fueron charros notables), lo que explica de por sí que aquel personaje haya tenido un impacto considerable en el folclor de todas las regiones mexicanas (Saumade, op. cit.; Medina Miranda, 2009). Entre las múltiples ocurrencias del charro en las mitologías indígenas, notamos su presencia en los carnavales del altiplano central, en particular entre los estados de Puebla, Hidalgo, Veracruz y Tlaxcala. El ejemplo que quisiéramos abordar ahora llama mucho la atención por poner en relación el charro, el torero, el toro y la reproducción social, bajo los auspicios de una música que evoca en un tono burlesco otro – aunque menor – traumatismo imperialista: el que provocó la intervención francesa (1861-1867). Se trata del carnaval del pueblo de San Miguel Tenancingo, situado bajo el volcán La Malinche, en el estado de Tlaxcala. Aquí, como en los pueblos de los alrededores, reside una comunidad nahua amestizada, cuyos recursos económicos, aparte de los pequeños campos de maíz familiares (*milpas*), se comparten entre las remesas procedente de la emigración a los Estados Unidos, el empleo en el corredor industrial del vecino valle de Puebla-Tlaxcala. Más escondidas pero bien conocidas por todos, están también las contribuciones, entregadas a la comunidad en ocasión del carnaval por los alcahuetes (*padrotes*) del pueblo, que compran así su respetabilidad¹³³. En la fiesta, el personaje principal es un llamado «charro», que es en realidad una caricatura presentando los siguientes rasgos:

- siendo un hombre adulto, generalmente casado, el charro del carnaval de Tenancingo lleva una máscara de madera uniforme, la de un hombre blanco con bigote fino y ojos azules, que representa el aristócrata o burgués afrancesado del

¹³³ Sobre la importancia económica y social de las contribuciones de los *padrotes* en la región tlaxcalteca de la Malinche, ver Romero Melgarejo (2002).

imperio de Maximiliano, o bien el nuevo colón europeo de los tiempos de la dictadura de Porfirio Díaz (1876-1911). En esta época particularmente dura para el campesinato indígena mexicano, no eran charros solamente los grandes propietarios latifundistas privilegiados, sino también los temibles «rurales», miembros de la policía montada del dictador.

- lleva un sombrero ancho que recuerda el modelo característico del charro serio, pero este sombrero está cubierto por un velo de terciopelo colorado echado por atrás y ataviado por unas plumas de avestruz coloradas.
- lleva una capa lujosamente decorada con franjas, con lentejuelas plateadas o doradas (parecidas a las del traje de luces del torero), y con motivos bordados cuyos temas más frecuentes son la Virgen de Guadalupe y el águila, la serpiente y el nopal, emblemas nacionales mexicanos.
- trae en la mano un largo látigo, dicho *cuarta*, *chicotle* o *chirrión*, que era el arma de los capataces de las haciendas coloniales. Hecho de fibra de maguey (*ixtle*), este látigo evoca también el lazo (*reata*) de los charros serios, que está hecho en el mismo material.

DANZAS DE CARNAVAL, BURLA TAURINA Y DRAMA DE LA REPRODUCCIÓN SOCIAL

El carnaval realza el sistema de organización territorial de la comunidad. El pueblo se divide en seis barrios, teniendo cada uno su mayordomía organizadora y su camada de charros con sus distintos acompañantes. Éstos son los «vasallos» y «vasallas», personajes disfrazados pero no enmascarados; los primeros son hombres adultos de distintas edades, vestidos con traje de librea y sombrero francés («canotier»), y las segundas son muchachas núbiles, o sea la principal riqueza reproductiva del barrio. Vestidas con trajes de concurso de belleza, o bien con trajes de corte «azteca», pasean y bailan ostentosamente, de manera ordenada y estandarizada, por las calles de su barrio bajo la custodia de los vasallos y de los charros. Durante los paseos, la muchacha que encabeza el desfile trae una muñeca que hace bailar entre sus manos y enarbola como el emblema de la camada. Esta muñeca es de tipo «Barbie», con cabellos rubios y vestido de pin up, o sea el ideal cinematográfico de la belleza norteamericana, en el extremo opuesto de las muchachas indígenas del pueblo. Es importante de precisar que el tráfico de la prostitución, que concierne algunos hombres de Tenancingo y de algunos pueblos vecinos, no se da con las muchachas del pueblo, que son morenas y se destinan al casamiento. Los *padrotes* suelen buscar sus «campeonas» por el oeste mexicano, en los estados de Michoacán y de Jalisco, donde se conoce que hay muchachas criollas *güeras* (o sea blancas, idealmente rubias), del mismo tipo de las que se buscan para el mercado del sexo, y cuya representación carnavalesca es la muñeca mascota de las camadas.

Esta muñeca es por consiguiente un emblema ambiguo: a la vez santa protectora de las vírgenes y futuras esposas del pueblo y putana que participa al mantenimiento económico del pueblo de hoy, favoreciendo los imprescindibles ingresos venidos de las ciudades. Bajo este aspecto, ella se podría comparar con la famosa Malinche, la que fue la traductora y

amante de Hernán Cortés, madre del mestizaje (y de la nación mexicana, según el mito histórico) y traidora de su pueblo, cuyo nombre se ha dado al volcán de Tlaxcala bajo el cual está asentado Tenancingo. Hay que recordar además que en todos los otros estados de la República mexicana, los tlaxcaltecas están considerados como traidores porque sus antepasados del tiempo de la Conquista pasaron alianza con Cortés para acabar con sus comunes enemigos aztecas.

Estrictamente codificadas, las danzas de las camadas se reducen en seis coreografías distintas, de un estilo mecánico y repetitivo que evoca el tradicional teatro de muñecas del estado de Tlaxcala, y cuyo simbolismo sexual muy convencional hace claramente referencia a los enlaces matrimoniales (Saumade, 2008: 158-159). La música que acompaña estas danzas, tocada por una banda móvil compuesta por instrumentos de viento y percusiones, es una especie de parodia de los *quadrilles* que suena como una huella del breve pero memorable período imperialista francés. Los temas son muy repetitivos, hasta la caricatura.

Sin embargo, en la representación dada por las camadas, no hay ninguna clase de exceso, de desbordamientos violentos o subversivos; aquí reina un equilibrio de lo más previsible, la tranquila afirmación de la norma social. Toda la semana de la fiesta, el grupo formado por los vasallos y vasallas está rodeado por los charros, guardianes de las muchachas núbiles de la comunidad. Éstos, puntualmente, lanzan gritos agudos que evocan tanto el celo varonil como el cloqueo de los guajolotes (pavos), animales que rodean libremente las casas del pueblo. Ahora bien, en Tenancingo, como en varias comunidades indígenas del México central, el guajolote, que fue con el perro el único animal doméstico de los tiempos prehispánicos, representa la alianza matrimonial. En la danza tradicional de matrimonios, llamada *xochipitzahua*, el padrino de boda abre la ronda del baile con un guajolote vivo que mantiene en el aire; en Tenancingo, he podido observar que esta danza estaba acompañada por la misma música de *quadrille* que se toca en el carnaval.

Exaltando las promesas de una armoniosa reproducción social, la camada alterna entre danzas y paseos por las calles del barrio y la plaza del pueblo, punto de reunión de todas las camadas, donde se encuentra la tribuna de los jueces que eligen la mejor camada según criterios de calidad de la indumentaria y de estética coreográfica. Entre las danzas más destacables, está la «danza de la culebra» protagonizada por los charros. Sin acompañamiento musical, los charros de la camada se emparejan y se enfrentan uno contra otro, dándose latigazos en los tobillos protegidos por espinilleras. Aunque se presente bajo el aspecto de una justa cordial, sin dolor ni violencia excesiva, se dice que esta danza de la culebra tiene un sentido catártico. La mitología local explica que en los tiempos remotos una mujer guapa y de mala vida fue castigada y transformada en serpiente. Pero como ésta seguía merodeando por el pueblo, los jóvenes muchachos tuvieron la idea, para echarla fuera, de bailar imitando con su látigo el movimiento de la serpiente cuando ésta se enrolla alrededor de un cuerpo para ahogarlo.

Este extraño rito de purificación tiene un contrapunto aún más llamativo, que es la danza de la muñeca. En un momento dado, uno de los charros agarra la muñeca de la camada y baila con ella, la mecea, la besa fogosamente y le dedica la siguiente letanía:

Este es el rico tesoro
 - es obra del mismo Dios
Y a su semejanza
 -el mismo nos dejó la humanidad
Vengan todos a un tiempo
 - vengan todos a formar
Formados estamos ya
 - en esta triste soledad
Vengan ya el hijo de Dios
 - para darle adoración

Todos, todos con amor
 - amemos al redentor
En la más triste situación
 - en donde este niño nació
En paja y en pesebre
 - es nacido y en Belen
A las once de la noche
 - aquí llegó el hijo de Dios
En medio de resesarias (sic)
 - que aquí lo esperaban ya
Estos fueron los primeros
 - los que lo adoraron ya
Y a la ves lo adoran
 - todita la vecindad
Noche tenebrosa ira
 - pero era noche de alegría
Los ángeles del cielo
 - bajaron a visitar
Bajaron a visitar
 - al Mesías verdadero
Que es el hijo de José
y María llena de Gracia
Y los pastores también
 - vinieron a arrullarlo
Solo con el aliento
 - quisieron calentarlo

Los tres Reyes del Oriente
 - lo vinieron a adorar
Los humildes se acercaron
 - a sus plantas veneraron

A tiempo le ofrecieron
 - oro, incenso, mirra
Estos tres reyes fueron
 - Gaspar, Melchor y Baltazar
Solo criados vinieron
 - de una misma estrella
Y una misma estrella
 - de lejos nos alumbrara
San Lucas y San Marcos,
 - San Juan y San Mateo
Que lindo es el cerro
 - la Virgen de los Remedios
Entre ya el Hijo de Dios
 - en su humilde habitación
Ya pues nos informaremos
 - de todita su misión
Nuestra venida solo es
 - cada tiempo de este mes
Ya nos vaños pues, adiós
 - lejos, lejos de aquí
Vamos todos con velos
 - todos digan pues, adiós.
Sabe Dios al venidero
 - si nos vuelvamos a ver
Solo Dios lo sabrá
 - al que exista lo verán
Hasta aquí se acaba todo,
 -se acabó la humanidad.

Se trata de un relato de los orígenes pues, que asocia la rubia muñeca con el nacimiento de Cristo y la llegada de los Reyes Magos. Resultado inevitable de una asociación tan paradójica, el canto se acaba con el anuncio de un caos: evocando el destino letal de la humanidad, el mensaje se opone a la promesa cristiana del saludo eterno y reanuda con la mitología escatológica mesoamericana. Como entendemos, este texto subraya dramáticamente la contradicción entre la cristianización de un pueblo amestizado y las tendencias conservadores de una población que se apega a su identidad nahua.

LOS TOREROS: DE LA DANZA AL COMBATE, DE LA FIESTA HISPÁNICA AL RITO MESOAMERICANO

Las cosas se precisan cuando, tras una semana de un espectáculo callejero repetitivo, el domingo después del miércoles de cenizas, a la ocho de la mañana, salen a la calle los llamados “toreros”. Éstos son hombres del pueblo, enmascarados y disfrazados de monstruos animales, de inquisidores o de luchadores de feria; sin siquiera reconocerse entre ellos con su rostro tapado, se reúnen en su barrio respectivo y bajo la conducta de unos “patrones”, se dirigen hacia la gran plaza, siendo cada uno armado con un látigo. Ya borrachos y drogados, espantan al gentío reunido aquí y, enfrentándose entre grupos barriales, emprenden una espeluznante pelea a latigazos, dicha “el pleito”, cuya meta es la supremacía final de uno de los barrios sobre los demás. La regla supone que los golpes sean proporcionados al nivel de los tobillos, protegidos por espinilleras. Pero, en medio de un terrible ruido, sin otra música que esa sinfonía de los chasquidos, de los gritos de incitación y de dolor, la violencia crece hasta peligrar a los contrincantes: algunos salen del lío con el rostro o el pecho ensangrentados. Progresivamente, se ven los “patrones” de los grupos de toreros que resultan siendo dominados por sus adversarios ordenar la retirada para evitar heridas graves. En fin, al cabo de una hora de combate aproximadamente, el grupo más fuerte se queda solo en la plaza y se declara vencedor.

Este día que cierra el carnaval de Tenancingo es un día de peligro para las muchachas del pueblo, pues la reputación de los toreros es de la peor. Se dice de ellos que van armados por las calles, que tratan de violar muchachas, que tratan de purgarse de todos los males que acumularon en el transcurso del año, y ni se sabe quienes son. Sin embargo, en la noche que sigue el “pleito”, salen nuevamente de sus barrios los toreros con unos “toritos de cohetes” (maniqués bovinos de papel maché cuyo armazón de caña está adornado con fuegos artificiales). Hay que precisar que el manejo de esos toritos, que se da en muchos pueblos y barriadas del altiplano central, está prohibido por la ley mexicana porque ha causado múltiples accidentes graves. Pero la prohibición no impide que amenice fiestas por todas partes, dando lugar a un juego participativo entre los muchachos que bailan con el torito y embisten al gentío que presencia la escena. En el caso del carnaval de Tenancingo, el juego del torito no es libremente participativo; se confía a los grupos de toreros quienes designan a un responsable conocido el cual se ve otorgar una autorización especial de la Presidencia municipal. Así que, en cierta manera, los toreros se acaparan del torito; ellos sólo manejan al animal ficticio y controlan el real peligro que representa con sus cohetes. Reunidos en la plaza del pueblo delante de la iglesia, bailan entre ellos, cada grupo con su torito encendido, en un simulacro de corrida. Luego, una vez quemados los toritos, con sus látigos pelean otra vez entre ellos un instante, y por fin, cuando regresa la música de *quadrille*, se juntan a la camada de su barrio para bailar con los charros, rodeando los vasallos y las vasallas. Esta ronda, que reintegra las fuerzas negativas dentro de la representación social dominante, es la última danza del carnaval.

Llevando al carnaval a su término, con su batalla y la peligrosa quema de los toritos, los toreros de Tenancingo tal vez sean los mensajeros de la Apocalipsis prevista en el texto – sorprendentemente serio en el contexto festivo – del canto que los charros dedican a la muñeca rubia, la cual, como vimos, es a la vez el signo de un mestizaje idealizado y el de la

corrupción dentro de una comunidad donde prosperan *padrotes*. Esta representación escatológica amenaza la virginidad, y por consiguiente el valor matrimonial, de las muchachas *quincañeras*, las mismas que van de vasallas con la camada de su barrio.

Manejando, pues, un alto nivel de complejidad, el carnaval de Tenancingo amalgama las figuras contrarias del Cristo y de los *padrotes*, de la guerra civil y de la danza, de la comunidad local, con sus fuerzas reproductivas endógenas, y de los signos asociados con el poder mestizo externo - la mujer rubia, el toro y el charro. Estas asociaciones desconcertantes se resuelven en el principio dualista, de origen mesoamericano, que sigue rigiendo el universo mental y sociológico de los indígenas mexicanos de hoy: las representaciones del hombre y del cosmos nunca se reducen en un principio unitario transcendental, sino que, en último análisis, encuentran su punto de equilibrio en la complementariedad, aquí dramatizada por las danzas ritualizadas del carnaval, de las fuerzas de reproducción y de las fuerzas de destrucción. El mestizaje que afecta la comunidad de Tenancingo no hace sino reforzar esta representación dualista; proporciona los motivos de alteridad y de corrupción - la “mala vida” de la ciudad, los peligros de la frontera norte -, pero también el ideal de una vida mejor - gracias a las remesas de la emigración -, motivos cuya coexistencia en el rito carnavalesco es el principio mismo de la recreación de un universo tradicional propio en el contexto moderno. La animación musical viene a subrayar esta dualidad constitutiva de la fiesta mayor de la comunidad. Toda la semana que dura la fiesta suenan por todos los barrios los alegres y repetitivos *quadrilles* que acompañan las camadas de charros, vasallos y vasallas, hasta que el último domingo por la mañana, la espantosa pelea de los toreros, derroche de ruidos violentos sin ninguna música, venga a romper el equilibrio que habían instaurado las camadas y sus danzas. Al final, todo se resuelve con el retorno de la música - la misma música que se toca en las bodas -, y la ambigua asociación en el baile de los “buenos” charros con los “malos” toreros alrededor de los toritos de cohetes y de las muchachas núbiles, que es asociación de las imágenes de la degradación y de la reproducción social.

TORITOS Y DANZANTES EN UN CARNAVAL OTOMÍ

La danza de toritos es un elemento festivo difundido en casi toda la Mesoamérica. Sin embargo, puede presentarse bajo diferentes formas que van desde el torito de cohetes, con su juego peligroso, casi taumáquico, hasta representaciones teatrales en las que la simulación de la corrida española, o de la práctica ganadera, es el soporte dramático de una historia de índole mitológico relativa a la creación del mundo (Soustelle, 1941). En el caso que vamos a abordar ahora, observado en el carnaval de la comunidad otomí de Santa Ana Hueytlanpan (estado de Hidalgo, municipio de Tulancingo), el torito no es de cohetes, sino de petate (o sea que consiste en un armazón de madera cubierto con esteras de palma). El aparato es el objeto de la danza de los muchachos de las camadas hasta el último día de la fiesta, en que se da la «corrida». Aquí, como veremos, las danzas, aunque repetitivas y sin ninguna clase de improvisación, ponen de manifiesto la estructura dualista de la fiesta, oponiendo la música tradicional indígena y la música mestiza. Pero antes que todo esbozamos el marco de la fiesta.

El carnaval de Santa Ana Hueytlalpan está organizado por las mayordomías de los cinco barrios del pueblo. Desde la mañana del domingo que abre el carnaval, en el terreno ceremonial de cada grupo, el *mayordomo* repasa a los contribuyentes para elegir entre los muchachos que lo rodean los que tienen derecho de vestir el disfraz de *huehue* (“viejo” en nahuatl, la lengua empleada en este caso). Los disfrazados son en mayoría solteros de entre 15 y 20 años, pero algunos niños se mezclan al grupo. En cuanto a su atavío, se trata de un traje de felpa sintética unida que puede ser, según los modelos roja, naranja, café, azul, verde, amarilla, blanca o negra. Los *encabezados* han comprado un lote que distribuirán alrededor de ellos. Luego cada uno se voltea para vestirse y poner una máscara de caucho que representa monstruos “halloweenescos”, bestias salvajes, calaveras, diablos o celebridades políticas como el presidente de la república, Oussama Bin Laden, Saddam Hussein, etc. Estas máscaras están generalmente realizadas por una peluca colorida, eventualmente con una barba; para no dejar adivinar nada de la fisonomía de los disfrazados se pone todavía un pañuelo en la cabeza, de forma tal que el anonimato de los *huehues* es total, incluso en el seno del propio grupo. Además de ser físicamente irreconocibles, se dan a la tarea de falsificar su voz de manera codificada y homogénea, con un tono agudo puntuado de gritos – parecidos a los de los charros de Tenancingo pero más “salvajes” – que evocan tanto el animal en celo como el enfermo mental. Estos modos de vestir y estos metalenguajes se encuentran de forma idéntica en todos los grupos. Fuera del color variable de las felpas, el *huehue* es uniforme: a priori nada lo diferencia de su homólogo de otro barrio.

Una vez disfrazados, los *huehues* se juntan al pie del gran poste que ha sido instalado en medio del terreno ceremonial, donde el *mayordomo* bendice las máscaras con un ramo de flores salvajes y dos velas colocadas en el piso. Entretanto, las chicas han aparecido en todo su esplendor. Del mismo grupo de edad que los *huehues* ostentan el traje femenino tradicional de las fiestas otomíes, un modelo estilizado y lujoso del vestido cotidiano de sus mayores: la falda negra llamada *nahuat*, la cintura campesina con una tela de donde cuelgan *listones* (cintas de colores), el *rebozo* (chal), los collares de perla baratos y sobre todo la blusa bordada por las artesanas del barrio. A pesar de ser tradicionales, estas blusas finamente obradas de hilos multicolores se venden a precios exorbitantes: alrededor de 1500 pesos (150 euros) de mano a mano ya que no se encuentran en las tiendas. Los motivos oscilan entre el animalista tradicional –ciervos, pavos– y las imágenes mestizas – la Virgen de Guadalupe, el águila y la serpiente nacionales, etc. El día de la apertura del carnaval las chicas no llevan peinados, con excepción de la “reina” del barrio coronada y adornada con cinta como una miss; ese día llevan zapatos de tacón. Después, para estar más cómodas durante los maratones de danzas a los cuales se prestarán en medio de una nube de polvo permanente, se pondrán un pantalón vaquero debajo de su falda, zapatos deportivos, y en la cabeza se atarán un pañuelo sobre el cual colocarán un sombrero de fieltro o palma como los *rancheros*, a menos que se contenten con una simple gorra de baseball.

Si bien estos pequeños reacomodos llevan la marca de la aculturación, también es cierto que la indumentaria de las muchachas tiene un carácter sexualmente ambiguo, mezclando elementos femeninos con elementos masculinos (el pantalón vaquero, el sombrero de ranchero). Esta ambigüedad tal vez pueda analizarse como una reminiscencia de las representaciones dualistas tradicionales, aún más cuando uno recuerda que en un pasado muy reciente (treinta años antes de nuestra investigación) eran hombres disfrazados de

mujeres los que bailaban en el carnaval (Galinier, 1990). Regresaremos a este punto más abajo. Por ahora, apuntamos que la vestimenta de las muchachas se opone al traje de los *huehues*: refinada y muy favorecedora, exalta la feminidad con cara descubierta. Frente al anonimato animal de los horrendos *huehues*, las chicas se dan como en un desfile. Se dan a ellos justamente: de la mañana a la noche danzan sucesivamente con el uno y el otro, haciendo valer su belleza y, a través de la calidad de los bordados de las blusas, el poder económico de sus padres.

DUALIDAD MUSICAL, DUALIDAD SEXUAL

La música que acompaña la danza es dual. Alternan el *tamborero*, músico tradicional indígena del barrio con un tambor plano cuadrado y una chirimía, y el trío de *huapangueros*, cantantes profesionales mestizos de la Huasteca provenientes de Tulancingo o de un pueblo de la vecina sierra de Puebla, quienes se acompañan con instrumentos de cuerda. El primer tipo de música consiste en unas líneas melódicas limitadas en las escasas tres o cuatro notas que la sencilla chirimía permite de tocar, y una rítmica ternaria, básica y repetitiva, martillada por el ejecutante. Por contraste, el trío huapanguero se compone de instrumentos occidentales (guitarra, guitarrillo y violín) y su repertorio variado consiste en canciones de amor y de ambientes serranos cuyas ricas melodías están armonizadas por las voces de los tres músicos. Es un estilo musical característico del oriente de México, que recuerda en muchos aspectos a la música cajún de la Luisiana; o sea que se trata de una música bastante elaborada, agradable para los oídos modernos, que se diferencia tajantemente con la tosca, aunque conmovedora, producción del *tamborero* indígena.

Llevados por las sonoridades duales y sistemáticamente alternadas de los folclores otomí y mestizo, las chicas están constantemente solicitadas por sus caballeros desconocidos, abiertamente lúbricos, con los cuales componen un cruzado colectivo. Los que no están disfrazados, más grandes o mucho más jóvenes, se contentan con mirar con un placer no fingido. Nos enfrentamos aquí con un nuevo avatar de las danzas de carácter erótico y prenupcial cuya aparición ya habíamos notado en el carnaval de San Miguel Tenancingo. Con sus ricos adornos, las chicas exaltan el poder sexual y genérico del barrio ante el conjunto de la comunidad. Es el sentido del desfile preliminar del domingo. Ocupan en éste las primeras filas bajo la dirección del *mayordomo* armado de una varita, la cual sólo tiene por el momento una utilidad simbólica. Siguen los *huehues*; uno de ellos se encarga de llevar el *torito* en sus hombros haciéndolo bailar hasta que el peso no despreciable de la carga se haga sentir y lo obliga a pasarlo a un compañero. Lo importante es que la figura animal siga siendo mecida y continúe dominando los grupos aglutinados del desfile, al igual que en una procesión donde la gravedad dejaría paso al buen humor: visto desde lejos, el efecto es sobrecogedor. Como es de costumbre en las fiestas de las familias mexicanas, las chicas multiplican las porras, a la gloria, esta vez, del barrio cuyo desfile da la vuelta antes de regresar a la plaza del pueblo.

Los danzantes y los *toritos* se reúnen en la plaza mientras que una orquesta de música *ranchera* contratada por los grupos inicia su repertorio. En suma, un estilo musical aún más moderno que el de los grupos huapangueros, con instrumentos electrificados, que podría

considerarse como la música de variedades de México. Ahora bien, los temas de las canciones rancheras evocan realidades bien conocidas de los Otomíes de hoy, cuyo principal recurso económico es la emigración clandestina y temporal de los hombres a los Estados Unidos, adonde suelen viajar después de carnaval para regresar en ocasión de la fiesta de los muertos. Así que la penetración de los estilos musicales modernos tiene un eco particular en la comunidad otomí y da al baile su sentido en la fiesta tradicional de carnaval.

En el baile los grupos terminan por mezclarse los unos a los otros. Es el momento en que ciertos *huehues* de un barrio, no identificables recordémoslo, escogen para bailar con las chicas de otro barrio y, eventualmente, iniciar un contacto que más tarde podría volverse serio. Evidentemente, el encuentro de los barrios es más tenso que armonioso: bajo el efecto de los litros de cerveza tragados por los *huehues* y los *encabezados* que los encuadran, se pueden armar peleas. Pero el baile hace una pausa ya que una ceremonia de mucha importancia se prepara: los *toritos*, quienes bailaron en medio de los chicos y chicas disfrazados, subirán en el estrado al lado de las reinas de cada barrio. Después del discurso de un representante del alcalde de Tulancingo (municipio de tutela de la comunidad) y del *delegado municipal*, que se esfuerza en calmar los espíritus afirmando que su amistad es igual para cada barrio, se clasifica a los grupos concursantes en función de la “belleza” de las chicas y del *torito*. Es al *delegado* mismo que competirá la última decisión: se comprende aún mejor el nerviosismo y las precauciones oratorias que manifiesta en ese momento.

Una vez la clasificación establecida, se conducen a los *toritos* adentro de la Delegación municipal donde el *delegado* los “marca”, a semejanza de un criador: con una pistola de pintura roja inscribe en un costado el nombre del barrio y coloca en el otro una escarapela igualmente pintada de roja, que evoca la “divisa” de los toros de combate y sobre la cual se puede leer la clasificación obtenida. Además, el marcado de los *toritos* tiene valor de autorización de salida oficial acordada a los grupos.

Los días siguientes se consagran esencialmente a la danza. Acompañado por el trío de músicos *huapangueros* y por el tamborero que se responden con la regularidad de un metrónomo, cada grupo se desplaza hacia su propio barrio y se para delante de la casa de los ciudadanos que lo solicitan para ejecutar algunas cruzados. El *torito*, cargado alternamente por los *huehues* y los *encabezados*, se mezcla a las parejas, cuya composición cambia de una danza a otra. En su coreografía, bastante tosca para no necesitar de la repetición, la rotación es de rigor. Fuera de los monótonos cruzados de las parejas, ese principio determina la manera muy particular con la cual se baila con el pesado *torito*: el danzante agarra el seudo animal por la base, lo columpia algunos instantes a media altura y lo blande arriba de su cabeza mientras gira sobre sí mismo. A cambio de esa agradable animación, las personas que se benefician con las visitas ofrecen cervezas, sodas, a veces pulque, del cual se guarda algunos tragos para el *torito*. El animal por supuesto es consentido: se le da de comer hierbas secas, de beber pulque, ese jugo fermentado de maguey que acompañaba antaño todas las ceremonias sacrificiales.

DEL CIELO AL INFRAMUNDO: EL VIAJE MESOAMERICANO DEL TORITO

La comunidad de Santa Ana Hueytlalpan se caracteriza por un sistema virilocal de residencia; sin embargo, que sea adulta o núbil, la mujer encarna el principio de la identidad territorial mientras que el hombre representa, a través de sus vínculos con los Estados Unidos y el *torito*, el mundo exterior y la movilidad. El primer referente remite a una dimensión terrestre cuyos signos primeros son la cocina, la casa y su ancestro fundador. El segundo, puesto de relieve por la elevación del *torito* bailando arriba del desfile, se inscribe en una dimensión celeste que vendrá a subrayar lo sucesivo del escenario carnavalesco.

El martes de carnaval es el día de la “decapitación de los pollos”. Durante sus visitas coreográficas a través del barrio, algunos *huehues* se desprenden subrepticamente del grupo para dar la vuelta a la casa donde fueron invitados y tratan de hurtar las aves, de preferencia gallos jóvenes. Generalmente, los propietarios cierran los ojos sobre esta intrusión tradicional; admiten la pérdida de una o dos aves como una contribución suplementaria al carnaval. Sin embargo, algunos *huehues* se las ingenian también para traer animales muertos encontrados durante su caza: un cerdo, un perro, una zarigüeya a los cuales pasan una cadena, y arrastran titubeantes el cadáver rígido y pestilente.

Al final de la tarde, la gente se reúne en el terreno ceremonial donde harán efectivo el sistema del *palo de horca* que fue instalado a partir del gran poste. Distantes de aproximadamente diez metros, los dos postes complementarios son ligados por una cuerda transversal; en la cima del segundo poste, una agarradera permite hacer deslizar la extremidad de la cuerda para levantar y bajar a voluntad la parte mediana. Sobre esta última, un *encabezado* amarra un ave por las patas; luego se coloca en contra de este poste al fin de manipular la extremidad de la cuerda y hacer subir y bajar el pobre animal suspendido como un premio. Aquí, son los *huehues* agrupados que saltan, los brazos alzados para tratar de atrapar el cuello del ave. Cuando uno de estos furiosos lo logra, se forma entonces una increíble contienda alrededor del ganador que jala con todas sus fuerzas la cabeza de la presa para arrancarla y exhibirla después como un trofeo. En broma, dos de las cabezas cortadas durante esta masacre son colocadas en la punta de los cuernos del *torito*.

Este juego encuentra numerosos equivalentes en México pero, más allá de su carácter sangriento que podría evocar el sacrificio prehispánico, proviene sin embargo de España [Caro Baroja 1979: 79]. En el carnaval de Santa Ana se lleva a cabo con la *piñata*, una tradición mexicana de las fiestas de cumpleaños y otras diversiones familiares dedicadas a los niños. Se amarra a la cuerda de la horca un recipiente de papel maché que figura un personaje, animal o estrella, decorado con bandas de papel de seda de colores y relleno de dulces. Los jóvenes se aferran en alcanzar el objeto y reventarlo a bastonazos o con los cuernos de madera del *torito*: una vez más, el animal emblemático es objeto de un juego aéreo.

El miércoles de Cenizas, la misa matutina y el inicio de la Cuaresma no impiden a los Otomíes de Santa Ana Hueytlalpan celebrar el “gran día” de su carnaval. Una nueva

jornada de danzas se prepara: el *torito* es conducido esta vez hasta los límites geográficos que separan el barrio del mundo exterior. Lo acompaña la música del tamborero otomí cuando la camada del barrio de Atlalpan, el llamado “barrio de los ricos” que es también el más apegado a las costumbres indígenas, hace una ceremonia de bendición del seudo animal, que los *huehues* bailan arriba de un cerro sagrado situado al sur del pueblo. Después de este rito propiciatorio, la caza al *torito* se organiza luego en las calles, mientras los *encabezados* afectados por su propio cansancio y los excesos de bebidas de los *huehues*, recurren cada vez más al látigo para despertar el celo de los muchachos. El maniquí es cargado y mecido alternadamente por algunos *encabezados*, los mejores en ese duro ejercicio. Los otros *encabezados* se proveen con cuerdas de nylon que anudan como un lazo y los *huehues* se arman con largas varas y ramas de árbol. Los jóvenes animalizados que se volvieron los defensores del *torito*, evocan entonces los vaqueros españoles y su *garrocha* (pica). Con su lazo, los *encabezados* se aparentan más bien al *charro* mexicano, este héroe del folclore nacional asociado a la vida de las grandes haciendas del siglo XIX. De cierta manera, los indígenas ponen aquí en escena la confrontación de dos arquetipos de la alteridad alrededor de un tercero: el toro. La estrategia de juego consiste en dominar el espacio aéreo donde evoluciona el *torito*: los *encabezados* intentan capturarlo con el lazo lanzando sus cuerdas arriba de las varas que los *huehues* blanden para impedirselo. Pero el *torito* mismo se defiende encarnecidamente gracias a la destreza del portador que distribuye cargas, que la ingestión previa de cantidades de pulque y cerveza por los diferentes actores vuelve realmente peligrosas. Finalmente, como si fuera inevitable, un elemento moderno acentúa el aspecto delirante de la escena: algunos de los *huehues* agreden los portadores de lazos con ayuda de aerosoles que maculan su cara de una espuma sintética blanca.

La comitiva gana el terreno ceremonial donde, ante una muchedumbre numerosa, se dispone a ultimar la corrida bufona. Pero el asunto se eterniza: no es simple enlazar la cabeza del *torito* protegido por estos *huehues* gritones; tanto más que entre dos cargas que desencadenan la hilaridad general y levantan nubes de polvo, el portador del *torito* en turno marca un tiempo de reposo plantando los cuernos de madera en la tierra de este espacio ritual con connotaciones identitarias tan fuertes. Se da de beber al animal de paja. Bajo la presión de su portador, rompe las botellas de cerveza que se le ofreció, tira el cubo de pulque con chile y cebollas que se preparó especialmente para él: al verterlos en el piso, dedica todas estas ofrendas a la tierra del barrio. La pequeña guerra de la cual es objeto, lazos contra varas, se desenvuelve en los aires, pero dirige ahora su pasión hacia el inframundo.

¿Demasiado calor, demasiado cansancio o efecto significante? Poco a poco las máscaras caen, al igual que las felpas, amarradas simplemente en la cintura; los *huehues* ya no pueden más pero continúan la lucha. Y las chicas ya no están: después de mezclarse entre los espectadores, ellas también ríen de este juego que parece no tener final.

Un *encabezado* más hábil logra finalmente la jugada decisiva. Repentinamente, todo cambia, todo se invierte. Los *huehues* abandonan sus armas y los portadores de lazos pueden lanzar a voluntad su trampa alrededor de la cabeza tan largamente convidada y ahora ofrecida. El portador sale de debajo del *torito* que coloca en el suelo y abandona allí. Unos quince *encabezados* y niños jalan las cuerdas entremezcladas para arrastrar la víctima sobre la cual se echan tres o cuatro *huehues* semidesnudos. Los participantes ahora indistintos – disfrazados, no disfrazados – se atrapan los pies en el lío de cuerpos y cuerdas:

se caen, se levantan, vuelven a ir, recaen. Los que son expulsados del caparazón estropeado del *torito* son reemplazados por otros que se lanzan de nuevo por arriba del bulto. Hemos ahí realmente una parodia de la monta de toro y de los juegos de lazo observados en los espectáculos de las plazas de toros mestizos: la *charreada* y el *jaripeo* (rodeos mexicanos). Evidentemente, ya no queda pronto gran cosa del pobre animal tutelar que bailaba todavía en los aires poco tiempo antes: todo se desintegró, todo regresó a la tierra. Todo, excepto la cabeza y la columna vertebral, espectro irrisorio que el último *huehue* que logró mantenerse sobre el cuerpo “exsangüe” y aplanado blande triunfalmente como blandía, el día anterior, la cabeza del gallo que había arrancado en medio de la contienda.

El *torito* murió y con él el carnaval. La noche cae. Las danzas reinician, anárquicas, violentas, sin máscara. Entre hombres. Las chicas fueron a cambiarse para asistir a los fuegos artificiales y al baile de la noche, dado por un lujoso conjunto de orquesta ranchero y disc-jockey venidos de la ciudad de México. Y la mañana siguiente, el jueves, ya los varones migrantes del pueblo se marchan para el Norte adonde se enfrentarán nuevamente con los peligros del paso clandestino de la frontera, pensando tal vez, para animarse, a esas canciones rancheras con las que bailaron durante la última noche del carnaval.

* * *

A través de los carnavales de San Miguel Tenancingo y de Santa Ana Hueytlalpan, vemos de que manera la difusión de los elementos de la cultura occidental, acelerada por la dependencia de estas comunidades a los ingresos procedente de la actividad laboral de los migrantes, no aplasta sencillamente a las culturas indígenas sino que les permite recrearse con nuevos motivos. La referencia a las influencias externas permite entretener una tradicional concepción dualista del universo en la que la identidad se define siempre amalgamándose con la alteridad. Así que en la fiesta de carnaval, tradición europea transformada en el contexto mexicano, el toro, animal hispánico por excelencia, a vuelto a ser el elemento mediador que organiza la cosmología dualista mesoamericana¹³⁴. La figura del torito, siendo quemada por los cohetes, como en Tenancingo, o bien destrozada en el juego ritual que termina el carnaval de Hueytlalpan, es un soporte renovado para la gran tradición sacrificial que caracteriza, desde los tiempos más remotos, a las civilizaciones mesoamericanas. Las danzas de toritos, las corridas simuladas que se juegan en ellas, ponen en evidencia la complementariedad de las parejas contrarias que constituyen la sociedad y la cultura indígenas de hoy (masculino y femenino, mestizo-occidental y mesoamericano), enfocando esta complementariedad en las dimensiones del espacio (los barrios antagónicos, la oposición del cielo y del inframundo) y del tiempo (la música y sus distintos grados estilísticos, desde el más tradicional hasta el más moderno). En este último caso, nos parece llamativo que las músicas contemporáneas vengán a realzar el significado profundo del folclore musical tradicional.

BIBLIOGRAFÍA

¹³⁴ En otro artículo sobre la ganadería y los ritos sacrificiales de los actuales huicholes del estado de Jalisco (Saumade, 2009), hemos demostrado que la figura real del bovino era tan humanizada por los indígenas que se podía considerar su sacrificio, elemento central de las celebraciones mayores, como una recreación del sacrificio humano prehispánico.

- GALINIER, Jacques, 1990, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, México, UNAM-CEMCA-INI.
- MAUDET, Jean-Baptiste, 2010, *Terres de taureaux. Les jeux taurins de l'Europe à l'Amérique*, Madrid, Casa de Velázquez.
- ROMERO MELGAREJO, Osvaldo. 2002, *La Malinche. Poder y religión del Volcán*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- SAUMADE, Frédéric, 1994, *Des sauvages en Occident. Les cultures tauromachiques en Camargue et en Andalousie*, Paris, MSH.
- Las tauromaquias europeas. La forma y la historia, un enfoque antropológico*, Sevilla, Real Maestranza de Caballería-Universidad de Sevilla-Universidad de Granada, 2007 .
- Maçatl. Les transformations des jeux taurins au Mexique*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.
- «Taureau, cerf, maïs, peyotl: le quadrant de la culture wixarika (huichol)», *L'Homme*, 189: 191-228, 2009.
- Soustelle, Jacques, 1941, «Une danse dramatique mexicaine: 'le torito'», *Journal de la Société des Americanistes*, t. XXXIII, p. 155-164.