



**CENTRO DE INVESTIGACIONES Y
ESTUDIOS SUPERIORES EN
ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

**ENTRE LA SATIRA Y LA
CONDENA: EL ETERNO RETORNO
DEL AHORCADO EN EL SIGLO
XXI**

Ciclo de dominación, ajusticiamiento y violencia
simbólica en Tlaxcala.

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE
MAESTRA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

P R E S E N T A

DANIELA ZAMORA CANO

DIRECTORA DE TESIS: DRA. MÁRIANGELA RODRÍGUEZ NICHOLLS

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO 2025

A mi madre y a mi padre

Si licencia nos das que la estudiemos,
a comedia y a agua ayunaremos.

Calderón de la Barca 2000

Agradecimientos

Esta ha sido una enriquecedora travesía de conocimiento, autoexploración y aprendizaje. La realización de la presente tesis no habría sido posible sin el acompañamiento de muchas personas e instituciones que contribuyeron a que este trabajo se concretara.

Quiero comenzar agradeciendo a la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI) por otorgarme una beca nacional de posgrado, que me permitió dedicarme de tiempo completo a mis estudios y a la elaboración de esta investigación. También al Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Unidad Ciudad de México (CIESAS-CDMX), donde no solo recibí formación académica, dirección y guía, sino también la oportunidad de conocer a personas increíbles, como mis compañeros y compañeras de posgrado, a quienes les tengo un gran cariño.

Agradezco especialmente a la línea de especialización en Antropología Semiótica y a mis profesores: la Dra. Elva Salgado Andrade, la Dra. Frida Guadalupe Villavicencio Zarza, el Dr. Witold Robert Jacorzynski y el Dr. José Antonio Flores Farfán. Sus comentarios, acompañamiento y orientación en los seminarios fueron clave y enriquecieron significativamente la construcción de este trabajo. También agradezco a mis compañeras y compañeros de la línea de Antropología Semiótica, quienes durante los seminarios me brindaron valiosos comentarios y consejos para mejorar mi trabajo. Además, quiero expresar mi gratitud a todos los profesores que tuve a lo largo del posgrado por sus enseñanzas, entre ellos el Dr. Jorge Roberto Melville Aguirre y la Dra. Julieta Briseño Roa.

A mi asesora de tesis, la Dra. Mariángela Rodríguez Nicholls, gracias por su acompañamiento y dirección en este proceso, por su guía, sus comentarios y por todo el apoyo que hizo posible que este trabajo llegara a buen término.

A los lectores de mi tesis, el Dr. Ricardo Romano Garrido, el Dr. Mariano Báez Landa y el Dr. Javier Rodríguez Sánchez, gracias por sus observaciones, por enriquecer este trabajo con sus comentarios y por haber aceptado ser parte de este proceso.

A la comunidad de Toluca de Guadalupe y San Juan Totolac, mi más profundo agradecimiento. En estos lugares aprendí muchísimo y recibí un apoyo invaluable de diversas personas.

Al profesor Renán Varela Hernández, por compartir conmigo sus conocimientos sobre el carnaval y por nuestras tantas conversaciones. A Jorge Alberto García Silva, gracias por las enseñanzas sobre el carnaval y la danza, las charlas, la música y por orientarme con tanta generosidad. Al Lic. Rogelio Flores Meneses, gracias por sus enseñanzas sobre el carnaval y la horca y por compartir generosamente su conocimiento; y a Don Ruperto Olivares Hernández, por las valiosas enseñanzas que también me compartió.

Y, finalmente, este trabajo se lo dedico con todo mi cariño a mi familia. Gracias por estar siempre conmigo y brindarme apoyo, tanto en los momentos de duda como en los de claridad. Sus palabras de aliento, sus consejos y, sobre todo, la tranquilidad de saber que siempre podía contar con ustedes fueron fundamentales para seguir adelante.

Gracias, simplemente, por todo.

Índice

Introducción	11
Capítulo I. El antecedente: entre la danza y la libertad	15
1.1 Lo que fuimos.....	16
1.2 La llegada de algo nunca visto ni oído.	18
1.2.1 El olvido del aliado.....	21
1.3 “No saldremos de pobres acasillados y vendidos de por vida como me contó mi tata que mis abuelos vivieron”. El peón en la hacienda y Tlaxcala en la época colonial.	25
1.4 Tlaxcala frente al Estado nación.....	34
1.4.1 El carnaval en Tlaxcala durante el siglo XIX.....	38
1.5 “Tlaxcala ya no puede cosechar nada. Desaparece como estado agrícola”. Consecuencias de la industrialización en el estado de Tlaxcala.....	41
1.5.1 El carnaval en el siglo XX.....	45
1.6 Tlaxcala en la actualidad: el apogeo de la industrialización y el turismo como eje complementario.	50
1.6.1 El carnaval de Tlaxcala en la actualidad	56
1.6.2 “El carnaval es del pueblo, para el pueblo y por el pueblo. Y el mismo pueblo lo va financiando”. El conflicto entre el huehue y el Estado.....	58
Capítulo II. Marco teórico y metodológico para el análisis del ritual	64
2.1 Fundamentos teóricos y conceptuales para el análisis del ritual	66
2.1.1 El ritual como proceso.....	66
2.1.2 Hegemonía/subalternidad en el ritual	75
2.1.3 Lo carnavalesco en las horcas como cultura popular	81
2.1.4 Mímesis y catarsis. Los actores sociales en la resolución del conflicto	88
2.1.5 El código subversivo en el ritual	95
2.2 Marco metodológico. El acercamiento al lugar de estudio	97
2.2.1 El etnógrafo en el lugar de estudio	98
2.2.2 El dilema del antropólogo nativo	99
2.2.3 Reconocimiento en el pasado	102
2.2.4 Perspectiva de la investigación.....	104
2.3 Estado del arte: de carnestolendas y carnavales	111

Capítulo III. El ritual del ahorcado. La cúspide de la sátira y el juicio comunitario	126
3.1 Ritualidad y catarsis: La destrucción simbólica de los excesos y el retorno al orden cotidiano	129
3.2 El llamado a la colectividad con el sonido de las campanas y al son del último baile	137
3.3 El ocultamiento en la liminalidad.....	139
3.4 “Con ambas manos trata de cubrir las bocas de quien lo observa todos los días”. La identificación de los problemas y los culpables.	144
3.5 Códigos de lenguaje en la colectividad	153
3.6 “Es la aplicación de la justicia al mal comportamiento de las personas”. El castigo	174
3.7 “Tal parece que una vez dichas las cosas, la gente entiende que es mejor olvidarlas, riéndose de ellas se hace la sanación intelectual y emocional de la incomprensión misma” El retorno al orden cotidiano.	176
Capítulo IV. “La intención es la misma que los actos malos siempre reciben un castigo”. La horca a Juan Carnaval en San Juan Totolac.....	179
4.1 De la imitación a la resignificación: el carnaval de San Juan Totolac	181
4.2 Etapa de separación: “Hay que quemar[lo] mañana al cabrón”	198
4.3 Etapa liminal: la horca.....	202
4.4 Etapa de agregación: el cumplimiento de la comisión	206
Capítulo V. La horca al capataz en Toluca de Guadalupe: la catarsis y el ajusticiamiento simbólico	209
5.1 Entre la realidad y la inversión: el juego del lenguaje en el carnaval en Toluca de Guadalupe.....	217
5.2 Etapa de separación: “Ya están por llegar los carnavales”	231
5.3 Etapa liminal: la horca al capataz bajo el sonido del último baile.	234
5.4 Etapa agregación: “Ya que se quite el orgullo”	236
Conclusiones.....	238
Anexos.....	244
Bibliografía.....	248

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1. Mapa de haciendas y ranchos en el estado de Tlaxcala en 1712.....	25
Ilustración 2. El Carnaval de Lanz	30
Ilustración 3. Hombres interpretando mujeres en el carnaval	47
Ilustración 4. Mapa de carnavales en Tlaxcala.....	56
Ilustración 5. Huehues madrugadores en San Juan Totolac	126
Ilustración 6. Huehues madrugadores en la iglesia de San Juan	127
Ilustración 7. Mapa: zonas con mayor presencia de rituales de apertura del carnaval en México.	129
Ilustración 8. Mapa: zonas con mayor presencia de rituales de conclusión del carnaval en México.	130
Ilustración 9. Municipios donde se realiza el ritual del ahorcado en Tlaxcala y la región en la que se ubican	132
Ilustración 10. Estructuras espaciales más habituales del ritual del ahorcado	139
Ilustración 11. Llorona “La prostituta” en el desfile de carnaval en San Juan Totolac.....	142
Ilustración 12. Personajes del ritual del ahorcado durante el desfile de carnaval de Santa Ana Chiautempan.....	148
Ilustración 13. Huehues madrugadores en la iglesia de San Juan Totolac	150
Ilustración 14. Tablas sobre clasificación de palabras y significados utilizados en el tiempo festivo, refiriéndose a acciones, alimentos, personas y personajes, partes del cuerpo, tiempo, lugar y distancia y conjuntos de palabras diversas	155
Ilustración 15. Esquema formulación del dicho	161
Ilustración 16. La nostalgia por el carnaval.....	164
Ilustración 17. Sátira política en memes.....	165
Ilustración 18. Sátira a miembros de la comunidad.....	166
Ilustración 19. Papelotes de Santa Ana Chiautempan	170
Ilustración 20. Vestuarios de diferentes comunidades	173
Ilustración 21. Mascaras comunes en el carnaval tlaxcalteca	173
Ilustración 22. Unión del huehue con el espectador a través de la comunicación no verbal	174
Ilustración 23. La resurrección del ahorcado en Toluca de Guadalupe.....	177
Ilustración 24. Mapa geográfico del municipio de Totolac.....	179
Ilustración 25. El baile de las cintas en San Juan Totolac.....	181
Ilustración 26. Huehue en desfile de carnaval.....	183
Ilustración 27. Danzantes del carnaval del barrio de Tepetlapa	184
Ilustración 28. La horca de Juan Carnaval en fases.....	197
Ilustración 29. Preparación de la horca	201
Ilustración 30. El desfile del ritual del ahorcado	202
Ilustración 31. Escenario ritual del ahorcado en San Juan Totolac	203
Ilustración 32. Concurso de licenciados	204

Ilustración 33. Concurso de lloronas	205
Ilustración 34. La horca a Juan Carnaval	206
Ilustración 35. Horca a Juan Carnaval.....	208
Ilustración 36. Ubicación del municipio de Terrenate	210
Ilustración 37. Ubicación de Toluca de Guadalupe.....	211
Ilustración 38. Monumento de la fundación de la comunidad de Toluca de Guadalupe ...	215
Ilustración 39. Monumento y sepultura de Margarito Cervantes, encima una placa en agradecimiento del pueblo por su labor.....	216
Ilustración 40. Viñeta de la danza de cuchillos	217
Ilustración 41. Máscaras utilizadas en Toluca de Guadalupe y máscaras utilizadas en la mayoría del estado de Tlaxcala	218
Ilustración 42. Distribución de la danza y su interacción con los espectadores.....	225
Ilustración 43. La inversión dentro del grupo.....	230
Ilustración 44. Las fases de la horca en Toluca de Guadalupe	231
Ilustración 45. Espacio ritual de la horca en Toluca de Guadalupe.	232
Ilustración 46. La interacción con el público.	232
Ilustración 47. Los de afuera y los de color.....	233
Ilustración 48. El ahorcado y la llegada del personaje de Vicente Fox.....	235
Ilustración 49. El castigo y la danza bajo la lluvia	236

Índice de tablas

Tabla 1. Celebraciones de carnavales y mascaradas en Tlaxcala, siglos XVII al XIX	39
Tabla 2. Participantes de la danza	48
Tabla 3. Discursos y contra discursos en torno a la percepción del estado de Tlaxcala	52
Tabla 4. Páginas de Facebook donde se realizaron etnografías digitales	107
Tabla 5. Relación del ritual con planteamientos de Girard	137
Tabla 6. Los problemas y los culpables.....	145
Tabla 7. Consideraciones en la horca al momento de exponer a un individuo ante la colectividad.....	153
Tabla 8. Palabras utilizadas fuera del tiempo carnavalesco	156
Tabla 9. Cuadrillas y sones de San Juan Totolac	186
Tabla 10. Interpretaciones de los textos bíblicos en el imaginario popular	191
Tabla 11. Interpretaciones de los textos bíblicos en el imaginario popular (2).....	193
Tabla 12. Cuadrillas y sones en las danzas carnavalescas en Toluca de Guadalupe.....	220
Tabla 13. Celebración del carnaval y presentaciones de la danza.....	222
Tabla 14. Ciclo festivo del carnaval en Toluca de Guadalupe	223
Tabla 15. Personajes del carnaval en Toluca de Guadalupe.....	223
Tabla 16. Vestuario de los de color	224
Tabla 17. Vestuario de los de afuera	224

Introducción

Réquiem de medianoche

A principios del año 2018, asistí al remate de carnaval en la cabecera de mi municipio de origen, San Juan Totolac. Entre una multitud jubilosa que reía y clamaba, capturé algunas fotografías. Tiempo después, durante el confinamiento, volví a encontrar esas imágenes. Al observarlas, reviví los momentos que intenté retratar: euforia, risa, drama, amargura y nostalgia reflejados en los actores sociales durante un ritual conocido como “el ahorcado”.

Esta representación escenifica un ahorcamiento basado en un relato compartido por la comunidad. A través de esta, se marca el fin del tiempo carnavalesco y la destrucción simbólica de los males acumulados a lo largo del año, en especial aquellos cometidos durante el carnaval. Asimismo, señala el inicio de un periodo de penitencia en preparación para la Semana Santa. Esta puesta en escena es un recordatorio de las tensiones entre dominación y resistencia, un eco de antiguas luchas que aún resuenan en el presente.

Recuerdo que presenciar este ritual me generó una profunda inquietud e interés. Más tarde descubrí que tenía similitudes con muchas otras expresiones en el mundo que marcan el cierre del carnaval. Su dramatismo, carga simbólica y la intensidad de las emociones que despertaba en la comunidad me llevaron a cuestionar su significado más allá de la representación misma.

Este interés pronto se vinculó con fenómenos más amplios y complejos, como el drama social, el lenguaje, los aspectos simbólicos y caóticos, la dominación y la resistencia, reflejados a partir del uso de la violencia simbólica como un espacio catártico para la comunidad. La ejecución simbólica del ahorcado no solo parece liberar tensiones colectivas, sino que también permite reflexionar sobre el papel de los castigos, el orden social y las formas en que se negocian el poder y la justicia dentro de la colectividad.

Esta inquietud me llevó a profundizar en un tema que iba más allá de la sátira burlesca y la mofa social propias de un tiempo festivo y catártico como el carnaval. No se trataba únicamente de diversión, ajusticiamiento y unión comunitaria, sino de un escenario cultural cargado de significados más complejos. Este ritual se presentaba como un espacio de castigo y drama social, que superaba lo documentado en otras investigaciones carnavalescas vinculadas a lo místico. Dentro de sí, el ritual albergaba una memoria colectiva sobre épocas

de crisis y violencia en un contexto de pobreza y dominación en uno de los estados de más pequeños de la nación mexicana. Así fue bajo estas premisas que surgió este trabajo de investigación.

Mi interés por analizar este ritual se vio interrumpido por el confinamiento provocado por la pandemia de Covid-19. Lo que comenzó como una medida temporal, que creímos duraría unos cuantos días, se extendió durante años a medida que la crisis sanitaria se agravaba. Toda actividad que implicara reuniones masivas fue suspendida. Esta realidad tuvo un impacto profundo en la comunidad, sumado al pánico provocado por el eco de las campanas de la iglesia de San Juan que anunciaban el fallecimiento de un miembro de la comunidad.

Los efectos del confinamiento se manifestaron en múltiples ámbitos: economía, vivienda, educación, salud, trabajo, entre muchos más que impactaron en diferentes actividades de la vida social, entre ellas las festividades. En medio de esta situación, me pregunté: ¿Cómo influirá la pandemia en las celebraciones comunitarias, incluido el ritual del ahorcado? ¿Desaparecerán o se fortalecerán? La respuesta, sin duda, era incierta.

Dos años después, las restricciones sanitarias disminuyeron, y parecía que por fin estábamos en la fase final de aquel largo periodo de confinamiento. Sin embargo, las repercusiones sociales seguían presentes, y aún enfrentábamos sus consecuencias. Con la llegada del carnaval, las calles se llenaron nuevamente de colores, música y máscaras de huehue.¹ Me alegró saber que el ritual se realizaba de nuevo en San Juan Totolac, lo que me devolvió la esperanza de estudiarlo, etnografiarlo y explorar la presencia de la violencia simbólica incrustada en la festividad.

A partir de este contexto, surgen las preguntas de investigación que guían este trabajo: ¿Qué factores propiciaron la incorporación de la violencia simbólica en los eventos festivos de Tlaxcala? ¿Cómo se configura el espacio ritual del ahorcado en relación con las dinámicas de dominación y subordinación?

En este trabajo presento un análisis del lenguaje, la risa, la violencia simbólica, lo burlesco, lo satírico, lo dramático y lo catártico dentro de la festividad carnavalesca. La práctica seleccionada para este estudio, el ritual del ahorcado, permite abordar las interrogantes

¹ Proveniente del náhuatl que significa anciano o viejo.

planteadas en la investigación. Aunque este guarda similitudes con otros rituales en el mundo, estos han sido poco explorados a profundidad, especialmente en el estado de Tlaxcala. Considero que estas expresiones festivas son la cúspide de la sátira y la risa colectiva en el tiempo festivo carnavalesco expresado a través de la ritualidad. Siguiendo estas premisas este trabajo se encuentra organizado de la siguiente manera.

En el primer capítulo se examina el proceso histórico del estado de Tlaxcala y el surgimiento de la festividad carnavalesca en este territorio. Este análisis permite rastrear los patrones que llevaron a la aparición de la violencia como espectáculo y drama, considerando el espacio ritual como un ámbito de catarsis y liberación momentánea, basado en el castigo simbólico de quien representa la injusticia social. Asimismo, se analizan los procesos económicos, políticos, territoriales y sociales que influyeron en el contexto tlaxcalteca y, por ende, su impacto en la configuración de esta celebración.

En el segundo capítulo se presenta el marco teórico que orienta y da respuesta a las interrogantes planteadas en este trabajo. Se consideran, en primer lugar, las herramientas conceptuales necesarias para analizar lo simbólico, el ritual, el lenguaje, la risa, la mimesis y la violencia simbólica en la festividad carnavalesca. Además, se expone el marco metodológico que guio y estructuró este estudio, abarcando la elección del enfoque de investigación y las herramientas empleadas para la recolección y sistematización de datos. También se detallan algunos de los retos enfrentados durante el trabajo de campo y del proceso de escritura, así como las estrategias empleadas para superarlos. Posteriormente, se presenta el estado del arte que permitió identificar los estudios sobre el carnaval, y en particular, aquellos relacionados con los rituales presentes en esta festividad. Esto facilitó la identificación de los vacíos en la investigación y las áreas que requieren mayor exploración. Finalmente, reflexiono sobre mi posicionamiento como antropóloga que llevó a cabo su investigación en su propio municipio, considerando el distanciamiento que implica analizar estos temas desde la Ciudad de México, lejos del espacio físico de estudio.

El tercer capítulo se centra en la espectacularización de la violencia simbólica. En él, presento un panorama general de los lugares en Tlaxcala donde se lleva a cabo este ritual, analizando cómo se configura como un dispositivo que, por un lado, puede funcionar como herramienta de concientización social sobre el orden vigente, pero, por otro, refuerza y expone los actos

considerados impropios dentro de la comunidad, convirtiéndose así en un espacio de regulación de comportamiento del colectivo. Además, se examina cómo este ritual se sustenta en procesos históricos y festivos, destacando tanto las permanencias como las continuidades dentro de su práctica.

En el cuarto capítulo se muestra cómo la opresión ejercida hacia los indígenas totolaquenses bajo el dominio de las haciendas influyó en que ellos retomaran, imitaran y satirizaran las prácticas de las élites. La permisibilidad que el carnaval provoca hizo de esta celebración una de las más importantes de la zona, por lo que esta posteriormente derivó en el ritual del ahorcado, el momento cúspide de la violencia simbólica y la catarsis colectiva. Así mismo, se analiza este ritual en el contexto contemporáneo, considerando cómo este espacio ha sido influenciado cada vez más por acciones políticas y por conflictos de intereses.

En el quinto capítulo se muestra cómo el asentamiento y la apropiación de las tierras por parte de los grandes terratenientes, asentados en la zona nororiente del estado, despojaron a los peones que trabajaban en las haciendas de recursos económicos y territoriales, manteniéndolos bajo un constante estado de explotación. Esta situación derivó en que los peones, retomaran el carnaval, y, por ende, el ritual, como una forma de resistencia y de inversión de realidad para castigar simbólicamente y exponer a aquellos que los oprimían, haciéndolo principalmente a partir del lenguaje. Así analizo el uso del lenguaje y sus significados, ya que dentro de la representación este se convierte en el vehículo principal del ritual para exponer y demandar ante el colectivo todas estas acciones negativas, y con ello provocar una denuncia colectiva tanto en los individuos expuestos como en los no expuestos, logrando así ver en el ahorcado el fin de las consideras malas acciones a partir de la risa.

El análisis de la violencia simbólica, el drama, el conflicto y el lenguaje en este ritual en dos lugares de estudio permite comprender cómo las prácticas culturales y simbólicas funcionaron y funcionan como mecanismos de resistencia frente a contextos históricos y sociopolíticos. En ambas comunidades, aunque las formas del ritual puedan parecer similares, las condiciones de opresión y las respuestas simbólicas reflejan dinámicas sociales y culturales particulares que enriquecen el análisis general

Capítulo I. El antecedente: entre la danza y la libertad

A ciento veinte kilómetros de la Ciudad de México se encuentra uno de los estados más pequeños de la República Mexicana: Tlaxcala. Poco se hablaba de él en la conversación nacional hasta hace apenas algunos años, cuestionando su participación en la conquista de México-Tenochtitlán, su “atraso” tecnológico y su vida predominantemente rural. Tlaxcala es un estado que se encuentra localizado en la región este del país con una extensión del 0.2 % del territorio nacional. Colinda al norte con el estado de Hidalgo y Puebla; al este y sur con Puebla; y al oeste con Puebla, Estado de México e Hidalgo. Su ubicación geográfica es al norte 19°43' 44", al sur 19° 06'18" de latitud norte; al este 97° 37' 32", oeste 98° 42' 30" de longitud oeste (INEGI, 2021: 6).

Tlaxcala posee una historia interesante: su valeroso pasado, que defendía su autonomía y libertad, fue desvaneciéndose conforme sufrió el violento cambio provocado por la conquista y posteriormente por la conformación del Estado nación mexicano. Este proceso también puso en juego su territorio y autonomía, lo que provocó que poco a poco fuera relegado a un segundo plano dentro de la memoria nacional.

Estos sucesos impactaron de diversas maneras en el ámbito social, por lo que comprender su relación con la festividad carnavalesca permitirá rastrear el origen de la violencia en esta celebración. Por ello, es preciso mirar hacia atrás y analizar los aspectos políticos, económicos y sociales que marcaron la historia del estado, pues influyeron de manera decisiva en sus festividades, entre ellas las carnavalescas, que se convirtieron en una expresión clave de la demanda social.

A partir de distintos autores tales como Muñoz Camargo (2013), Sevilla, Rodríguez y Camara (1985), García (1997), Díaz Serrano (2012), Rodríguez (2014), Martínez (2021), Trautmann (1997), Lira y Muro (1976), Sánchez (2011), entre otros. Se reconstruye el proceso histórico del estado, sus transformaciones y su impacto dentro de la festividad carnavalesca. A la par se retoman distintos registros hemerográficos ubicados en el archivo histórico de Tlaxcala y el periódico *El Sol de Tlaxcala* para construir la secuencia que dio origen al carnaval como un momento de sátira realizada a las grandes élites económicas y políticas a partir de la imitación de sus actitudes y celebraciones. De esta manera este capítulo se encuentra dividido en cuatro secciones.

La primera está dedicada a conocer el pasado prehispánico, donde se muestra el apogeo de la época de autonomía y la libertad territorial de la antigua república de Tlaxcallan. La segunda muestra cómo se da la alianza estratégica contra México-Tenochtitlan con los europeos y la posterior traición hispana a los acuerdos dados a los líderes indígenas. La tercera presenta la vida de los indígenas en las haciendas, la esclavitud y la pobreza en la que habían sido sumergidos, lo que lleva al uso de la festividad carnavalesca para rebelarse y burlarse de los patrones o hacendados. La cuarta presenta las graves complicaciones en el estado por la erosión de sus suelos, la desvalorización de la agricultura como fuente de ingresos y la búsqueda de la industrialización como medida económica para justificarse como territorio independiente ante el Estado nacional, para así entender cómo estos hechos impactaron en diversas áreas sociales, incluyendo la celebración carnavalesca. Por último, se presenta el contexto actual, donde el turismo se ha convertido en una fuente de ingreso económico, influenciado en gran medida por el resurgimiento del estigma del ‘traidor’ a nivel nacional. En este proceso, las festividades carnavalescas de los diferentes municipios tlaxcaltecas se utilizan como principal referente.

1.1 Lo que fuimos²

Mucho antes de la llegada de los teochichimecas a territorio tlaxcalteca, Muñoz Camargo (2013) refiere que en él ya habitaban ciertos grupos pertenecientes a los olmecas, xicalancas, chalmecas, a quienes considera los primeros habitantes de la región,³ describe su asentamiento como grande y fortificado, construido a lo largo del tiempo a través de generaciones.

El dominio de los teochichimecas sobre el territorio se extendió hasta el siglo XII, cuando, siguiendo las indicaciones del dios Camaxtli, decidieron enfrentarse y conquistar a los señoríos olmecas. Tras su victoria, expulsaron a los olmecas del área sureña, se apoderaron de sus tierras y establecieron casas señoriales en la región. Gradualmente, los teochichimecas se asentaron a lo largo del territorio, fundando diversos señoríos y éstos se fortalecieron con

² En este trabajo, yo sigo el criterio de escribir con baja inicial los nombres de las etnias, sus lenguas y gentilicios.

³ Testard (2017) refiere que, según algunos autores, estos grupos pertenecientes a los olmecas xicalancas y chalmecas se enfrentaron, de forma más o menos pacífica, a otros gigantes establecidos anteriormente, cuyos nombres no especifica claramente. Así mismo destaca que resulta complicado reconstruir los pasos de estos grupos con precisión dada la diversidad de fechas proporcionadas por distintos autores.

el tiempo. Los principales centros de poder se concentraron en Tepeticpac, Ocotelulco, Tizatlán y Quahuixtlán, los cuales se establecieron como la mayor fuerza de organización tlaxcalteca.

Tiempo después, Muñoz Camargo (2013) señala que este tipo de organización les permitió establecer un sólido sistema de defensa ante las constantes amenazas de los mexicas de Tenochtitlan, quienes les exigían tributos y parias⁴. La respuesta a estas constantes amenazas fue dada por embajadores tlaxcaltecas, quienes declararon que, desde su peregrinaje y asentamiento, habían conservado su libertad y que jamás habían reconocido a un rey. Por lo tanto, preferían el enfrentamiento antes que ceder a las amenazas. Como era de esperarse, la negativa al sometimiento ante Tenochtitlan provocó un enfrentamiento constante entre ambos grupos. Muñoz Camargo (2013) refiere que esto culminó con Tlaxcala siendo acorralada dentro de su propia tierra durante aproximadamente setenta años, periodo en el que se les privó de todo alimento, objetos y vestimenta provenientes de otras regiones de lo que actualmente es México.

Y así los mexicanos con ánimo denodado, les dieron tantos reencuentros y escaramuzas, hasta que los vinieron a acorralar dentro de pocos años en sus propias tierras y provincia. Donde los tuvieron cercados más de sesenta años, necesitando de todo cuanto humanamente les pudieron necesitar, porque no tenían algodón con que se vestir, oro, ni plata con que se adornar, ni plumería verde ni de otros colores para sus galas, que es la que más estimaban para sus divisas y plumajes, ni cacao para beber, ni sal para poder comer. De todas estas cosas carecieron y de otras más durante sesenta años que quedaron de este cerco. (Muñoz Camargo, 2017: 123-124).

La enemistad prevaleció a tal grado que no se encontraba manera de que ambos grupos se reconciliaran, lo que propició las condiciones necesarias para la alianza hispano-tlaxcalteca que vendría tiempo después. García (1997) describe la consolidación del estado tlaxcalteca como una organización basada en la aglutinación de señoríos y/o cacicazgos, o una especie de “Estados confederados”. Esto les permitía mantener el dominio y control sobre otros grupos cercanos, llevando el militarismo a su máximo apogeo.

⁴ Así mismo, Muñoz (2013) refiere que Tlaxcallan tenía tensiones y enfrentamientos con otros grupos indígenas como los huejotzincas y cholultecas.

1.2 La llegada de algo nunca visto ni oído.

El periodo de la Conquista comienza con una serie de prodigios⁵ en Tenochtitlan, a unos cuantos años de la llegada española, se augura su fin con la llegada de nuevos habitantes del mundo. En Tlaxcala también hubo señales. Muñoz Camargo (2017) describe dos: la primera relata una claridad que surgía en el oriente tres horas antes del amanecer, en forma de una niebla blanca muy clara que subía hasta el cielo. La segunda señal describía un remolino de polvo que se levantaba sobre Matlalcueytl y parecía ascender hasta el cielo. Estas señales se vieron a lo largo de un año, causando entre la gente espanto y admiración. El fin parecía inminente, y el desespero y el alboroto prevalecieron en la población ante la destrucción del mundo. Esto continuó durante años hasta la llegada de los hispanos.

Los primeros encuentros entre los españoles y los tlaxcaltecas fueron hostiles y terminaron en enfrentamientos violentos. La fuerza y buena organización de los cuatro señores impidieron que los españoles cruzaran por sus tierras. La resistencia del ejército tlaxcalteca y su principio de libertad llevaron a ambos grupos al límite, por lo que estos terminaron por ofrecerles una tregua y, posteriormente, les propusieron una alianza, sabiendo ellos previamente que existía una fuerte enemistad con los tenochcas.

El planteamiento era simple: desafiar juntos a México-Tenochtitlan. Este fue rechazado en diversas ocasiones, hasta que los tlaxcaltecas sucumbieron a las armas extranjeras y no tuvieron más remedio que aceptar. Es así como, en 1519, los españoles fueron recibidos en Tlaxcala y se estableció la alianza hispano-tlaxcalteca, en la cual se acordó dar servicio a la Corona española a cambio de protección contra los abusos cometidos por los tenochcas. Tras la caída de México-Tenochtitlan, en 1521, Tlaxcala gozó de una posición favorable ante la Corona española, siendo considerados aliados valiosos en la conquista de nuevos territorios. Como resultado, se les ofrecieron una serie de privilegios que otros grupos no obtuvieron, privilegios que esperaban fueran cumplidos. Sin embargo, los tlaxcaltecas poco a poco comenzaron a observar cómo el dominio europeo se fortalecía poco a poco.

En los años de las guerras de conquista, los tlaxcaltecas creyeron que habían suplantado la hegemonía de la Triple Alianza en Mesoamérica; que serían, junto a esos poderosos

⁵ Muñoz Camargo (2017) describe a profundidad ocho prodigios en México. Constan de avistamientos de columnas y brasa de fuego, incendio de templos. Caída de rayos, inundaciones, apariciones, visiones y terremotos.

advenedizos que llegaron allende el mar, los nuevos amos de la tierra. Pero pronto tuvieron que reconocer la hegemonía ineluctable de los invasores españoles. Aun creyeron asegurado un lugar privilegiado ante la corona. Para esta, los tlaxcaltecas comenzaron por ser, en palabras del emperador Carlos V (1537), “mis primos los tlaxcaltecas”, una cercanía con el monarca que podía anunciar un trato muy privilegiado. Para la corona, proteger a Tlaxcala no conllevaba el peligro de reconocer a posibles herederos de los tronos de la Triple Alianza, como Tenochtitlan o Tacuba, así que pronto los tlaxcaltecas recibieron honores y privilegios (Martínez, 2021).

En los primeros años, los indígenas comenzaron a hacer llegar sus mensajes a la Corona a través de líderes religiosos que fungían como intermediarios entre españoles e indígenas, con el fin de resolver asuntos propios de sus señoríos. Parecía que se mantenía una buena relación entre ambos grupos durante este tiempo. En ocasiones, cuando no obtenían respuestas claras, se enviaban representantes directos de los líderes indígenas, quienes también aprovechaban para atender asuntos particulares. Díaz (2012) refiere que los indígenas asumieron la comunicación con la Corona como un instrumento importante en el nuevo modelo político que se les había impuesto, por lo que evitaron la serie de intermediaciones que hacían llegar sus mensajes, ya que estas podían entorpecer el flujo de reciprocidad entre ambos grupos.

De esta manera Díaz (2012) identifica que los primeros privilegios otorgados a los tlaxcaltecas por la alianza se dieron entre 1534 y 1535, tras la visita de Diego Maxixcatzin, primer gobernador de la provincia de Tlaxcala, junto a dos indígenas más a España. En la audiencia con el emperador Carlos V, obtuvieron sus primeros privilegios, siendo el título de “Muy leal ciudad de Tlaxcala” junto con el escudo de armas de la ciudad. Además, se les garantizó que pertenecerían siempre a la Corona, por lo que sus habitantes no serían vistos como tributarios, sino como vasallos libres que contribuirían de manera voluntaria a ésta. También se les otorgó el derecho de escribir directamente al rey, debiendo dar un “reconocimiento a la Corona” en forma de ocho mil fanegas de maíz anuales. Así mismo, destaca que en 1537 se decretó que los líderes indígenas conservarían su antiguo gobierno indígena y “sus terrazgos y señoríos” sin la intromisión de los españoles.

Posteriormente Díaz (2005) destaca que los principales indígenas tlaxcaltecas obtuvieron privilegios tales como montar a caballo, portar armas y vestir al estilo español, “para el servicio de vuestra Majestad como hijosdalgo y caballeros pues lo son y siempre fueron sus

antepasados” (Díaz, 2005: 12). Las siguientes visitas tuvieron como principal objetivo mantener la inalienabilidad de Tlaxcala, así como el fortalecimiento político-territorial del cabildo indígena. Esta serie de peticiones no serían más que la renovación de privilegios ya otorgados desde 1535, de esta manera, Tlaxcala comenzó a formar parte de la monarquía española como una entidad política y territorial.

En 1540-1545 organizaron con sus apoyos españoles un gobierno municipal indígena o “cabildo”, que reunía gobernador, alcaldes y regidores al uso de los ayuntamientos españoles, pero integrando a esta estructura la organización antigua de varios *altepetl* (ciudades-Estado), distribuidos ahora en cuatro cabeceras, cada una con su *tlahtoani* y numerosas casas señoriales o *teccalli*, cada una a su vez regida por un señor (*teuctli*), organización claramente representada en el cuadro principal del *Lienzo de Tlaxcala* y que se plasmó en las Ordenanzas Municipales de Tlaxcala (1545). Esta etapa incluyó la demarcación de la provincia de Tlaxcala respecto de su nueva vecina, la española Puebla de los Ángeles (Martínez, 2021: 43).

Al adoptar estos requerimientos del régimen español y recibir las premisas, la nobleza indígena de Tlaxcala buscó mantener los acuerdos establecidos y aumentarlos con su participación en solicitudes españolas de pacificación en diversos lugares del territorio mexicano. Sin embargo, esta posición favorable ante la Corona no impidió que los tlaxcaltecas comenzaran a caer poco a poco en un entorno adverso. No se les eximió de ceder a una numerosa cantidad de sus pobladores para trabajar en minas, así como en las construcciones y obras realizadas en la ciudad de Tlaxcala y de Puebla.

La petición española de entregar anualmente ocho mil fanegas de maíz se volvió complicada tras una reducción abrupta de su población a causa de epidemias. A esto se sumó la invasión de sus cultivos por los españoles con su ganado. Martínez (2021) refiere que hubo una lucha constante de los líderes indígenas por proteger sus tierras, comunales o privadas, y a quienes debían trabajarlas, a fin de preservar la economía básica y la supervivencia de los poblados. Es por ello que buscaron presentar estos sucesos ante la Corona mediante un *yaotlacuilolli* o pintura de guerra⁶, los cuales fueron presentados en 1585 a través de una importante

⁶ Este documento retrata el punto de vista de los tlaxcaltecas de la llegada de los españoles y las guerras de conquista, destacando principalmente su participación. Pueden encontrarse varios fragmentos de este documento en el *Lienzo de Tlaxcala*, donde se recalca que “va más allá de presentar probanzas de méritos y servicios. La intención es mostrar que tienen un pasado glorioso, un pasado a la medida de su propia grandeza.”

embajada tlaxcalteca. A pesar de que tenían una cierta cercanía con los españoles eso no se impidió que Tlaxcala poco a poco fuera sucumbiera bajo el dominio español, perdiendo gradualmente sus privilegios.

Pero con el correr de los años estos privilegios se fueron olvidando y a los indígenas se les obligo, por ejemplo, a cubrir los gastos para recibir al nuevo virrey en su paso por Tlaxcala, rumbo a México, a pagar tributos en dinero, en especies como el maíz, y aun en servicios personales como ayudar en la construcción de la ciudad de Puebla de los Ángeles y especialmente de su catedral, iniciada por Real Cédula en 1537 (Mercedes, 1988: 63).

De esta manera, se visibiliza la progresiva erosión de los privilegios que la Corona española había otorgado inicialmente a los tlaxcaltecas en recompensa por su alianza contra los mexicas. A pesar de las promesas de trato especial, con el tiempo las obligaciones fiscales y laborales impuestas a los indígenas se equipararon a las de otras comunidades, obligándolos a contribuir económicamente y con trabajo forzado en proyectos coloniales. Este proceso refleja la dinámica de subordinación y explotación característica del sistema colonial, donde los pactos iniciales fueron desplazados por la creciente centralización del poder virreinal y la necesidad de recursos para sostener la administración y las obras públicas del imperio.

1.2.1 El olvido del aliado

Cambios en la propiedad de parcelas indígenas

A pesar de los acuerdos dados por la Corona en 1535⁷ para conservar la integridad de su antiguo territorio, en este nuevo orden dominado por la economía y el gobierno español, los tlaxcaltecas comenzaron a perder poco a poco sus tierras a manos de emigrantes españoles. Trautmann (1997) refiere que esta pérdida se debe primordialmente a que, después de la conquista, quedaron muchas zonas inhabitadas en Tlaxcala y lugares donde se habían llevado a cabo guerras, y al no ser reclamadas, los españoles ocuparon esas áreas. Posteriormente, la venta de parcelas se dio a tal escala que la Corona no supo cómo detenerla. Esto, junto con el grave problema de ocupaciones ilegales que se aceleraban debido a un aumento de terrenos baldíos por despoblamiento, daños a cultivos por el ganado de las estancias, y el abandono de la agricultura tradicional por la introducción de la grana, marcando así un grave cambio en la propiedad rural. Otra forma de ocupación de las tierras que identifica Trautmann (1997)

⁷ Geoffrey (2016) refiere que Carlos I de España y V del Sacro Imperio Romano Germánico se encontraba en el poder en ese momento.

se dio a través de alianzas matrimoniales; emigrantes españoles se emparentaron con familias de la nobleza indígena con el fin de obtener el derecho sucesorio y contribuir al traspaso de grandes terrenos.

Para 1563, Trautmann (1997) refiere que se estipuló que se podía permitir que los españoles poseyeran tierras y estancias siempre y cuando no se causara agravio ni perjuicio a los indígenas. Sin embargo, esto no sucedió. Por el contrario, las revisiones pendientes de ocupación ilegal de tierras fueron remitidas por latifundistas y autoridades españolas. Cuando los indígenas protestaban ante la Real Audiencia, siempre eran desatendidos.

Teniendo en cuenta que muchos alcaldes mayores o escribanos tenían propiedades rurales a pesar de la Real Cédula de 1563 que prohibía tener ganados o estancias, no parece sorprendente que protegieran a los terratenientes españoles en sus pleitos con los pueblos. Si las comunidades indígenas apelaban a la Real Audiencias les sucedía que sus quejas eran denegadas o las protestas de los españoles admitidas, resultando que se veían precisados a buscar un arreglo por falta de recursos (Trautmann 1997: 208).

De esta manera, las tierras que pertenecían a los antiguos señores indígenas fueron apropiadas por los españoles poco a poco hasta tener el control de la mayoría. Ellos poseían un espacio privilegiado para el cultivo y el riego de lo que se sembraba, y al poco tiempo estas tierras comenzaron a ser utilizadas para la cría de ganado. Esto generó una gran preocupación por parte de los señores indígenas, dado que esta actividad afectaba los cultivos realizados por los tlaxcaltecas en sus tierras.

Durante este tiempo surgieron una serie de cambios abruptos en la economía en algunas zonas de Tlaxcala debido a la falta de trabajadores por el deceso de la población causado por las epidemias, así como la invasión de sus cultivos por el ganado de los estancieros. En zonas cercanas a La Malinche, sufrieron la erosión de sus tierras por la tala excesiva de árboles. El empobrecimiento de estas zonas orilló a muchos de sus pobladores a trabajar en ranchos, cuestión que abordaremos más adelante.

Cambios en la religión

La conquista militar del territorio siempre estuvo ligada a una conquista espiritual. El objetivo era hispanizar y cristianizar a los indígenas para crear una sociedad más homogénea y controlable, dirigiéndolos hacia los modelos económicos, políticos y sociales de la

Monarquía. Para los españoles era imprescindible que todos los indígenas que habitaban en la Nueva España fueran convertidos a la fe católica para así poder ser considerados “dignos de participar de los dones de la fe y el favor del rey”. El objetivo se centró en destruir la religión indígena para imponer en su lugar el cristianismo. Sin embargo, en Tlaxcala, el proceso de evangelización se dio de una manera diferente.

La necesidad de una alianza con los tlaxcaltecas llevó a que, en un primer momento, se respetaran sus creencias hasta 1520. La propuesta fue convencerlos de abandonar sus creencias y, al mismo tiempo, formar una alianza militar para llevar a cabo la conquista. Para los españoles, los dioses indígenas eran vistos como “estatuas” e “ídolos semejantes al demonio”, por lo que constantemente intentaron persuadirlos de abandonar sus creencias e incorporarse a la fe cristiana. Sin embargo, las respuestas de los señores de Tlaxcala siempre mostraban una clara y contundente negativa develando así una resistencia a la imposición de una nueva religión.

En el caso de Tlaxcala, Muñoz Camargo (2013) refiere que los líderes indígenas respondieron que aquellos que adoraban fueron hombres en el pasado y que, con sus hazañas, subieron al cielo y se volvieron dioses, quedando en la tierra sus estatuas. “Estas viven en moradas de gozo y desde allá le envían a la tierra con su divina influencia, virtud y poder lo que necesitan, dado que observan cómo sus figuras son adoradas por la gente” (Muñoz Camargo, 2013: 180). Entonces, según refiere este autor, ¿cómo podrían permitir que con facilidad profanaran sus imágenes, derribándolas y desbaratándolas?, para los indígenas permitir estas acciones supondría el enojo de los dioses, los cuales los castigarían con desastres naturales y hambruna.

La necesidad de una alianza militar propició el respeto de sus creencias, por lo que se postergó su conversión al cristianismo hasta después de consumada la conquista. Es así que tanto españoles como los líderes indígenas participaron en ceremonias simultáneas de ambas creencias, lo que se volvió una parte de las concesiones pactadas en la alianza. Los indígenas aceptaron la religión hispana, pero se negaron rotundamente a abandonar la suya, por lo que continuaron rindiendo culto a sus dioses.

Tras la conquista y con la llegada de los primeros misioneros franciscanos, comenzaron campañas violentas contra las creencias indígenas en todo el territorio ocupado por los

españoles. Se derribaron ídolos de los templos y tomaron a los hijos de los caciques para educarlos bajo la fe católica⁸. Eliminaron los ritos y les cambiaron su vestimenta y Tlaxcala no fue la excepción; la resistencia mostrada por caciques y líderes indígenas fue tomada como rebeldía, y muchos murieron quemados o ahorcados⁹. Pérez (2022) refiere que

En Tlaxcala fueron procesados los señores principales Francisco Tecpanécatl de Topoyanco y Cuauhtotohua de Atenpan. Todos ellos fueron héroes de guerra y capitanes en el ejército de Cortés que participaron en la rendición de Tenochtitlan. Hubo otro, Acxotecatl, señor de Tzonpahtzinco, que también fue mandado a la horca (Pérez, 2022: 265).

Con el tiempo, el servicio militar que años atrás les había otorgado beneficios a los tlaxcaltecas resultó insuficiente para obtener y mantener el reconocimiento del cabildo indígena ante la Corona. Por este motivo se volvió también necesario adquirir la adhesión religiosa. Pérez (2022) destaca que esta medida provocó cambios abruptos dentro del cabildo indígena; muchos de sus líderes, que años antes se habían destacado por su participación junto a los españoles en la caída de México-Tenochtitlan, fueron ejecutados por no seguir la fe católica.

El poder del cabildo indígena fue menguando poco a poco. Los tlaxcaltecas comenzaron a aceptar la conversión religiosa y a bautizarse por temor a recibir el mismo castigo. A pesar de su conversión religiosa, la hegemonía española comenzó a tomar mayor poder y relevancia sobre el cabildo indígena, hasta menguar poco a poco el poder político y económico de los cuatro señores. A pesar de sus intentos por recurrir a la Corona española y llegar a acuerdos justos que fortalecieran su orden sociopolítico, estos terminaron fallando y se vieron rebasados y sometidos por la configuración del nuevo orden español.

⁸ Bonfil (1995) refiere que los niños adoctrinados bajo las misiones se dedicaron a destruir “ídolos” y a tratar de impedir las prácticas religiosas de la gente, entre ellos destacan los actualmente canonizados niños mártires, que murieron entre 1527 y 1529 en los inicios de la evangelización, dos de ellos pertenecientes al linaje de la nobleza indígena y uno macehual.

⁹ Pérez Barragán (2022) refiere este hecho como una traición de Cortes a aquellos que le habían salvado la vida en batalla.

1.3 “No saldremos de pobres acasillados y vendidos de por vida como me contó mi tata que mis abuelos vivieron”¹⁰. El peón en la hacienda y Tlaxcala en la época colonial.

Tlaxcala en la época colonial

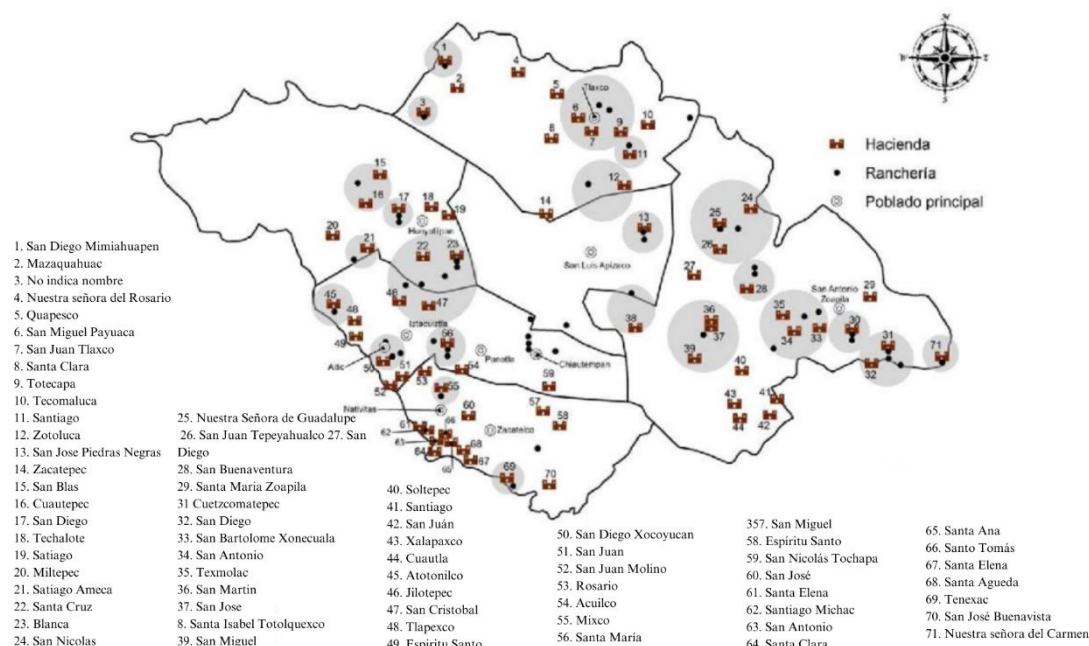


Ilustración 1. Mapa de haciendas y ranchos en el estado de Tlaxcala en 1712 elaborado por Flores (2017) a partir de datos de González (1967)¹¹.

Así, bajo el dominio español, el tlaxcalteca macehual fue desplazado de sus tierras, hecho que lo mantuvo en una continua situación de precariedad y pobreza. La usurpación de las mejores tierras de cultivo, junto con las limitadas posibilidades económicas para adquirirlas, llevó a los indígenas a no tener más opción que trabajar en las haciendas sometidos a violentas y extenuantes jornadas de trabajo. En estos lugares, por lo general, no se recibía un salario como tal, ya que, según los decretos emitidos por la Corona, Tlaxcala había sido reconocida como una unidad protegida y, por lo tanto, se exigía tributo al territorio en especie y trabajo gratuito de los indígenas a cambio de evangelización y protección.

Respecto a las posibilidades económicas limitadas y las contribuciones elevadas, los habitantes de muchos pueblos prefirieron trabajar en las haciendas o ranchos. Según la distancia se ocuparon de su trabajo yendo de los poblados a las fincas diariamente o emigrando de una finca a la otra. Ya que no existen muchos datos sobre cuánto cambió la

¹⁰ Referencia tomada de los escritos de Quetzalcóatl Cano (s.f.)

¹¹ El mapa fue reescrito para que los datos presentados en él fueran más visibles y claros.

estructura profesional de los vecindarios con esas ocupaciones, sólo se puede tomar como indicio por ahora una noticia de 1773, que dice que por lo menos la mitad de los habitantes de Tlacoachcalco y Xiloxochtlan trabajó en las haciendas (Trautmann, 1997: 210).

Es en el siglo XVII cuando comienzan las construcciones amplias y majestuosas con fines productivos. Ríos (2020) describe que estas edificaciones estaban compuestas por casas para dueños, administradores y mayordomos; trojes, caballerizas, macheros y amplios patios de trabajo, además de las indispensables viviendas de los peones fijos y temporales, que sin duda contrastaban con las de los propietarios. Terán (2002) menciona que en México se construyeron tres tipos de haciendas: aquellas donde los edificios formaban una unidad, haciendas conformadas por edificios dispersos y haciendas mixtas. En todas se observa una clara separación en distancia y construcción entre la casa de los peones y la de los hacendados. La explotación que se vivía en las haciendas, junto con el despojo gradual de las tierras, colocaba a los indígenas bajo un sistema de sometimiento que los excluía y racializaba. En relación con lo anterior, Trautmann (1997) refiere que la pérdida de tierras a manos de los europeos generó una separación espacial entre los españoles y mestizos en el centro y los indios en la periferia.

De acuerdo con los escritos recuperados y realizados por los propios pobladores, ellos describen el trabajo en las haciendas como lugares de “malos tratos” que los mantenían en una constante pobreza y, por ende, “vendidos de por vida”. Esto los obligaba a deambular por el estado en busca de buenas tierras para habitar y mantener a su descendencia, dado que “Los lados de la siembra de trigo son del amo, a nosotros nos dejan los cerros, y señalaban un puñado de chozas que, a unos mil metros, se veían enclavadas en una loma, las cuales pertenecían a Santa Inés Tecuexcomac” (Cano, s.f.: 2). En las mismas notas recopiladas por el mismo autor Cano (s.f.) sobre la llegada de los primeros pobladores al barrio de Tepoxtla en Totolac, se menciona este deambular constante de los tlaxcaltecas, destacando primordialmente que la mayoría buscaba trabajo en las haciendas.

La conversación se cortó de pronto a causa de los murmullos de varias personas que les iban dando alcance, provenientes de su mismo rancho, de San Mateo Ayécatl y San Rafael Tenexyécatl. Por el lado derecho venían otras personas de Santa Inés Tecuexcomac y por enfrente caminaban los de Santa Justina Ecatepec; todos ellos rumbo a la hacienda de San Juan Molino a donde tenían que llegar antes de la salida del sol, ya que era día lunes y

como requisito fundamental, todo el que solicitaba trabajo debía de hacer la limpieza de la hacienda y de sus respectivos anexos; como caballerizas, establos, porquerizas, gallineros, etc.; tarea que los ocupaba dos horas; al cabo de las cuales, se oyó una voz autoritaria diciendo: a formarse todo mundo; enseguida contó a las que necesitaba para la semana y dirigiéndose a los sobrantes les dijo: lárguense a sus casas; vengan el lunes venidero a ver si para entonces les toca trabajo.

En ese grupo se encontraba José Matías que, con su pala al hombro, buscaba con la mirada a su mujer y al no verla por ningún lado entró presuroso a la hacienda en donde un puñado de mujeres platicaba y al descubrirla le dijo: a ti tampoco te tocó trabajo, pues entonces vámonos luego. Empezaron a caminar para salir de la hacienda por el portón cuando alguien le gritó; ¡Hey tú! ¿A dónde llevas esa pala?, a lo que Matías respondió es mía, ¿Cómo que mía?; tráela acá indio pata rajada toda la herramienta es de la hacienda; diciendo esto le arrebató la pala, dándole un puntapié para que saliera. Matías sabía que era inútil protestar por lo que hizo un guiño a Antonia María para que lo siguiera (Cano, s.f.: 2).

Esto concuerda con lo mencionado por Lira y Muro (1976) donde se dice que el bajo salario que se les daba a los peones los mantenía en un continuo endeudamiento que en cierto sentido los sometía y aseguraba el continuo trabajo en la hacienda.

Tanto la hacienda como los obrajes sometían a los trabajadores por medio de bajos salarios y el endeudamiento, ya que de esa manera se aseguraban la mano de obra. A pesar de ello, la hacienda les proporciona ciertas condiciones de subsistencia, que no podían obtener en sus pueblos de indios. Por ello aparecen que consistían las primeras “cuadrillas” o caseríos de peones, en los verdaderos poblados con organización propia, en torno a la casa y a la iglesia de la hacienda. (Lira y Muro 1976: 141)

Para finales del siglo XVII, las haciendas se habían apropiado de una gran cantidad de tierras alrededor del estado, justificadas por la obtención de títulos oficiales avalados por el virrey. Si bien en 1553 se había prohibido la venta de tierra a españoles, el cabildo indígena tlaxcalteca participó en la enajenación de tierras, lo que provocó que disminuyera gradualmente su prestigio dentro de los mismos indígenas. Entre otras acciones, se dieron las relaciones matrimoniales entre mujeres indígenas y españoles para obtener parcelas, así como la ocupación ilegal de la tierra debido a la disminución de la población por enfermedades de origen europeo.

Según Sánchez (2011), entre el periodo del siglo XVI y principios del XVII, la expansión de las haciendas alcanzó su mayor desarrollo, generado por los factores mencionados anteriormente. Ríos (2020) refiere que en las seis regiones que actualmente conforman el estado de Tlaxcala¹², se establecieron entre los siglos XVII y XVIII alrededor de 105 haciendas donde los indígenas trabajaban. El grano predilecto para el cultivo era el trigo y, si bien la pérdida gradual de tierras a manos europeas significó un cambio económico abrupto para las comunidades, la situación no era tan mala como parece, pues Ríos (2020) refiere que, el obispo de Puebla, Mota y Escobar identificó que diversos pueblos, principalmente Topoyango, Nativitas y Chiautempan, habían prosperado por la grana, el cultivo de maíz y la cría de gallinas de Castilla. Además, Ríos (2020) identificó que el usufructo de los bosques disponibles enriqueció también a algunos pueblos, como San Pablo del Monte, donde el cabildo de Tlaxcala registro ganancias de 300 a 400 pesos anuales por el comercio de vigas con Puebla.

Bajo este contexto de cambio violento y sometimiento de los indígenas, comienza a surgir la festividad carnavalesca en Tlaxcala, pero antes de profundizar en este aspecto, es necesario marcar las características de la festividad en España.

1.3.1 El baile de los enmascarados y los disturbios en tiempos de carnestolendas

Las mascaradas y las carnestolendas en España

Indudablemente, la llegada de los españoles al territorio tlaxcalteca supuso un cambio radical que se concretó después de la conquista. La combinación gradual de las creencias y el estilo de vida de ambos grupos trajo consigo nuevas formas de relacionarse y de vida en general en Tlaxcala. Las festividades también supusieron un punto fundamental dentro de este entrelazamiento de las celebraciones prehispánicas y españolas. Entre estas se encuentra la fiesta de las carnestolendas¹³. En España, esta festividad incluye dos eventos principales: las

¹² Gobierno del estado de Tlaxcala, 2009, *Propuesta de plan de desarrollo municipal* (Tlaxco), p.17.

¹³ En este trabajo no planteo remitirme a los orígenes del carnaval, como bien se sabe esta ha sido una festividad muy estudiada a lo largo del tiempo la cual sufrió procesos de transformación, redefinición y cambio constantes a lo largo del tiempo desde sus orígenes en relación con la fertilidad y el cambio de estaciones hasta sus antecedentes en diversas fiestas griegas y romanas como “Las Dyonisias”, “Las Kalendae”, “Las Saturnales” y “Las Lupercales”, que no son más que fiestas de júbilo en las que existían sacrificios y ritos propiciatorios de fertilidad. Conuerdo con las afirmaciones dadas por el historiador Julio Caro Baroja (1979) que refiere que antropólogos y folcloristas han pretendido “reconstruir a base de datos de un presente concreto, de un pasado determinado, un pasado tan remoto e inconcreto que no se puede referir ni a fechas ni áreas, ni sociedades precisas con seguridad” (Caro Baroja, 1979: 391) si bien es algo que no se puede asegurar con exactitud

maskaradas y el carnaval. Según Ollero Lobato (2013), las maskaradas consistían fundamentalmente en un cortejo festivo que celebraba un acontecimiento alegre vinculado al trono o al altar, donde, a pie o a caballo, participaban diferentes personajes caracterizados. En estas festividades se declamaban textos líricos o dramáticos, se escuchaba música o se presenciaban danzas y mímica, las cuales estaban ligadas a acciones teatrales breves donde se realizaban representaciones dramáticas desarrolladas en parodias de otros géneros.

Bajo este sentido, las maskaradas no tenían una fecha determinada para realizarse y en ellas coexistían elementos populares y aristocráticos. En dicha manifestación festiva, la máscara es el elemento dominante del personaje ritual. A diferencia de las carnestolendas, el uso de máscaras en las maskaradas, según Calvo (2012), no es para esconder sino para representar. Es decir, no pretende ocultar la personalidad del enmaskarado, sino que este pierde su personalidad para encarnar la de aquel cuyo rostro ha asumido.

Y es que máscaras, fiestas y religión formaron la trilogía que dieron origen a nuestras maskaradas invernales. No porque sean paganas son menos religiosas que cualquiera de las celebraciones litúrgicas cristianas. Tienen otro tipo de religiosidad, incluso más intensa, siendo la máscara el receptor de una hierofanía continua, que se produce aprovechando el parón invernal.

Son estos conceptos claves para comprender toda la filosofía, religiosidad y formas de vida que subyacen bajo estas celebraciones festivas (Calvo, 2012: 7).

Por otro lado, las carnestolendas en España corresponden a un sentido religioso que marca un tiempo de desorden, caos y permisividad que concluye después de tres días. Debido a su carácter satírico y subversivo, en diversas ocasiones su práctica fue prohibida por la Iglesia desde la época de Carlos V, ya que era considerada una festividad pecaminosa y un peligro político, pues era el momento en que el pueblo realizaba críticas no solo a la institución religiosa, sino también a la política. A pesar de que sufrió diversos procesos de cambio,

seguramente en cierto momento las festividades de las carnestolendas, por sus orígenes paganos, llegaron a ligarse a las fiestas religiosas, por lo que concuerda con las afirmaciones dadas por Sevilla, Rodríguez y Cámara (1985) que, siguiendo a Baroja, refieren que el carnaval ha perdurado a “Consecuencia de las necesidades humanas y sociales de desahogo, de escape, de rompimiento del orden social represivo” (Sevilla, Rodríguez y Cámara, 1985: 71).

incluso riesgo de desaparición, su práctica logró preservarse en algunas provincias muy tradicionales.

Por otro lado, el carnaval en España generalmente se compone, primero, de los dos jueves antes de la semana de carnaval, el primero conocido como “Jueves de Compadres” y el segundo como “Jueves de Comadres” o “Jueves Gordo” y “Jueves Ladero”. Posteriormente, sigue el domingo, lunes y martes de carnaval, y el domingo de la semana siguiente se conoce como “Domingo de Octava” o “Domingo de Piñata”. Durante estos días es común el uso de máscaras, disfraces y se realizan bromas. De la misma manera, ocurre una inversión de sexos, es decir, los hombres se disfrazan de mujeres y viceversa.

Sevilla, Rodríguez y Cámara (1985) refieren que es el único momento del año en que esta inversión es permitida sin condena social. Agregan que el carnaval español es un tiempo en el que se come en exceso ciertos tipos de alimentos hechos a base de cerdo y otros como fruta, leche, dulces y huevos, llegando antiguamente hasta la gula.



Ilustración 2. El Carnaval de Lanz, fotografía de Iribarren, J. M., 1949, en Gorostiza 2019.

Para culminar los festejos carnalescos, dentro de la costumbre española, se presentaba un ritual en el que el espíritu del carnaval luchaba contra la Cuaresma, esto era representado a

través de un muñeco conocido como “Pelele”, “Pedropérez” “Peropalo” “Peirote”, “Carnistoltes”, “Entroido” o “Meco”¹⁴.

Esta representación se llevaba a cabo con distintas combinaciones del patrón siguiente, dependiendo de la provincia que se tratara.

1. Elaboración de muñeco relleno de paja, a veces animado por un hombre que se metía dentro de ella.
2. Este personaje era acompañado de su esposa.
3. Antes y durante la fiesta permanecía colgado o amarrado en un lugar público visible.
4. Este muñeco era acusado, juzgado en algunos casos, por un personaje llamado Cuaresma y sentenciado a muerte.
5. El monigote y su mujer desfilaban a pie de burro por las calles del pueblo.
6. Muerte del muñeco producida por un disparo o por incineración.
7. Desfile del personaje muerto acompañado de hijos y esposa que simulan llorar.

Esta serie de actos eran representados el martes de carnaval de donde este día adoptó el nombre de “martes de entierro” (Sevilla, Rodríguez y Cámara, 1985: 72-73).

En esta representación, los monigotes suelen ser personajes satíricos, figuras políticas o caricaturas que, a menudo, son quemados al culminar el tiempo carnavalesco. En este sentido, simbolizan la eliminación de lo viejo para dar paso a lo nuevo, marcando la derrota del Carnaval y el inicio del tiempo de solemnidad de la Cuaresma.

Entre el trabajo y la liberación momentánea: el carnaval en Tlaxcala durante la época colonial

Esta costumbre fue traída al continente americano con la llegada de las embarcaciones europeas. En México, los grupos conquistados y sometidos al dominio español comenzaron a apropiársela poco a poco, por lo que es muy común que en distintas partes del país el carnaval sea un evento festivo celebrado y que tenga mucho arraigo, aunque con significaciones y contextos diferentes. Sevilla, Rodríguez y Cámara (1985) encuentran una similitud en la representación de la lucha de la Cuaresma contra el espíritu del carnaval con

¹⁴ Sevilla, Rodríguez y Cámara (1985) y Gorostiza (2019) mencionan que el nombre del monigote puede variar según la región, y estos son algunos de los nombres con los que se le conoce.

un ritual realizado en Guadalajara conocido como la Carta Calenda o Cartas Calendas, en el que “se sacaba a relucir todo lo que cada vecino creía tener más oculto de su vida privada” (Sevilla, Rodríguez y Cámara, 1985: 73). En otros lugares, estos eventos eran llamados “sermones” y “testamentos”, en los que se daba lectura a hechos ocurridos durante el año en el pueblo, denunciados con tono satírico.

Trasladando esto a la región tlaxcalteca, la religión y la nueva organización política supusieron un cambio radical en la sociedad, y la introducción de las festividades también lo fue gradualmente. Según lo visto anteriormente, el carnaval fue introducido por los españoles y, sin lugar a duda, tomó una significación diferente a la hispana, principalmente ligada a la actividad económica marcada en las haciendas.

Según una de las versiones más difundidas dentro de instituciones estatales e incluso en distintos medios de comunicación, como el periódico *El Sol de Tlaxcala* (2020), la vida cotidiana en las haciendas reflejaba marcadas diferencias entre los hacendados, en su mayoría de origen español, y los peones. Si bien en algunas ocasiones se les ofrecía comida y alojamiento, durante su jornada laboral eran excluidos de ciertas actividades, como las grandes y esplendorosas fiestas organizadas por los hacendados. Se destaca que las continuas celebraciones y banquetes de los hacendados despertaban en los indígenas el deseo de formar parte de esos círculos privilegiados. Como respuesta, “los tlaxcaltecas comenzaron a realizar fiestas en las calles, plazuelas y centros de reunión, donde imitaban los bailes de sus patrones, satirizando su música, forma de vestir, manera de hablar y su vida burguesa en general” (Sol de Tlaxcala, 24 de febrero de 2020).

La práctica del Carnaval ha sido observada por casi toda Europa, especialmente en Italia, Francia y Alemania; en España su práctica fue prohibida por la iglesia desde la época de Carlos V, por considerarla pecaminosa y como un peligro político. Cabe señalar que algunos de estos festejos son herencia traída de España a México y especialmente a Tlaxcala, como las celebradas en estas fechas (*El Sol de Tlaxcala*, 22 de febrero de 1990).

En los documentos resguardados por el Archivo Histórico del Estado de Tlaxcala, el primer registro que se tiene de las carnestolendas es un documento de 1669, en el que el gobernador de la provincia de Tlaxcala, el conde de San Román, refiere que en los tres días de carnestolendas, hombres y mujeres venían a bailar por las calles enmascarados y con distintos

trajes, donde algunos de ellos buscaban satirizar a distintas personas, lo que ocasionaba diversos problemas y disturbios. Por ello, exhorta a la población a no faltarles al respeto a las personas a través de versos satíricos.

Esto refleja que la celebración del carnaval fue aceptada por los españoles; sin embargo, recalcan a los indígenas que dejaran de mofarse de los demás, principalmente de los españoles, subrayando que se les permitiría bailar en las calles siempre y cuando cumplieran con las normas establecidas, advirtiendo que quienes no las acataran se verían sancionados con una multa.

Durante el virreinato era costumbre que en las celebraciones del Carnaval o carnestolendas hombres y mujeres se disfrazaran, bailaran y embriagaran hasta altas horas de la noche, lo que era motivo de conflictos, ya que algún huehue se introducía a las casas a bailar, o entre todos se aventaban agua de colores, harina, zapote prieto, confites o semillas (Investigadores del colegio de historia, 2012: 4).

Durante esta época, el carnaval se volvió un espacio ideal para la sátira y la burla hacia los españoles, retomando sus propias celebraciones y dotándolas de un nuevo significado basado en la oposición a la impugnación y los actos violentos sufridos bajo el nuevo orden europeo. En este sentido, el carnaval no solo era una fiesta, sino también un acto de resistencia cultural, en el que los indígenas y sectores populares encontraban un momento para expresar su descontento al orden hegemónico.

De esta manera, a lo largo del siglo XVII y XVIII, se registran una serie de documentos ligados a actas judiciales o autos de fe, sobre diversos delitos cometidos durante las carnestolendas, como robos de ganado, disturbios en lugares públicos e incluso actos considerados heréticos por las autoridades religiosas.

Estos registros no solo reflejan las tensiones sociales de la época, sino también cómo el carnaval se convertía en un espacio donde las jerarquías sociales podían ser desafiadas, aunque fuera temporalmente, mediante la irreverencia y el caos ritual. Sin embargo, esta transgresión no estaba exenta de consecuencias. Las autoridades coloniales, tanto civiles como religiosas, respondían con severidad a los actos considerados fuera de los límites permitidos. Los castigos podían variar desde multas hasta encarcelamientos, dependiendo de la gravedad del acto y de la percepción de amenaza al orden establecido. Este tipo de castigos

buscaban no solo reprimir las conductas individuales, sino también enviar un mensaje disuasorio a la comunidad, reafirmando la supremacía de las normas del orden establecido sobre cualquier intento de resistencia o desafío. A pesar de esto, el carnaval persistió, convirtiéndose en un símbolo de resiliencia y afirmación cultural, que con el tiempo fue arraigándose y estableciéndose dentro de los grupos populares.

1.4 Tlaxcala frente al Estado nación

La época Colonial duró alrededor de tres siglos, durante los cuales el dominio español menguó poco a poco al gobierno indígena, manteniéndolos en un estado de subordinación, apropiándose de sus tierras y desconociendo todo pacto y compromiso realizado en la alianza. Con las Reformas Borbónicas, Tlaxcala vio por primera vez la amenaza a la autonomía de su territorio, pasando a ser parte de la intendencia de Puebla en 1786. Tras las apelaciones del gobierno indígena ante el virrey, demandando el cumplimiento de sus privilegios otorgados desde la conquista, lograron recuperar su territorio siete años después, en 1793.

A comienzos del siglo XIX, México logró su independencia debido al descontento contra el gobierno virreinal, impulsada por diversos grupos tanto criollos como indígenas. La participación de Tlaxcala en este momento fue escasa y dividida. Según Rendón (1996) y Martínez (2014), la opinión se dividió en dos bandos, al igual que en otras partes del país: unos a favor y otros en contra. En un primer momento, los tlaxcaltecas mostraron un apoyo total a la Corona al condenar las acciones insurgentes de Miguel Hidalgo. Sin embargo, existían grupos de pequeños propietarios indígenas, mestizos y criollos que vieron este momento como una oportunidad para librarse del poder virreinal e intentar mejorar su nivel de subsistencia.

La posición de Tlaxcala durante la Independencia es difusa. Por un lado, para los grupos indígenas resultaba difícil manifestarse masivamente contra el gobierno virreinal, ya que estaban controlados por la guarnición militar española de Puebla y por el menguante gobierno indígena. Por otro lado, existía la incertidumbre de su posición ante la independencia nacional debido a su lealtad a la Corona durante tres siglos, siendo vasallos con privilegios.

Rendón (1996) señala que Tlaxcala se unió al movimiento insurgente en su etapa final, después de la expulsión de las fuerzas realistas de su territorio y la entrada de las tropas insurgentes comandadas por Nicolás Bravo a la ciudad capital en abril de 1821. A partir de

ese momento, Tlaxcala quedó liberada de sus vínculos con la Corona española; sin embargo, aún enfrentaría una prolongada lucha para lograr su soberanía política dentro del naciente país. Este proceso estuvo marcado por diversos obstáculos, como el interés de estados vecinos, como Puebla, por apropiarse de su territorio. Además, la limitada participación de Tlaxcala en el movimiento de independencia y su anterior cercanía con la Corona española generaron dudas sobre su posición y autonomía en el contexto nacional.

A partir de estas discusiones en torno al territorio, durante el siglo XIX Tlaxcala sufrió una serie de conflictos internos, donde se formaron dos grupos. Palma (2022) destaca que, por un lado, estaban aquellos que promulgaban la anexión del territorio a Puebla, conocidos como “anexionistas”, grupo formado principalmente por representantes de Huamantla y Tlaxco. Por otro lado, estaban aquellos que aspiraban a mantener la autonomía de la provincia, conocidos como “autonomistas”, cuyos representantes se encontraban principalmente en la región centro y suroeste de Tlaxcala. Palma (2022) refiere que en los años que sucedieron a los primeros congresos constituyentes, “las élites tlaxcaltecas quedaron divididas entre aquellos que abrazaban la unidad político-territorial de la provincia y aquellos que deseaban desprenderse del dominio de la capital tlaxcalteca” (Palma, 2022: 7).

Jiménez (2019) argumenta que, dentro de esta división, el primer grupo estaba conformado por criollos y mestizos que habitaban al norte de la entidad, quienes poseían haciendas y ranchos, y se sentían más identificados con los poblanos. Mientras que en el segundo grupo estaban aquellos tlaxcaltecas que habitaban en el centro-sur del estado, descendientes del gobierno indígena, que luchaban por conservar su autonomía lograda durante 300 años de dominio español. No solo se oponían a ser anexados al territorio poblano, sino también a cualquier otro territorio cercano.

Dentro de este conflicto, Jiménez (2019) refiere que diversos líderes económicos, políticos y religiosos de la zona norte de la entidad realizaron una serie de representaciones ante el constituyente con la intención de anexar a Tlaxcala al estado de Puebla. Una de las más contundentes fue la publicación del “Bosquejo Estadístico de la Célebre Ciudad de Tlaxcala

y su Territorio”¹⁵, donde destacaban que era necesaria la anexión bajo la premisa de que los tlaxcaltecas cometieron parricidio al aliarse con los españoles.

Ya no debe ser capital, ciudad ni pueblo, ni menos consentirse que abrigue en sus miserables guaridas la plebe más insolente, viciosa, holgazana e inmoral del mundo, los delincuentes más escandalosos que de todas partes allí se refugian para robar impunemente y asolar los caminos, ni las arbitrariedades más insufribles que se conocen. Sobre los escombros de tan infame pueblo, debe levantarse un monumento que diga: Aquí fue la traidora Tlaxcala que vendió su patria al extranjero y que ya no existe, para que no vuelva a cometer semejante parricidio (*El Sol*, 1823, en Martínez, 2014: 6).

Bajo este punto, como dice Martínez “Cuando se debatía en el Congreso Constituyente si Tlaxcala podía ser o no un estado de la nueva república, el principal enemigo de los tlaxcaltecas fueron los mismos tlaxcaltecas” (Martínez, 2014: 5-6). De esta manera, comienza a surgir el concepto del “traidor” dentro del mismo pueblo tlaxcalteca.

Para 1824 se publicó el proyecto de Constitución Federativa de los Estados Unidos Mexicanos. Sin embargo, en este documento no se especificaba la situación de Tlaxcala. No fue hasta el 24 de noviembre del mismo año que se declaró al estado de Tlaxcala como un territorio federal. Si bien no lograron conservar su autonomía, mantuvieron su integridad territorial frente a las ambiciones de otros estados cercanos.

Años más tarde, en 1836, Tlaxcala fue anexada al Estado de México como resultado de una serie de cambios territoriales y administrativos que ocurrieron durante ese periodo en México. En ese año se promulgaron siete leyes constitucionales, y la sexta de estas leyes se refería específicamente a la configuración territorial del país. Como resultado, Tlaxcala fue integrada dentro del departamento de México, formalizando así su anexión al estado. Dentro de estas discusiones, Jiménez (2019) refiere que Benito Juárez reproduce el estigma de la traición cuando el 16 de septiembre de 1840 donde afirma que

México, poblada de mil naciones guerreras y por la misma naturaleza defendida, recibió la ley de un puñado de aventureros; porque los viles tlaxcaltecas prefirieron una rastrera venganza al honor nacional, y prestaron su funesta alianza al invasor de Castilla, quien

¹⁵ Ramos en Jiménez (2019) menciona que este fue escrito por el diputado federal suplente del congreso general por Puebla, el cura párroco de Huamantla Miguel Valentín y Tamay, el presbítero Manuel Bernal, el hacendado de Huamantla Gabriel Illescas, el obrajero de Santa Ana Chiautempan Antonio Díaz Valera.

también los subyugó en premio de su perfidia y egoísmo criminal (Benito Juárez (1840) en Jiménez, 2019).

Tlaxcala no recuperó su estatus de territorio hasta 1846, tras las apelaciones y discusiones en el Congreso. Para 1848, nuevamente hubo intenciones de anexión del territorio tlaxcalteca al estado de Puebla. Estos intentos surgieron en un contexto de cambios políticos y territoriales en el país tras la conclusión de la guerra entre México y Estados Unidos, que culminó con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo en febrero de 1848¹⁶.

Los líderes políticos y terratenientes de Puebla, interesados en expandir su influencia y control sobre Tlaxcala, promovieron la idea de anexar el territorio, argumentando que su integración beneficiaría a ambos en cuestiones administrativas y económicas. Sin embargo, Tlaxcala se opuso nuevamente a estos planteamientos y, para 1849, elevó ante el Congreso la diputación territorial de Tlaxcala con el fin de defender su territorio ante los intentos de anexión de otros estados vecinos. Este documento fue promovido por Miguel N. Lira y Ortega, titulado “Representación que la diputación territorial de Tlaxcala eleva al Congreso General, oponiéndose a que se agregue al estado de Puebla el referido territorio cuya estadística se acompaña a la esposición”, en él se abogó por el reconocimiento de Tlaxcala como un estado libre y soberano dentro de la federación mexicana. A la par confrontaba a las representaciones hechas anteriormente por los tlaxcaltecas de la zona norte a la idea de la traición, ahí se afirmaba que:

Aun no ecsistia la ciudad de los Angeles, cuando ya Tlaxcala figuraba en el continente, cimentada bajo un sistema democrático; y aunque rodeada por todas partes del vasto imperio chichimeca, supo defender su libertad á costa de mil sacrificios, hasta rehusar la sal que le brindaban los mexicanos; y á la vez que apareció el ejército conquistador, le disputaron el terreno las filas de sus valientes soldados en varias batallas, que perdieron por la superioridad de las armas enemigas; de manera que por tal heroicidad no mereció Tlaxcala el que se levantara sobre sus ruinas aquel degradante padron, sugerido por el autor de un folleto, enemigo de la capital, que dijera:

“Aquí fué la traidora Tlaxcala, que vendió su patria al es-trangero,” sino que es muy digna de que se le erija una pirámide, en que se lea esta indeleble inscripción: “Aquí ecsistieron los guerreros y fieles senadores, republicanos más antiguos que el inmortal Washington.”

¹⁶ Fue en esta época cuando también la nación mexicana pierde la mitad de su territorio frente a Estados Unidos.

(Representación que la diputación territorial de Tlaxcala eleva al Congreso General, 1849: 7).

Las gestiones realizadas por Miguel N. Lira y Ortega y otros líderes autonomistas desempeñaron un papel fundamental para obtener reconocimiento ante el sistema nacional. No fue hasta 1857 que se reconoció a Tlaxcala como un estado libre y soberano ante el Congreso Constituyente, gracias a las gestiones realizadas principalmente por Guillermo Valle y José Mariano Sánchez. De esta manera, el estigma del traidor se consolidó a lo largo del siglo XIX y permaneció dentro de la memoria nacional, en un debate que aún persiste en nuestros días.

1.4.1 El carnaval en Tlaxcala durante el siglo XIX

Tras la época de la Independencia¹⁷, el carnaval mantuvo su arraigo entre la población tlaxcalteca. Para mediados del siglo XIX Netzahualcoyotzi (2022) señala que, a pesar de la radicalización del movimiento liberal mexicano tras la promulgación de la Constitución de 1857 y la implementación de las Leyes de Reforma —que separaron las funciones de la Iglesia y el Estado— se conservó una importante celebración religiosa: la Semana Santa. De esta manera, se refleja que la permanencia del carnaval se debió, en gran medida, a la continuidad de la celebración religiosa.

Así mismo, el arraigo de esta celebración dentro de los grupos españoles permitió su introducción gradual en América. Si bien tanto las mascaradas como el carnaval eran permitidos bajo una tolerancia momentánea, surgían tensiones y confrontaciones entre las clases altas, en su mayoría de origen español, y los indígenas. Esto se debía a que, dentro de la celebración, se manifestaban comportamientos irónicos hacia estos sectores privilegiados, lo que motivó la intervención de instancias jurídicas con el fin de regular dichas expresiones. Sin embargo, estas autoridades reconocían, hasta cierto punto, que tales acciones eran parte inherente de la festividad.

¹⁷ Durante este tiempo es difícil precisar la situación de la celebración carnavalesca en Tlaxcala por la escasez de registros en este periodo. Como refiere Acoltzi en González (2023), no hay registros en el archivo histórico sobre el carnaval en la Independencia más que uno de 1819 donde en un párrafo se le exhorta a la población, en tiempos de carnestolendas, a no arrojarse lodo, agua y semillas porque va a haber pleitos, conflictos o malentendidos.

El carnaval en Tlaxcala no solo era un espacio de esparcimiento, sino también de resistencia simbólica. Las danzas, las máscaras y los rituales satíricos ofrecían una válvula de escape para las tensiones sociales, permitiendo a la población expresar críticas hacia las élites y cuestionar el orden establecido.

No obstante, como se mencionó anteriormente, las tensiones políticas y los conflictos internos del Estado tras la Independencia, junto con el establecimiento de las Leyes de Reforma entre 1855 y 1860, llevaron a que años más tarde se estableciera la prohibición de ciertas actividades consideradas subversivas, entre ellas el ritual de “el ahorcado”. De este modo, Netzahualcoyotzi (2022) señala que esta práctica carnavalesca, cuyo simbolismo desafiaba directamente al poder dominante, tiene sus primeros registros a finales de ese siglo.

<i>Tiempos de carnavales</i>	<i>Tiempos de mascaradas</i>
1699. Celebración de carnaval en la ciudad de Tlaxcala	1741. Festejos religiosos y civiles de mascarada en la ciudad de Tlaxcala
1756. Celebración de carnaval en la plaza central de la ciudad de Tlaxcala	1786. Festejos de mascarada en honor a la Inmaculada Concepción, pueblo de Nativitas
1768. Bando para evitar mensajes agresivos en la celebración del carnaval	1807. Festejos de mascarada en el pueblo de Santa Ana Chiautempan
1819. Aviso prohibiendo el uso de agua de colores en el carnaval de la ciudad de Tlaxcala	
1852. Diversiones permitidas en los días del Carnaval (Huamantla)	
1885. Advertencia sobre las reuniones de máscaras en los pueblos de Tlaxcala	
1886. Comunicado sobre prohibición del festejo del ahorcado en los pueblos de Tlaxcala	
1887. Comunicado sobre prohibición del festejo del ahorcado en los pueblos de Tlaxcala	
Celebraciones de los carnavales y mascaradas en Tlaxcala, siglos XVII al XIX Fuente: Archivo Histórico del Estado de Tlaxcala, siglos XVII, XVIII y XIX. Archivo Histórico Municipal de Huamantla, siglo XIX.	

Tabla 1. Celebraciones de carnavales y mascaradas en Tlaxcala, siglos XVII al XIX. Realizada por Netzahualcoyotzi (2022).

Para 1886 y 1887, Netzahualcoyotzi identifica dos prohibiciones respecto a la representación del ahorcado en Tlaxcala, bajo la idea de que las autoridades consideraban que esta práctica ritual era violenta, perturbadora e inapropiada, contraria a los principios de civilidad y al orden público que se intentaba establecer. Dentro de este siglo de transformaciones sociales y legales, era necesario transitar hacia una modernización y civilización de la sociedad

mexicana, por lo que este tipo de prácticas debían ser apartadas, ya que eran consideradas bárbaras e inhumanas.

Por esto, las prohibiciones a la práctica ritual del ahorcado reflejaban un esfuerzo por imponer un mayor control social, así como erradicar costumbres que perpetuaban la violencia y el desorden en las comunidades. Para aminorar el carácter subversivo y satírico del carnaval, el estado permitió la participación de “empresarios” en la organización de la festividad, donde las principales actividades que fueron programadas incluyeron corridas de toros, peleas de gallos y funciones de teatro. Es decir, las autoridades volvieron a mirar a España para modificar el carnaval.

Con el propósito de aminorar la rispidez de los mensajes sociales de la mojiganga carnavalesca, en el espectáculo taurino se destacaba la presencia de una mojiganga que con su propia gracia divertía a los asistentes al ruedo. Como un mero complemento de distracción, el palenque era otro espacio alternativo para los aficionados a los “juegos” de apuestas. Tocante a la programación de “selectas y divertidas funciones en los días de carnaval”, esta nos sugiere la existencia de una clase acomodada “educada” e interesada en otras opciones de distracción que la alejaran del bullicio popular (Netzahualcoyotzi, 2002:146).

Posteriormente, en 1886 y 1887, las autoridades reconocieron la importancia del ritual de “el ahorcado” como una actividad popular que gozaba del favor público. Según Netzahualcoyotzi, esta práctica fue aceptada debido a los beneficios económicos que generaba para la capital del estado, especialmente a través de la venta de alimentos y bebidas alcohólicas, ya que “al final, las ganancias menguaban las ofensas y los resentimientos” (*ibid.*).

De este modo, se vislumbra cómo el tiempo festivo satírico comenzó a ser aceptado por su impacto económico y mercantil. Las autoridades identificaron en estas festividades una oportunidad para promover el comercio y la economía local. Esta dualidad entre el control social y el beneficio económico permitió que el carnaval y sus actividades satíricas persistieran, aunque bajo una supervisión más estricta y con ciertas restricciones para garantizar el orden y la decencia pública.

Además, esta relación entre las festividades y el poder dominante revela un proceso de resignificación cultural. Las actividades satíricas del carnaval, que en un principio eran vigiladas y cuestionadas porque desafiaban las estructuras de poder, comenzaron a ser toleradas e incluso promovidas en la medida en que se alineaban con los intereses económicos del estado. Este fenómeno revela cómo los significados originales de resistencia o subversión se adaptaron en función de los nuevos contextos sociales y económicos.

En este sentido, el carnaval no solo se consolidó como un espacio de celebración y satirización, sino también como un escenario de negociación entre las necesidades económicas y los límites impuestos por las autoridades. Esta dinámica permitió que la festividad se perpetuara a lo largo del tiempo, preservando su esencia simbólica a pesar de las tensiones entre el control institucional y las demandas populares.

1.5 “Tlaxcala ya no puede cosechar nada. Desaparece como estado agrícola”¹⁸. Consecuencias de la industrialización en el estado de Tlaxcala

Para principios del siglo XX, Tlaxcala continuó basando su economía en actividades agrícolas con cultivos como el maíz, frijol, maguey, trigo y cebada. Esta producción estaba mayormente destinada al autoconsumo y al mercado local. En este contexto, Tlaxcala era percibido como un estado predominantemente rural y agrícola, con un desarrollo económico más lento en comparación con otras regiones del país. Al carecer de minas de metales y de condiciones propicias para el comercio a gran escala, su economía se centró principalmente en la agricultura y en la industria textil, que tuvo su origen en los obrajes.

Los obrajes eran talleres donde se producían, entre otros objetos, telas burdas de algodón, diseñadas para no competir con las elaboradas en España. Estas manufacturas desempeñaron un papel crucial en la economía local, proporcionando empleo y estableciendo las bases para el desarrollo de una actividad textil que, aunque limitada, contribuyó al sustento de la población tlaxcalteca.

Puede afirmarse que la estructura económica de Tlaxcala se basa en la agricultura y en la producción de textiles. La primera abarca la mayor parte de la extensión territorial y crea la mitad del valor de la producción total. La segunda se desarrolla y crea la mitad del valor

¹⁸ Este subtítulo es tomado de una nota del periódico *El Sol de Tlaxcala*, titulada “Tlaxcala ya no puede cosechar nada. Desaparece como Estado agrícola” con fecha del 04 de enero 1956.

de la producción total. La segunda se desarrolla sobre todo en el centro y sur del estado y, hasta el año 1970, creaba la otra mitad del valor total (Heath en Sevilla, Rodríguez y Cámara, 1985: 27).

Sin embargo, la agricultura, que fue la principal fuente económica de Tlaxcala, comenzó a perder fuerza. La media de producción de la tierra de labor en el territorio se encontraba por debajo del 90% de la media nacional por hectárea. Para Sevilla, Rodríguez y Cámara (1985) este declive se debió a condiciones geográficas y sociales de la región, tales como el alto grado de erosión, la carencia de tecnología adecuada, la excesiva atomización de la tierra, entre otros factores. Estas condiciones sumieron a los trabajadores del campo en críticas condiciones de vida, por lo que la labor del campo se volvió insuficiente para sustentarse a ellos y a sus familias. A la par, propiciaron que muchos buscaran otras fuentes de ingreso emigrando a otros lugares o buscando otras actividades económicas¹⁹ para complementarlas con las del campo.

Condiciones geográficas: la erosión de la tierra

Uno de los sucesos que más afectaron la economía tlaxcalteca fue la erosión de sus suelos. Sevilla, Rodríguez y Cámara refieren (1985) que, si bien no podemos precisar con exactitud las causas de la grave erosión de la tierra, este es un suceso que no es reciente. Desde la época de la Colonia ya se tenía registro de un uso inmoderado e intensivo de la tierra con actividades tales como el sobrepastoreo del ganado bovino en ciertas regiones, así como la tala irracional de bosques. Años más tarde, en la época revolucionaria, se realizó una masiva tala forestal para abastecer la construcción del ferrocarril México-Veracruz, que consistió en la tala de miles de troncos de la Malinche para las alcantarillas, puentes y otros objetos necesarios para la construcción. Posteriormente, se siguió con la tala para abastecer de leña a las locomotoras, lo que terminó con una gran parte de los ocotes, oyameles y encinos que proporcionaban suelos suaves a las regiones montañosas, haciendo que poco a poco se secara la tierra.

De esta manera, las regiones que aún poseían un grado alto de fertilidad se vieron sobrepasadas por cubrir las necesidades del estado. Las poblaciones cercanas a la Malinche se sumieron en una gran miseria y desnutrición, por lo que se vieron orilladas a recurrir a

¹⁹ Algunas comunidades se dedicaron a la fabricación de objetos de barro, otras a la venta de artesanías de madera, a la elaboración de pan, entre otras.

otras actividades económicas, siendo una de ellas la tala del bosque para hacer leña o carbón. Sin embargo, para evitar agravar la erosión, el Estado suspendió por un tiempo indefinido esta actividad, volviendo a colocar a las comunidades en un entorno de pobreza por no encontrar otro medio de subsistencia.

Estos factores llevaron a la población a trabajar dentro de fábricas textiles. Sin embargo, la situación no cambió favorablemente, pues nuevamente se vieron envueltos en núcleos de explotación y precariedad por el poco salario percibido. De esta manera, Sevilla, Rodríguez y Cámara (1985) refieren que los ingresos de la mayor parte de los obreros, de este y otros sectores de la industria, eran inferiores al sueldo mínimo, además de largas jornadas de trabajo sin pago de horas extras. Esta situación pudo ser soportada debido a que la mayor parte de los pobladores no habían abandonado por completo el contacto con la labor del campo. Además, la poca productividad de la tierra se vio ligada a una sobresaliente desigualdad en su distribución. Los grandes terratenientes aún ocupaban grandes extensiones de tierra, dejando a los pequeños propietarios solo con mínimos espacios que apenas permitían su subsistencia.

La crítica situación relacionada con la tierra llevó a que, a mediados del siglo XX, el gobernador Joaquín Cisneros propusiera un cambio drástico en la actividad económica de Tlaxcala, transformándola de un modelo agrícola a uno industrial. En uno de sus informes, el mandatario subrayó que el problema de la erosión de los suelos tenía raíces históricas, derivadas de prácticas inadecuadas de uso y manejo de la tierra.

Este giro estratégico buscaba no solo mitigar los efectos de la degradación ambiental, sino también diversificar la economía del estado y adaptarla a las nuevas dinámicas del desarrollo nacional. La transición hacia la industrialización marcó un punto de inflexión en la historia de Tlaxcala, sentando las bases para un cambio estructural que impactaría tanto en su economía como en su dinámica social.

Bajo el impacto de la deforestación y del empobrecimiento de sus tierras Tlaxcala tiende a desaparecer como zona de explotación agrícola de México y tendrá que refugiarse, casi exclusivamente, en su actividad industrial. [...]

El presente y el futuro de Tlaxcala no tiene su origen en contingencias actuales, su mal proviene desde hace muchos años ya la erosión de sus tierras tiene entre otras causas la inmoderada tala de sus montes que convirtió el Estado en un desierto. El gobernador dice que resolver este problema de la entidad representa inversiones muy cuantiosas y largo tiempo de trabajo y la situación del Estado plantea la necesidad de adoptar medidas de aplicación inmediata (*El Sol de Tlaxcala*, 04 de enero de 1956).

Las medidas aplicadas por el gobernador consistieron en una serie de beneficios y construcciones para atraer la industria al estado, tales como la instalación de una subestación eléctrica, la exención de impuestos hasta por 20 años a las empresas y todas las facilidades posibles. También se incluyó la construcción de una presa para el almacenamiento de aguas regionales, la perforación de pozos para el abastecimiento de agua potable y la mejora en la educación para reducir el analfabetismo en Tlaxcala, que, según datos del gobierno liderado por Joaquín Cisneros, ocupaba el cincuenta por ciento de la población, lo que equivaldría a afirmar que Tlaxcala tenía 150 mil analfabetos.

Condiciones sociales: trabajo y pobreza

Junto a la pobreza sumida por la erosión de sus tierras, Tlaxcala sufrió una serie de sucesos sociales que agravaron esta condición. Como refieren Sevilla, Rodríguez y Cámara (1985), uno de los principales inconvenientes que enfrentaba el estado era la contradictoria relación entre su escasa extensión territorial y su excesiva densidad de población. Otros factores que destacan como condicionantes sociales, económicos y poblacionales son: la dependencia económica de Tlaxcala con otros estados cercanos, como la Ciudad de México y Puebla, así como la sobreexplotación del trabajo de los peones, campesinos, jornaleros y obreros textiles. Sin embargo, es preciso afirmar que estos sucesos no solo ocurrieron en Tlaxcala, sino también en todo el territorio nacional. La industrialización del estado sin duda significó un cambio radical en la dinámica de la población, no solo en su actividad económica sino también en otras áreas sociales, como el carnaval.

1.5.1 El carnaval en el siglo XX

A inicios del siglo XX, el carnaval en Tlaxcala continuó ligado a un sentido religioso que complementaba una dualidad entre el bien y el mal. En cierto sentido, el carnaval era necesario para permitir la penitencia y solemnidad de la Cuaresma, señalando los “malos actos” y buscando el perdón divino. Por lo tanto, en diversas comunidades, principalmente en el norte y oriente del estado, era importante que los danzantes se sometieran a diversas actividades religiosas como “protección” contra los males que el carnaval, en cierto sentido, representaba.

Sin embargo, la festividad carnalesca en Tlaxcala experimentó transformaciones significativas que contribuyeron su consolidación como una de las más importantes de la región. Una de las claves de este desarrollo fue la creación de comités especializados en la planificación y ejecución del carnaval, lo que dio lugar a una estructura sólida y bien organizada para garantizar su continuidad y cohesión. Estos comités establecieron lineamientos específicos para las danzas, vestimentas, música y la participación comunitaria, fomentando una identidad colectiva en torno al carnaval.

La formalización de estas prácticas no solo fortaleció la festividad, sino que también permitió preservar elementos únicos, adaptándolos al contexto cambiante de la época y garantizando su relevancia en las comunidades tlaxcaltecas. Sin embargo, esta estructura y organización entraron en declive a mediados del siglo XX, cuando las transformaciones económicas del estado, que transitaba de un modelo agrario a uno industrial, sumadas a la pobreza, tuvieron un impacto significativo en los pobladores y en la festividad misma.

La emigración hacia las fábricas se convirtió en una práctica común, caracterizada por desplazamientos diarios o semanales desde las zonas rurales hacia centros industriales del estado, así como nacionales, frecuentemente a Puebla o a la Ciudad de México. De la misma manera, hubo migración internacional hacia las zonas urbanas, siendo Estados Unidos uno de los destinos más frecuentes. Este fenómeno provocó una disminución en la participación comunitaria, ya que muchos pobladores carecían del tiempo necesario para involucrarse en la organización previa del carnaval e incluso para participar como danzantes. Esto llevó a la percepción de que “ya no había hombres para el carnaval” dentro de la población, marcando una etapa crítica en la organización y continuidad de la festividad.

Esto trajo como consecuencia que no se contara con el número necesario de varones para formar camadas. Por ejemplo, los que trabajan como obreros o en diversos servicios en lugares en donde no les dan permiso faltar al trabajo (recuérdese que hay dos días de carnaval que son hábiles: lunes y martes) no pueden asistir a la fiesta, y aun en el caso de que estos regresen al pueblo para la festividad no pueden estar presentes para los ensayos. Por ejemplo, en Panotla empezaron a salir profesionistas, pero como todos emigraban, hacía falta gente y fue entonces cuando se invitó a las muchachas: “a falta de hombres se nos ocurrió sacar a las mujeres” (Sevilla, Rodríguez y Cámara, 1985: 108).

A pesar de que la participación femenina dentro de las danzas era algo cotidiano en el tiempo prehispánico²⁰, incluso durante varios años en el carnaval durante la época colonial, su participación fue prohibida por parte de las autoridades con el argumento de que su presencia en el espacio público incitaba a mayores desórdenes. De esta manera, las danzas carnavalescas comenzaron a ser interpretadas exclusivamente por hombres. Para poder interpretar el papel de las mujeres, algunos se vestían y maquillaban como ellas. Sin embargo, esto trajo consigo que, a pesar de la permisibilidad que otorgaba el espacio festivo, fueran cuestionados y criticados por la población.

En diversas opiniones recuperadas por Sevilla, Rodríguez y Cámara en los ochenta, algunos hombres que las interpretaban dejaron de hacerlo porque “les daba mucha pena”. Por otro lado, también refieren que algunas personas opinaban que esos hombres “se portaban muy degenerados.” (Sevilla, Rodríguez y Cámara, 1985:107). A los danzantes hombres que participaban disfrazados de mujeres se les adjudicaban diversas denominaciones, que diferían según la región. Los nombres más comunes eran “maringuillas”, “marías”, “lloronas”, “viudas” y “parejas”. No tenían un vestuario específico, y que solían pedir ropa prestada a sus familiares o amistades femeninas. En algunos lugares solían maquillarse o se cubrían con una máscara para dar la apariencia que se trataba de mujeres.

²⁰ Valdés en Díaz (2012) comenta que, en las danzas indígenas, antes de recibir la fe cristiana, acostumbraban a introducirse también las mujeres, más después de la conversión “ni aun por sueño harían eso mismo”.



Ilustración 3. Hombres interpretando mujeres en el carnaval. Fotografía de Ruth D. Lechuga (s.f.)

De esta manera, gradualmente varias comunidades experimentaron el mismo patrón: la falta de danzantes hombres hizo que las mujeres comenzaran a ocupar poco a poco su lugar dentro de las danzas, siendo San Juan Totolac el primer municipio en incorporar a las mujeres en 1958. Algunos pobladores de la comunidad refieren que el logro del voto de las mujeres en 1955 también pudo ser un factor en su ingreso a la festividad, considerando que “ya la mujer comenzó a tener ese impulso para participar en diferentes actividades” (Entrevista a Antonio, 21 de diciembre del 2022).

Municipio	Localidad	Núm. De parejas y participantes	Participación de mujeres	Año en que las mujeres ingresaron a la danza
	San Lucas Cuauhtelulpan	8 y 10	X	1969
	Santa María Acuitlapilco	8	X	1975
	San Esteban Tizatlán	10, 12, 16, 18, 20, 24	X	1960
Tocatlán	Tocatlán	6, 12	X	1973
Totolac	Totolac	8, 10, 12, 14, 32 Gral.: 24	X	1958
	San Francisco Ocotelulco	10, 12, 14		
Tzompantepec	Tzompantepec	12, 24, 30	X	
Xaltocan	Xaltocan	20	X	-----
Xicohtencatl	Xicohtencatl	15 a 80 charros	X	1972
Panotla	Panotla	6, 8, 10, 12, 24, 32 Gral.: 12	X	1965
	San Ambrosio Texantla	8	X	1974
	Santa Cruz Techachalco	10	X	1974
San Pablo del Monte	Villa Vicente Guerrero	30 a 50 Part. ²⁷	X	
Santa Cruz Tlaxcala	Santa Cruz Tlaxcala	8, 16, 24, 32 Gral. 24	X	1974
Tepeyanco	Tepeyanco	8		
Terrenate	Terrenate	40 a 50 Part.		
Tetla	Tetla	6 a 8	X	1972
	San Bartolomé Matlaholcan	8	X	
Tlaxcala	San Diego Metepec	8, 12, 16, 24, 36, 48 Part.	X	1975
Amaxac de Guerrero	Amaxac de Guerrero	8 a 24	X	1969
Apetatitlán	Tlatempa	12	X	1972
Coaxomulco	Coaxomulco	6	X	1975
Huamantla	Cuauhtémoc	12, 20, 30		
	Ignacio Zaragoza	12 hasta 40 Gral.: 12		
	Torres	10 a 20		
	Xicohtencatl	10		
Ixtacuixtla	Santa Justina Ecatepec	8	X	1965
José María Morelos	Mazatecochco	24 charros 4 nanas 4 vasarios		
Juan Cuamatzi	Contla	28 a 40 3 a 8 vasarios 1 nana	X	1969
Yauhquemehcan	Yauhquemehcan	32	X	1971
	Santa María Atlahuetzian	30	X	1973

Tabla 2. Participantes de la danza. Realizada por Sevilla, Rodríguez y Cámara (1985)

El ingreso de las mujeres a las danzas comenzó gradualmente en las demás comunidades, lo que trajo consigo la modificación de la coreografía, el vestuario, el ritmo y el estilo general de la fiesta. Al mismo tiempo, su participación implicó diversos acuerdos comunes que variaban según la comunidad. Uno de los más destacados era la obligación de pedir permiso a los padres de las mujeres que querían participar, junto con el compromiso de que serían cuidadas por sus parejas de danza y el líder de la camada. En ocasiones, también se informaba a los padres sobre quién sería el hombre que acompañaría a su hija en la danza, para que ellos decidieran si era apto para hacerlo o no. Dependiendo de la situación, se aceptaba o se negaba el permiso. Otro requisito común era que algún familiar varón participara dentro del mismo grupo de danza.

Estas condiciones llevaron a que en algunos lugares los hombres evitaran invitar a las mujeres debido a la gran responsabilidad y el respeto que esto implicaba. A pesar de ello, estas condiciones no impidieron el ingreso gradual de las mujeres a las danzas en la mayoría de las comunidades del estado. No obstante, todavía existen algunas comunidades en las cuales las mujeres no se han integrado por completo, principalmente en la zona nororiente del estado. Aunque el ingreso de las mujeres es algo común en la actualidad, en el caso del ahorcado aún no han llegado a participar como tal, pero esto se abordará más adelante.

A principios de los años noventa del siglo XX, se tiene registro que el gobierno comenzó a apoyar económicamente a diversas camadas de danzantes del estado para promover esta festividad a nivel nacional e incentivar el turismo. De esta manera, el gobierno comenzó a emitir convocatorias con lineamientos específicos que las camadas de danzantes deben seguir para recibir beneficios económicos, entre ellos el requisito de presentarse a danzar en el centro de la ciudad de Tlaxcala. Además, la Secretaría de Turismo, junto con instituciones de cultura, ha presentado otras actividades carnavalescas para complementar la celebración en la capital, como el ritual del ahorcado. Sin embargo, estas convocatorias han estado dirigidas principalmente a las cuadrillas de danzantes.

De esta manera, hacia finales de este siglo se consolida la participación del gobierno en la festividad carnavalesca, no solo mediante apoyos económicos, sino también a través de la organización y adecuación de espacios públicos para la presentación de las danzas y otras actividades, como la elección de reina de carnaval, el rey feo o el desfile. Así, en los días

previos al carnaval, el parque principal de la capital comenzaba a transformarse: se instalaban gradas y templete cuidadosamente decorados, creando un ambiente festivo que anticipaba la llegada de la celebración.

1.6 Tlaxcala en la actualidad: el apogeo de la industrialización y el turismo como eje complementario.

A principios del siglo XXI, el estado de Tlaxcala experimentó un aumento gradual en el trabajo como empleado u obrero en más de la mitad de su población, según datos del INEGI (2000-2003), que detectaron esta tendencia desde 1990. Asimismo, se observó un incremento en la participación del estado en el porcentaje de ocupación nacional, acompañado de una disminución gradual en las actividades como jornaleros o como peones. Los municipios con los porcentajes más altos de obreros y empleados se concentran en la zona metropolitana del estado, destacando San Pablo Apetatitlán y San Juan Totolac, debido a su cercanía con la ciudad capital. En contraste, los municipios ubicados en la zona nororiental del estado mantienen como una de las principales actividades económicas la agropecuaria.

De esta forma, el INEGI (2000-2003) identificó que en 52 de los 60 municipios del estado aumentó la participación porcentual de empleados y obreros. Sin embargo, gran parte de la población continuaba dependiendo en gran medida de la agricultura, con cultivos predominantes de maíz, frijol, alfalfa y maguey.

De esta manera, los datos reflejan que el aumento gradual del empleo de obreros estuvo vinculado a la transformación económica estatal, orientada hacia un modelo más industrializado, promovido por políticas enfocadas en fomentar el desarrollo industrial. Esto se traduce en una disminución de jornaleros y peones, lo que sugiere una reducción de la mano de obra agrícola, asociada, en cierta medida, al crecimiento de las zonas industriales y a la migración laboral hacia áreas urbanas.

Para los años siguientes, Tlaxcala continuó avanzando en la industria textil y manufacturera, lo que provocó que su economía dependiera en gran medida de estas actividades, consolidándose como el sector principal de la economía tlaxcalteca. En el periódico *La Jornada de Oriente* (2019) se hace referencia a esta industria como “la máquina que mueve la economía”, destacándola como la actividad que determina el crecimiento económico de la entidad. Siguiéndole otras actividades primarias, como la agricultura, que, a pesar del proceso

de erosión del campo y el envejecimiento de la población, continúa siendo una de las cuatro principales actividades económicas del estado. Sin embargo, el crecimiento económico en la región continúa siendo marginal.

El turismo como eje complementario: el resurgimiento del estigma de “traidor” a nivel nacional y el eslogan “Tlaxcala sí existe”

El interés por promover el estado a nivel nacional se intensificó después de que se viralizara en distintos medios de comunicación una noticia en *El Sol de Tlaxcala* en 2017 sobre la apertura de la tienda departamental Fábricas de Francia y las primeras escaleras eléctricas del estado. La imagen de la inauguración mostraba al entonces gobernador Marco Mena Rodríguez junto a otros funcionarios utilizando estas escaleras. Esta publicación se esparció y provocó una serie de comentarios a nivel nacional en redes sociales, muchos de ellos burlándose del “atraso tecnológico del estado” y de su carácter predominantemente rural.

Medios como *Imagen Noticias* (2017) difundieron estos comentarios a partir de una noticia publicada en formato de video en la plataforma YouTube, titulada: “En Apizaco, Tlaxcala, llegó la modernidad, un poco atrasada, pero llegó en forma de escalera eléctrica”. De igual manera, medios de entretenimiento como *El Deforma* (2018) publicaron contenido similar, como su video titulado: “Tlaxcala: tierra de avanzada tecnología provinciana”. Estos materiales generaron una serie de comentarios en los que se perciben diversos discursos y contra-discursos en torno a la percepción de la entidad, identificándose dos tipos de grupos: aquellos que satirizan al estado, principalmente personas de otras partes del país, y aquellos que lo defienden, en su mayoría habitantes de Tlaxcala.

No.	Discurso	Contra discurso
Sobre la entidad		
1.	“¿Existe Tlaxcala?”	“¿Lo aprenden en PRIMARIA, lo conoces? Es un nivel educativo indispensable para no hacer el ridículo en internet.”
2.	“¿Qué es un Tlaxcala?”	“Pinches aztecas sigan chingando y los vamos a conquistar otra vez... PRIMER AVISO.”
3.	“Tlaxcala no existe”	“Sin Tlaxcala, no existiría el resto del país, con todo respeto”
4.		“Gracias, me recordaste que mi hermoso estado no tenemos mucha tecnología, pero aún tenemos sentido común y amamos a nuestros semejantes creo eso lo compensa y sabes, valoro que te hayas tomado el tiempo de hacer el video eso significa que somos importantes gracias y buena vida”
5.		“Primero investiguen y documenten información antes de publicar estos tipos de video, se nota clarísimo que no conocen nada de historia y mucho menos de cultura...”
Su participación en la conquista		
6.	“Los de Tlaxcala son unos traidores x su culpa México está como esta. Estos traidores de México se vendieron a los españoles”	“Neta es mejor ser de Tlaxcala que de otra parte de la república.”
7.	“Mientras Tlaxcala es casi un pueblo fantasma, Tenochtitlan se posiciona a nivel global con su renombre. La historia puso todo en su lugar.”	
8.	“Tlaxcala es de traidores”	

Tabla 3. Discursos y contra discursos en torno a la percepción del estado de Tlaxcala. Elaboración propia (2022)

El contenido de los discursos refleja la percepción externa hacia la entidad. Los comentarios del 1 al 3, mostrados en la parte del discurso, evidencian el uso del humor y la ironía, elementos muy frecuentes en redes sociales. Estos pueden interpretarse como una expresión de desconocimiento geográfico o cultural, o bien como una forma de entretenimiento que juega con la supuesta “irrelevancia” de Tlaxcala en el imaginario colectivo.

Por su parte, la respuesta reflejada en el contra-discurso manifiesta una crítica al desconocimiento o desinterés hacia la entidad, empleando la ironía para desestigmatizar y devolver la crítica con un tono humorístico. Así, mientras los comentarios del primer grupo se realizan desde una burla externa, con tonos ligeros, cómicos y despreocupados, algunos tlaxcaltecas llegan a percibirlos como despectivos o ignorantes. Por otro lado, en los comentarios del segundo grupo se observa una mezcla de orgullo, indignación y humor. Aunque algunos optan por una respuesta conciliadora, otros emplean un tono más sarcástico.

Por otra parte, algunos comentarios volvieron a destacar la participación de Tlaxcala en la conquista y, de manera irónica, acusaron a los tlaxcaltecas de “traición” por la alianza de los pueblos indígenas con los españoles, perpetuando un estigma que se mantiene en el imaginario colectivo. Las acusaciones reflejadas en los comentarios (6) y (8) recurren a un lenguaje emocionalmente cargado para reforzar este estigma histórico.

Este tipo de comentarios busca asignar responsabilidad a Tlaxcala por las consecuencias de la conquista, reflejando una visión reduccionista y culposa. La atribución del término “traidores” a los tlaxcaltecas evidencia una generalización que ignora las particularidades y la diversidad dentro del grupo. El estigma de “traidores” se alinea con una narrativa nacionalista que exalta la resistencia mexicana y descalifica las alianzas con los conquistadores, omitiendo el contexto de opresión que los mexicas ejercían sobre otros pueblos, incluida Tlaxcala, y cómo esto motivó su alianza con los hispanos. Al etiquetar a Tlaxcala como “traidora”, se deslegitima su contribución histórica y cultural, reduciéndola a un papel negativo en un momento crucial de la historia de México. Asimismo, el comentario (7) contrasta de manera irónica la percepción de decadencia de Tlaxcala con el supuesto éxito de la Ciudad de México, reforzando la idea de que la historia “hizo justicia” consolidando una jerarquía simbólica entre ambas regiones.

De esta manera, con la entrada del gobierno de Lorena Cuéllar Cisneros en 2021, este suceso fue utilizado bajo dos vertientes. Por un lado, se buscó contrarrestar el estigma nacional de “Tlaxcala no existe” o “el traidor” mediante la inclusión del eslogan “¡Tlaxcala sí existe!” en todo evento cultural, tanto local como nacional, una estrategia impulsada por la Secretaría de Turismo del Estado de Tlaxcala. Por otro lado, se aprovechó como un medio para promover

el turismo en el estado y posicionarlo como un eje complementario dentro de la economía tlaxcalteca.

Sin embargo, estas acciones gubernamentales fueron objeto de críticas por parte de algunos sectores de la población tlaxcalteca. Se argumentó que, lejos de combatir el estigma, el eslogan reforzaba la broma en lugar de desmentirla, ya que la insistencia en reafirmar la existencia del estado solo alimentaba el chiste y su difusión a nivel nacional. En este sentido, se ha señalado que la estrategia parecía depender de una burla externa en lugar de proponer una narrativa diferente.

Asimismo, se cuestionó si la adopción del eslogan por parte del gobierno de Lorena Cuéllar respondía más a un interés propagandístico que turístico. Algunos sectores señalaron que la frase pudo haber sido utilizada como una herramienta mediática para ganar notoriedad en lugar de estar acompañada de estrategias efectivas y sostenibles de desarrollo turístico y promoción del estado a largo plazo.

No obstante, junto con el uso de este eslogan, el gobierno implementó una estrategia de promoción que destacaba los principales atractivos del estado, como el carnaval de Tlaxcala, la temporada de avistamiento de luciérnagas, la celebración de “La noche que nadie duerme” y la Feria de Tlaxcala. Además, se identificaron otros segmentos turísticos como el turismo religioso, rural, regenerativo, biocultural, deportivo, social y gastronómico. Esta campaña tenía el objetivo de diversificar el turismo y mejorar el reconocimiento del estado a través de sus festividades y entornos naturales más representativos.

A pesar de estos esfuerzos, la percepción pública sobre el eslogan siguió siendo ambigua. Mientras que algunos lo consideraron una herramienta útil para posicionar a Tlaxcala en el imaginario nacional, otros lo vieron como un factor que perpetuaba la mofa en lugar de cambiar la narrativa sobre el estado. Así, la contradicción entre la intención gubernamental y la recepción del mensaje dejó abierta la discusión sobre la efectividad de la estrategia para transformar la imagen de Tlaxcala en el ámbito nacional.

Así, las acciones impulsadas por el gobierno de Lorena Cuellar, bajo los constantes términos de “tradición”, “orgullo” e “identidad”, se escondía un propósito utilitario: posicionar a Tlaxcala como un destino turístico destacado, concentrando los beneficios en la capital del

estado. Los danzantes del carnaval gradualmente se convirtieron en el emblema principal de todos los eventos culturales y sociales del estado, transformándose así en símbolos promocionales. De esta manera la festividad comienza a convertirse en una herramienta estratégica con fines turísticos y económicos.

Al mismo tiempo, el cantante de origen tlaxcalteca Carlos Rivera²¹ se convirtió en uno de los principales promotores de Tlaxcala designado por el gobierno. Una de las razones por las que el cantante fue reconocido como promotor fue porque, durante su carrera, invitaba a diversas camadas de danzantes a participar en sus conciertos. Muchas de estas camadas aceptaban con entusiasmo dichas invitaciones, destacando que era una oportunidad invaluable para mostrar las danzas, los colores y la alegría del carnaval más allá de los límites del estado.

Sin embargo, estas acciones generaron algunos conflictos internos dentro de los grupos de danzantes. En San Juan Totolac, con el crecimiento de la población y el surgimiento de nuevas camadas, debido a divisiones y disputas dentro de sus propios comités, varios danzantes señalaron el acaparamiento de recursos económicos y de invitaciones a presentaciones por parte de líderes de camadas cercanos a instituciones gubernamentales. Asimismo, mencionaron que, aunque algunas camadas tienen un desempeño notablemente mejor que otras, las invitaciones suelen favorecer a las camadas de los allegados a estas instituciones.

Paralelamente, otro problema derivado de la promoción cultural de la festividad carnavalesca es la creciente intervención política en las actividades carnavalescas. Algunos danzantes han señalado que ciertos actores, motivados por intereses políticos, han comenzado a brindar apoyo económico y a participar activamente en estas celebraciones con el propósito de impulsar sus campañas y obtener beneficios electorales. Este hecho demuestra cómo las expresiones culturales pueden entrelazarse con intereses políticos.

²¹ Véase en anexo 2.

1.6.1 El carnaval de Tlaxcala en la actualidad



Ilustración 4. Mapa de carnavales en Tlaxcala, realizado por Rick Flores 2023.

En la actualidad, el carnaval de Tlaxcala ha experimentado diversos procesos de transformación influenciados por aspectos económicos, políticos y sociales que han impactado tanto en las danzas como en la gradual desaparición de ciertas prácticas carnavalescas, como el ahorcado, una práctica que ha disminuido considerablemente en su ejecución. Aunque el componente religioso continúa siendo un eje importante como símbolo de la transición del caos festivo a la solemnidad, su influencia parece diluirse cada vez más con el paso del tiempo. Esto se debe, en parte, a los cambios en la percepción de lo religioso por parte de la sociedad tlaxcalteca, donde el seguimiento estricto de las normas eclesiásticas ha perdido relevancia para muchas personas. Además, la presencia de nuevas corrientes religiosas ha diversificado las creencias en la región, lo que ha generado una transformación en la manera en que la población vive y comprende las festividades tradicionales.

A esto se suma el intento del gobierno del estado de Tlaxcala por utilizar el carnaval como una herramienta de promoción turística, priorizando el espectáculo dancístico sobre otros elementos rituales comunitarios. En este sentido, se han implementado estrategias para proyectar la festividad a nivel nacional, buscando atraer visitantes y generar una mayor derrama económica. No obstante, esto ha generado un debate sobre el riesgo de desplazar progresivamente la esencia comunitaria del carnaval en favor de una versión más comercial y estandarizada.

Sin embargo, a pesar de estos cambios, el carnaval de Tlaxcala conserva un fuerte sentido comunitario en comparación con otras festividades en el país. La participación de los propios danzantes y la autogestión de muchos grupos locales han permitido que, hasta ahora, el carnaval mantenga su arraigo en la identidad cultural tlaxcalteca. Jiménez (2015) refiere que gran parte de la derrama económica generada por esta celebración proviene de los propios danzantes, lo que refleja su carácter autogestivo y local. El autor señala que el carnaval de Tlaxcala “está organizado para el consumo de los tlaxcaltecas, manteniendo un sentido comunitario local más que estatal, lo cual hace que el espectáculo no dependa tanto de elementos del mercado como ocurre en los carnavales de Veracruz, Campeche o Mazatlán.” (Jiménez, 23 de febrero de 2015).

La organización del Carnaval ha sido resultado de la inercia misma de la comunidad, por ejemplo, cuando no había apoyos institucionales no había difusión; por lo que más allá de un simple espectáculo, es mantener el verdadero sentido de nuestra fiesta basada en ese sincretismo cultural y religioso que lo distingue de otros carnavales (*El Sol de Tlaxcala*, 2 de marzo de 2021).

Por ello Jiménez (2015) señala que el carnaval tlaxcalteca no exhibe la alegría desbordante típica de otros carnavales nacionales, Sevilla, Rodríguez y Cámara (1985) comparten este hecho y añaden que este mantiene un ambiente solemne conectado aún con lo religioso y la Semana Santa. Además, a diferencia de otros carnavales en el país como el de Veracruz, Sinaloa o Yucatán, el de Tlaxcala continúa arraigado a una memoria colectiva que evoca rituales de pedimento de lluvias y posteriormente de sátira y crítica hacia lo hispano.

1.6.2 “El carnaval es del pueblo, para el pueblo y por el pueblo. Y el mismo pueblo lo va financiando”. El conflicto entre el huehue y el Estado

Con la llegada del Covid-19 y las medidas de confinamiento para evitar su propagación, el carnaval fue suspendido durante dos años. El gobierno de Tlaxcala, para celebrar el carnaval, realizó transmisiones en vivo de las danzas, conciertos del cantante Carlos Rivera y mesas de diálogo entre distintos investigadores de estudios carnavalescos, bajo el título “Experiencias del carnaval de Tlaxcala, patrimonio cultural inmaterial en contexto de emergencia”. En estas últimas se invitó a especialistas en el tema y se debatió sobre el sentido turístico del carnaval. El periódico *El Sol de Tlaxcala* recalcó que se coincidió en “el desarrollo de esta festividad como un atractivo para visitantes; pero, al mismo tiempo, se subrayó la necesidad de mantener la identidad del carnaval, más allá del enfoque turístico” (*El Sol de Tlaxcala*, 2 de marzo de 2021).

Dentro de esta mesa de diálogo, el investigador Nazario Sánchez refirió que “el carnaval tiene un fuerte arraigo en la sociedad tlaxcalteca hasta nuestros días, lo cual se observa en las innovaciones que cada año las camadas realizan para aumentar la vistosidad; sin embargo, resalto la necesidad de que no se pierda de vista el origen cultural e identitario” (*ibid.*). Estas declaraciones reflejan el sentido comunitario y local bajo el cual aún se continúa realizando el carnaval, no con un fin mercantilista sino de identidad y de sucesión. Como lo mencionan algunos danzantes, es una “tradición que se transmite de generación en generación”.

Posterior al confinamiento por la pandemia de Covid-19 surgieron ciertas críticas al gobierno en la celebración del carnaval del 2023. La primera se dio a finales de 2022, cuando el secretario de gobierno de Tlaxcala, Antonio Martínez Velázquez, declaró que el estado ya no daría recursos económicos a las camadas de carnaval, sino que lo otorgarían en especie con transporte, alimentos y vestuarios.

Era necesario ese apoyo, ya no darlo en cheque, ahora se apoyará a las camadas por especie; en transporte, agua, comidas o hasta en su vestuario. Muchos no entregaban el dinero que se les otorgaba, lo entregaban incompleto y se lo gastaban, por eso decidimos retirar ese apoyo; se fugaba mucho dinero (Lara, 8 de diciembre 2022).

Estas declaraciones causaron inconformidad en las camadas de danzantes, considerando que antes de la llegada de la secretaria de Cultura al estado, el presupuesto destinado para las

camadas era de hasta seis millones de pesos, los cuales, repartidos entre todas las camadas (400), serían de quince mil pesos cada una. Ahora el presupuesto sería de dos millones de pesos, es decir, cinco mil pesos cada una. El presupuesto asignado para que las camadas participen en el desfile inaugural y sus presentaciones en el Zócalo, era muy poco para los danzantes, considerando que tan solo la música, que suele ser en vivo y no grabaciones, cuesta como mínimo diez mil pesos. Con esto ya no les queda nada de presupuesto para otros rubros, tales como el transporte o el mantenimiento de sus trajes, por lo que estos “gastos extra” son solventados por las mismas camadas. La respuesta por algunos danzantes fue “lo invitamos a que vea cuánto cuesta cada pluma, cada traje, lentejuelas bordadas a mano, es más, que compre un vestuario completo” (*ibid.*).

El descontento por estas declaraciones se reflejó en diversas publicaciones de la red social Facebook, con comentarios como:

- El gobierno de nuestro estado presume la cultura y alegría que desbordamos en el Carnaval, pero ahora le dan la espalda a todo esto [...] recuerden que el mayor esfuerzo lo hacemos nosotros para poder realizar estas celebraciones, ya que invertimos tiempo y dinero, pero públicamente alguien más se alza el cuello y se adjudica el apoyo (*Carnavales de Tlaxcala*, 7 de diciembre 2022).
- “El gobierno de Lorena Cuéllar y Sectur Tlaxcala tampoco quiere dar apoyos a las camadas de Tlaxcala y quiere que participen de gratis. Sin apoyo, no participaremos en el desfile” (*ibid.*).
- “No creo que las camadas deseen participar y llevar ellas el gasto de traslado de DANZANTES y MÚSICA a la capital, para que la gobernadora quede bien con el gasto que realizamos los danzantes” (*Carnavales de Tlaxcala*, 29 de enero 2023).

La crítica expresada en estas publicaciones revela el malestar de la comunidad hacia las acciones del gobierno de Tlaxcala. Estas giran entrono a cuatro aspectos: En primer lugar, los participantes del Carnaval perciben que el gobierno utiliza la festividad como un símbolo de promoción cultural y turística, pero no respalda a quienes hacen posible el evento. Esta percepción resalta una desconexión entre la narrativa oficial y el apoyo real brindado por las autoridades. En segundo lugar, se identifica una desvalorización de su esfuerzo, ya que los participantes destacan el sacrificio económico y personal de los danzantes. Al señalar que

invierten tiempo y dinero para sostener esta festividad, critican que el gobierno se apropie del mérito sin reconocer adecuadamente su contribución. En tercer lugar, existe un rechazo explícito a participar en los eventos organizados por el Estado, mostrando una postura de resistencia y negociación frente a las expectativas gubernamentales. Por último, el descontento se enfoca en las políticas específicas de apoyo, que se perciben como insuficientes o inexistentes. El gasto relacionado con el traslado, la música y los danzantes recae sobre los participantes, en lugar de ser cubierto por el gobierno, lo que genera una creciente inconformidad dentro de la comunidad.

La molestia aumentó tras la publicación de una noticia en el periódico *ABC Noticias de Tlaxcala* (2023), titulada “Con dinero baila el Huehue; Carnaval sí era negocio...”. En ella, el secretario de Cultura afirmó: “Si no les pagan, no participan. Los organizadores no lo hacen por conservar las tradiciones o la cultura, sino más bien por recibir un beneficio a cambio” (Lara, 2023). A raíz de estas declaraciones, diversos comités de danzantes comenzaron a organizarse con el propósito de “boicotear” la celebración carnavalesca en el Zócalo de la capital, bajo el lema: “Si no hay apoyo económico, tampoco hay carnaval en la capital” (*Carnavales de Tlaxcala*, 13 de enero 2023).

Las demandas y críticas de la población llevaron a que finalmente el gobierno anunciara en una rueda de prensa, registrada por *El Sol de Tlaxcala*, realizada el 29 de enero de 2023, destinaría 4.5 millones de pesos para apoyar económicamente a las camadas. Los recursos se distribuirían en montos que oscilarían entre 5,000 y 20,000 pesos por camada, dependiendo de factores como su antigüedad, cantidad de integrantes, representatividad, y si eran infantiles, entre otros criterios

Paralelamente, el descontento volvió a intensificarse tras el anuncio de que las presentaciones se realizarían en el recinto ferial o también conocido como el centro expositor, ubicado a aproximadamente veinte minutos a pie del zócalo de la capital. Desde sus primeros registros, era característico que las camadas de danzantes del carnaval, provenientes de diferentes partes del estado, se presentaran en el centro de la ciudad. Este cambio abrupto de sede generó críticas, ya que se consideró que las danzas no tendrían la misma visibilidad.

Entre los comentarios destacados, algunos manifestaron su descontento ante el cambio de sede: “Ya refieren mandarlo hasta dónde llega mucha menos gente” (*Carnavales Tlaxcala*,

29 de enero de 2023). Asimismo, se acusó al Estado de trasladar las danzas a este lugar con el fin de cobrar a los vendedores por el uso de espacios comerciales. En este sentido, surgieron comentarios como: “Lamentablemente, el carnaval en la capital ya no es lo mismo. Perdió su magia, perdió lo que lo distinguía y pasó de ser uno de los carnavales más bellos del país a ser solo algo comercial para unos cuantos” (Carnavales Tlaxcala, 24 de enero de 2024).

Este conflicto evidencia la percepción de un enfoque mercantilista por parte del Estado frente a la organización comunitaria de la festividad. Si bien los participantes se sienten orgullosos de compartir su carnaval a nivel nacional e internacional, y valoran que el gobierno lo promueva, la molestia radica en que las acciones estatales no se alinean con las necesidades de las camadas. Estas comunidades invierten tiempo, dinero y esfuerzo en la colecta económica que hace posible la celebración, pero sienten que el gobierno no respalda sus esfuerzos de manera adecuada. Este es un conflicto que aun continua en nuestros días.

Hacia donde vamos

La historia de Tlaxcala nos habla sobre resistencia y transformación en el marco de los complejos procesos históricos que definieron su identidad. Desde la época prehispánica, Tlaxcala destacó por su valentía y autonomía frente a potencias como México-Tenochtitlán. Sin embargo, la conquista española trajo consigo una redefinición violenta de sus estructuras políticas, económicas y culturales, marcando el inicio de un periodo de subordinación que debilitó progresivamente su posición privilegiada como aliado de los conquistadores. Aunque inicialmente Tlaxcala obtuvo beneficios únicos, como la preservación de su gobierno indígena y ciertos privilegios económicos, estos fueron erosionándose con el tiempo, conforme el dominio español se consolidaba.

En el periodo colonial, los tlaxcaltecas sufrieron la usurpación de sus tierras, el empobrecimiento de sus comunidades y la subordinación al sistema de haciendas. En este contexto de despojo y desigualdad, la festividad carnavalesca surgió como un espacio simbólico de resistencia. Retomado a partir de las carnestolendas españolas, el carnaval tlaxcalteca adoptó características propias, como la imitación, sátira y mofa social, permitiendo a los sectores populares expresar su descontento y crítica social de manera festiva.

La llegada de la Independencia de México no significó un alivio inmediato para Tlaxcala. Durante el siglo XIX, el estado enfrentó divisiones internas, debates sobre su estatus político y el surgimiento del estigma de la “traición” dentro del mismo pueblo tlaxcalteca hasta consolidarse en la narrativa nacional. Esta percepción, originada en su alianza con los españoles durante la conquista, se utilizó como argumento para cuestionar su autonomía y proponer su anexión a estados vecinos como Puebla. A pesar de estas adversidades, Tlaxcala logró consolidarse como un estado libre y soberano en 1857, reafirmando su lugar dentro de la federación mexicana.

El carnaval, en este contexto, permaneció como una tradición profundamente arraigada, aunque sujeto a transformaciones y regulaciones. A lo largo de los siglos XVII al XIX, las tensiones entre los sectores populares y las élites se reflejaron en las celebraciones carnavalescas, que servían como un espacio de transgresión y crítica hacia el orden establecido. Aunque las autoridades intentaron controlar estas manifestaciones mediante prohibiciones y la integración de actividades más “aceptables”, como corridas de toros y funciones teatrales, el espíritu subversivo del carnaval persistió. Esta festividad, al combinar elementos indígenas y europeos, se consolidó como un símbolo de la capacidad de los tlaxcaltecas para resistir y adaptarse a las imposiciones externas.

En el siglo XX, el carnaval de Tlaxcala vivió importantes transformaciones, especialmente en el marco de los procesos de modernización y urbanización que afectaron a todo México. A medida que las tensiones sociales y políticas del país cambiaban, el carnaval se adaptó para reflejar las nuevas realidades, aunque conservando su esencia como espacio de resistencia y sátira.

Durante los primeros años del siglo XX, el carnaval continuó siendo un fenómeno popular, vinculado principalmente a las comunidades rurales y a los sectores más desfavorecidos. La sátira y la parodia de las élites económicas y políticas permanecieron como elementos centrales. En este periodo comenzaron a institucionalizarse ciertas tradiciones del carnaval, como las comparsas, los desfiles y los concursos de disfraces, en un esfuerzo por regular las festividades y evitar los desórdenes que históricamente se asociaban con ellas. De esta manera, en este siglo comienza a fortalecerse el enfoque mercantil dentro de la festividad con

la intervención gubernamental y de grupos empresariales en la organización de la presentación de las danzas y de ciertas actividades carnavalescas.

Uno de los cambios más significativos del siglo XX fue el enfoque que el estado adoptó hacia el turismo, con el propósito no solo de promover el patrimonio cultural y mitigar el estigma nacional asociado al concepto de traición, sino también, y de manera prioritaria, de convertirlo en una fuente adicional de ingresos económicos. En este contexto, diversas festividades y recursos naturales comenzaron a ser explotados con fines mercantilistas, lo que llevó a la promoción del carnaval como una atracción turística.

Este nuevo enfoque generó un conflicto entre el Estado y los danzantes del carnaval, quienes cuestionaron la contradicción presente en las acciones gubernamentales. Por un lado, el Estado destacaba el encanto del carnaval en sus discursos y actividades culturales, mientras que, por otro, no brindaba el apoyo necesario en términos de recursos para los participantes de esta festividad.

De esta manera, este capítulo nos permitió visibilizar la resignificación de la festividad carnavalesca introducida por los españoles, la cual ofreció un espacio para cuestionar, mofarse y burlarse de aquellos que ejercían opresión. La cúspide de esta festividad se manifiesta en diversos rituales catárticos, como el del ahorcado, cuyo escenario permitió castigar de manera simbólica a los opresores. Pareciera que la narrativa tlaxcalteca permite visibilizar cómo la opresión y el dominio hispano contribuyeron a la incorporación de la violencia simbólica dentro del carnaval, reflejada de manera particular en dicho ritual.

Para profundizar en el análisis y explorar cómo se dio esta incorporación de la violencia en la festividad carnavalesca, a continuación, presento el marco teórico y metodológico que guía a esta investigación.

Capítulo II. Marco teórico y metodológico para el análisis del ritual

El ritual ha sido una de las actividades principales que han acompañado al ser humano. Ha desempeñado un papel central en diversas culturas y sociedades. Desde sus inicios, su práctica colectiva ha servido para alcanzar distintos propósitos, que van desde marcar momentos de iniciación hasta abordar problemas terrenales mediante peticiones a fuerzas sobrenaturales. Estas acciones, a menudo repetitivas y basadas en creencias compartidas, constituyen un elemento esencial de las dinámicas sociales. Por esta razón, el estudio de la ritualidad ha sido un tema central en la antropología, ya que ha permitido analizar cómo se regula el complejo sistema del comportamiento social, las interacciones entre distintos grupos, los sistemas de significado, entre otros aspectos.

El estudio del ritual se ha abordado desde diversas perspectivas dentro de la antropología, considerando principalmente su importancia y sus prácticas, así como la función que cumplen en los lugares de estudio. Cada teoría ha propuesto diferentes métodos de análisis que han influido en los trabajos académicos realizados a lo largo del tiempo. El choque y el debate entre estas perspectivas han dado lugar al surgimiento de nuevos enfoques y formas de estudio, como el enfoque semiótico, que postula la existencia de significados ocultos en las acciones rituales, integrados en un sistema de signos tanto verbales como no verbales. La perspectiva semiótica fue retomada para el estudio de los rituales en distintos países a principios del siglo XX.

En México, Oseguera (2008) señala que las prácticas rituales indígenas eran consideradas expresiones empíricas del atraso y la enajenación de la población nativa de México. Estos primeros acercamientos fueron cambiando con la llegada de nuevas teorías antropológicas al país a lo largo de los siglos XIX y XX. Oseguera (2008) identifica tres tipos diferentes de perspectivas: las comparativistas, las instrumentalistas y, por último, aquellas que se encuentran bajo un enfoque semiótico. Sin embargo, considera a las primeras dentro del mismo tercer enfoque debido a que comparten el “presupuesto compartido la existencia de signos portadores de significado que requieren interpretación” (Oseguera, 2008: 99).

La perspectiva de la antropología semiótica trajo consigo novedosas propuestas para analizar los rituales, permitiendo el acercamiento a lo oculto que se encuentra en el comportamiento

y que, en cierto sentido, se reproduce de manera inconsciente. Comprender esto solo es posible cuando el antropólogo se acerca al campo y observa de manera constante; como refiere Oseguera (2008) a partir de Vogt, se trata de “encontrar las relaciones ocultas de significado, más allá de los individuos”.

De esta manera, la perspectiva de la antropología semiótica se vuelve una herramienta fundamental para el esclarecimiento del fenómeno estudiado en este trabajo, al entender en el ritual el significado e interpretación de sus símbolos, así como el drama, la violencia simbólica, el conflicto y el lenguaje entrelazados en las prácticas rituales.

El ritual del ahorcado, que se toma como objeto de análisis en este trabajo para explorar el drama y la violencia simbólica, aborda cuestiones vinculadas con la injusticia social y las transgresiones éticas o normativas dentro de una comunidad. Mediante la exposición pública de las conductas consideradas inapropiadas, el ritual busca satirizar y ridiculizar a los responsables, generando un impacto colectivo. Sin embargo, su finalidad no se limita al señalamiento o la crítica, ya que una vez concluido, se espera que los eventos simbolizados sean procesados y, eventualmente, olvidados. Este acto de olvido simbólico permite restaurar la armonía y promover la reconciliación dentro del grupo.

En este capítulo se presentarán el marco teórico-metodológico y el estado del arte, los cuales permiten esclarecer los rituales carnales y explorar sus significados, tanto verbales como no verbales. Se retoman conceptos que nos permitan aproximarnos al fenómeno de estudio, su articulación, que se presentarán más adelante, se realizó bajo la perspectiva de la antropología semiótica, la cual, como se mencionó anteriormente, facilita la comprensión de los fenómenos sociales mediante el diálogo con diversas disciplinas, teorías y metodologías para entender a las sociedades, como destacan Salgado y Villavicencio (2022), “como entidades complejas que crean discursos que reflejan el mundo y dan sentido a la existencia humana”.

2.1 Fundamentos teóricos y conceptuales para el análisis del ritual

2.1.1 El ritual como proceso

Víctor Turner (1920- 1983) se interesó en el estudio del ritual tras comenzar su trabajo de campo entre los ndembu del noroeste de Zambia, donde uno de sus objetivos principales fue mostrar la riqueza y complejidad del simbolismo de los rituales tribales.

El análisis de los ritos, le permitió comprender que ciertas actividades económicas no podían ser plenamente entendidas sin antes desentrañar el lenguaje ritual subyacente. En este sentido, destaca que los datos, especialmente los numéricos, “podían entenderse en su totalidad únicamente a la luz de los valores encarnados y expresados mediante símbolos y ceremonias rituales” (Turner, 1969: 20).

Posteriormente, Víctor Turner concordó con algunos planteamientos de Clifford Geertz (1926-2006) en torno al estudio ritual y simbólico, desarrollando así el concepto de proceso ritual, “que refiere a la interpretación de los símbolos y rituales en términos de sus formas externas y físicas de expresión, sus significados y connotaciones, así como el papel de estos dentro del contexto de los procesos socioculturales temporales” (Turner y Turner, 1978: 243, en Shadow y Rodríguez, 1989: 177).

Por otro lado, Turner retoma los planteamientos de Van Gennep (1873-1957) sobre los ritos de paso²², que en su trabajo son centrales, mostrando así un mayor interés en el significado sociológico de los rituales. Turner describe el proceso ritual propuesto por Van Gennep como una secuencia temporal caracterizada por tres fases: rito de separación, limen y rito de agregación.

Siguiendo a Turner (1969), la primera fase marca el inicio del proceso ritual, comprende la separación simbólica de un individuo o grupo de su estado o posición social anterior. La segunda fase comprende un periodo de transformación, en el que los participantes se someten a rituales específicos que los preparan para su nueva condición. En esta fase, hay una suspensión de las nociones cotidianas de identidad, tiempo y espacio. La tercera fase se refiere al retorno del individuo o grupo a la vida cotidiana, presentando una comprensión más

²² Van Gennep (1909) citado en Turner, los definió como ritos que acompañan todo cambio de lugar, estado, posición social y edad.

clara de la estructura social con sus normas y obligaciones. Con un nuevo entendimiento, se espera que el individuo “se comporte de acuerdo con ciertas normas dictadas por la costumbre y ciertos principios éticos vinculantes, para quienes ocupan posiciones sociales en un sistema de tales posiciones” (Turner, 1969: 102). La construcción del concepto de proceso ritual se vio acompañada de otros, principalmente el de liminalidad y *communitas*, las cuales refieren a un sentimiento de igualdad y compañerismo que emerge entre los participantes del ritual durante la etapa liminal.

Liminalidad

Para Turner (1969), los atributos liminales, o de las personas liminales, son ambiguos, ya que “escapan” del sistema de clasificaciones habituales de la sociedad. Esto significa que las personas en un estado liminal se encuentran entre dos ámbitos, lo que hace difícil encajarlas dentro de las categorías sociales cotidianas “así, la liminalidad se compara frecuentemente con la muerte, con el encontrarse en el útero, con la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad, la soledad y los eclipses solares y lunares” (Turner, 1969: 102).

En el caso de los rituales catárticos carnavalescos, como es mi caso de estudio, tanto los participantes del ritual como los espectadores son vistos como entes liminales por ser parte del tiempo festivo carnavalesco, en el cual casi todo está permitido. Sin embargo, el trabajo de campo me mostró un suceso interesante. Si bien durante el tiempo ritual todos se encuentran en este espacio de permisibilidad, el orden social dominante aún se encuentra presente dentro de la memoria del colectivo.

Este tipo de permisibilidad desafía el orden patriarcal, cuando los hombres, sin importar su edad, pueden vestirse de mujeres y hacer ademanes sexuales con otros hombres, embriagarse, entrar en conflicto entre ellos y bailar durante la madrugada sin obtener ninguna sanción social después del hecho festivo. Sin embargo, existen ciertos sujetos sociales que se ocultan dentro de la liminalidad para poder participar directamente en el ritual. Esto se da principalmente en el caso de las mujeres, quienes aparentan ser hombres vestidos de mujeres para no ser juzgadas después del tiempo festivo, siendo la máscara uno de los objetos principales que les permite esta invisibilidad en el ritual. Un hecho que yo llamo el ocultamiento en la liminalidad. Pero esto ya lo profundizaré más adelante.

Communitas

Turner retoma el concepto del latín *communitas* para describir una modalidad particular que surge dentro de los estados liminales, esta refiere a una forma de comunidad y unión efímera que surge en situaciones donde las estructuras sociales se suspenden temporalmente. Implica una unión no estructurada, directa e inmediata que surge de manera espontánea, “forma reconocible durante el periodo liminal, es el de la sociedad en cuanto *comitatus* comunidad o incluso comunión, sin estructurar o rudimentariamente estructurada, y relativamente indiferenciada, de individuos iguales” (Turner, 1969: 103).

El análisis de Turner sobre la ritualidad, la liminalidad y la *communitas* lo llevó a identificar, a través del trabajo del campo y el diálogo con diversos autores, varios tipos de rituales, tales como los rituales de paso (retomados de Van Gennep), rituales de aflicción, rituales de elevación de *status*, entre otros. Para este trabajo, nos centraremos en los rituales de obscenidad y en los de inversión de *status*.

Rituales de obscenidad

Turner (1969), retoma la categoría de ritos de obscenidad del trabajo *Expresiones colectivas de obscenidad en África* de Evans-Richard (1902-1973) quien destaca las siguientes observaciones:

1. Hay ciertos tipos de conducta obscena (en la sociedad africana) cuya expresión es siempre colectiva; como norma están prohibidos, pero se permiten o prescriben en ciertas ocasiones.
2. Todas estas ocasiones son importantes desde el punto de vista social, pertenecen principalmente a dos apartados, Ceremonias religiosas y Empresas económicas Conjuntas. (Pritchard en Turner, 1969: 99)

Turner (1969) destaca que Evans-Pritchard explica la obscenidad “mediante dos factores: el primero es que la retirada de las prohibiciones habituales por parte de la sociedad otorga un énfasis especial al valor social de la actividad; el segundo es que también canaliza las emociones humanas en periodos de crisis a través de conductos de expresión establecidos” (Turner 1969: 99). Turner aplica los planteamientos de Evans-Pritchard para explicar el rito de los gemelos observado en el ritual de los ndembu, con el propósito de entender la domesticación de los impulsos violentos, sexuales y agresivos que los ndembu creen que comparten los hombres y los animales.

Estos impulsos se reflejan a través de símbolos rituales, y la ceremonia presenta una de sus características fundamentales: “ser un medio para poner al servicio del orden social las fuerzas mismas del desorden inherentes a la constitución mamífera del hombre” (Turner 1969: 99).

El ritual del ahorcado cae dentro de esta categoría, dado que una de las acciones principales para entretener a los espectadores es mostrar una sexualidad desenfrenada, principalmente por parte de los hombres interpretando personajes de mujeres. Estos representan la fertilidad y el libertinaje, todo aquello que fuera del tiempo liminal es considerado desaprobado, grotesco y vulgar; actitudes que no concuerdan con el comportamiento socialmente aceptado para una mujer en la comunidad.

En algunos casos, el ritual permite que los participantes, representando a estos personajes, puedan expresar emociones y deseos que normalmente se reprimen, proporcionando un canal seguro para el desahogo emocional. En ocasiones estos pueden marcar una transformación personal que les permite reintegrarse a la sociedad con una identidad que siempre permaneció oculta, en este caso la homosexualidad. Durante la etnografía realizada en el 2018 en el ritual destaqué que una señora que estaba a un lado de mí observando cómo los personajes bailaban de manera sexual con otros hombres mencionó “Ay no con estos muchachos y sus barbaridades, ya vez que muchas veces este es el pretexto para destaparse, luego uno ya se va enterando que siempre sí son gays”, esto refleja que el tiempo liminal permite la liberación de ciertos individuos referente a sus preferencias sexuales.

Rituales de inversión de status

Por otra parte, uno de los aportes más significativos de Turner fue el concepto de rituales de inversión de *status*. Este concepto coincide con los planteamientos de Max Gluckman (1902-1973), cuestionando y ampliando algunas de sus ideas.

En torno a los rituales de rebelión, Gluckman (1991) los describió como aquellos que permiten la crítica y la subversión temporal de la autoridad, pero con el objetivo de reafirmar el orden social establecido. Estos rituales incluyen movimientos que pretenden destituir al líder manteniendo la estructura de poder existente.

[Las rebeliones] ansían quitar al líder del poder para instalar otro en su lugar. Las revoluciones ansían alterar la naturaleza de los cargos políticos y la estructura social en la que ellos funcionan, y no simplemente cambiar aquellos que están asumiendo tales cargos (Gluckman, 1991: 28).

En sí, las rebeliones, a diferencia de otros movimientos, provocan el mantenimiento de la estructura social establecida y constituyen un mecanismo que equilibra el conflicto inherente al establecimiento de la autoridad. Estas se dan tras el conflicto generado a partir de la insatisfacción de los diferentes intereses de los individuos dentro de un grupo, y los intereses de ese grupo dentro del marco de la sociedad como un todo. Si la autoridad no puede defender ese conjunto de intereses como se espera, ya sea porque son incompatibles con la normatividad social más amplia o porque dichas autoridades deben responder a los intereses del conjunto político en el que están ubicados, es cuando surge el conflicto.

La incapacidad para defender los intereses y expectativas de los individuos provoca una crisis de legitimidad en las estructuras políticas, construidas según jerarquías de poder, generando una serie de conflictos locales que tenderán a poner en evidencia, o a volcarse sobre las autoridades. De esta manera, este tipo de conflictividad adecúa el escenario social para las rebeliones, las cuales, según Gluckman (1991), son necesarias para impedir que el sistema se divida.

En primer lugar, las peleas nacen entre los hombres porque ellos viven juntos en sociedad. En segundo lugar, cada sociedad tiene costumbres que modifican la forma que esas luchas tendrán. Pero, en tercer lugar, hasta ciertos límites, las costumbres también dirigen y controlan las luchas a través del conflicto de alianzas, así que, pese a la rebelión, el mismo sistema social es reestablecido sobre áreas más amplias de la vida comunal y por largos períodos de tiempo (Gluckman, 1991: 47).

Este escenario de las rebeliones lo lleva a considerar los modos “ritualísticos” y “performáticos” de manifestación del conflicto, esta premisa se volvería, tiempo después, en una de las propuestas más polémicas de Gluckman. Quien parte de un tipo de ritual en el que la gente ubicada en la parte más baja de la jerarquía social asume el rol de aquellos que se encuentran en una posición más privilegiada. Esta acción ritual posee un contenido de inversión social de la realidad y conlleva algún nivel de protesta contra el orden establecido.

Pero, a pesar del poder subversivo que estos rituales contienen, tendrían un efecto final de preservar y quizás reforzar el orden social establecido.

Estoy discutiendo solamente un aspecto del ritual: cómo su protesta contra el orden establecido recibe una licencia y es incluso incentivada. Este incentivo debe ser explicado por alguna teoría que muestre que los rituales son socialmente valiosos. Yo lidiaré principalmente con rituales que contienen esos elementos de protesta, que son organizados para exhibir la rebelión (Gluckman, 1991: 110).

Posteriormente en su análisis de Gluckman sacó a los rituales del ámbito exclusivamente religioso al analizarlos en términos de conflicto y estructura social. Para él, los rituales no solo tienen una función simbólica, sino que también permiten canalizar tensiones sociales sin desestabilizar el orden establecido. Mas adelante, su enfoque sería cuestionado por Turner (1969), quien no separa los rituales de su dimensión religiosa para analizar el conflicto, sino que los concibe como procesos en los que lo sagrado y lo social están profundamente entrelazados. Turner estudió los rituales de inversión de estatus, en los cuales las jerarquías sociales se revierten temporalmente, permitiendo que quienes ocupan los niveles más bajos de la estructura social puedan burlarse, imitar e incluso criticar simbólicamente a quienes detentan el poder y la autoridad. No obstante, para Turner, estos rituales no solo funcionan como una forma de resistencia contra la opresión, sino que también pueden contribuir a reforzar el orden social una vez que la inversión simbólica concluye.

Frecuentemente se encuentra en los rituales cíclicos y regidos por el calendario, normalmente de tipo colectivo, en los que, en determinados momentos culturalmente definidos del ciclo estacional, prácticamente se ordena a determinados grupos o categorías de personas, que habitualmente ocupan posiciones de status inferior en la estructura social, que ejerciten una autoridad ritual sobre sus superiores, los cuales a su vez deben aceptar de buen grado su degradación ritual. Tales ritos pueden ser descritos como rituales de inversión de status, y a menudo van acompañados de un comportamiento agresivo, tanto verbal como no verbal, durante el cual los inferiores insultan y hasta maltratan físicamente a sus superiores (Turner, 1969: 171).

Este espacio ritual crea un espacio liminal donde las jerarquías se suspenden y los participantes experimentan *communitas*. Así mismo, no solo reafirman el orden establecido, sino que también ofrecen la posibilidad de transformación y renovación social.

Este trabajo no retoma el concepto de rituales de rebelión, ya que dicho marco teórico, aunque útil para analizar la función estructural de los rituales en la estabilidad social, no enfatiza la experiencia subjetiva de los participantes dentro del ritual. En cambio, se privilegia el concepto de rituales de inversión de *status*, ya que este permite identificar cómo los participantes experimentan un espacio de permisibilidad, crítica y sátira en el contexto del estado liminal. Este estado liminal genera, como plantea Victor Turner, un fuerte sentido de igualdad y cohesión, comúnmente descrito como *communitas*. Sin embargo, a partir de las observaciones realizadas durante la investigación, se propone una revisión crítica de los planteamientos de Turner considerando un aspecto, la ruptura de las *communitas*.

Como se mencionó anteriormente, Turner define las *communitas* como un estado de integración y horizontalidad que caracteriza el momento liminal del ritual. No obstante, en el caso de esta investigación, se observó que dicha integración no se sostiene de manera uniforme a lo largo del ritual. Por ejemplo, en el ritual del ahorcado, ciertos comportamientos de los participantes, como disputas internas por la exposición de actos frente al colectivo y tensiones políticas locales, evidenciaron fisuras dentro del sentido de igualdad que caracteriza a las *communitas*. Esto sugiere que las *communitas* pueden ser más dinámicas y frágiles de lo que generalmente se asume, particularmente en contextos donde intervienen factores políticos o sociales específicos.

Aunque Turner no profundizó en este aspecto de manera exhaustiva, sus planteamientos abren la posibilidad de reflexionar sobre cómo las *communitas* pueden fragmentarse o reconfigurarse antes de que concluya el estado liminal. Esto plantea un campo fértil para explorar la diversidad de experiencias que pueden emerger en los rituales liminales.

Símbolo dominante y símbolo instrumental en el ritual

Como se vio con anterioridad, el concepto de proceso ritual también fue influenciado por los planteamientos de Clifford Geertz. Edmund Leach refiere que “Turner mostró un mayor interés en el significado sociológico de los símbolos y rituales, los cuales colocó al frente de su análisis no tanto por su significado cognoscitivo sino por la información que estos nos comunican sobre las unidades principales de organización social y las relaciones entre ellas” (Leach en Shadow y Rodríguez, 1989: 177). De esta manera, Turner proponen una definición que destaca la importancia de los símbolos dentro de los rituales

Entiendo por ritual una conducta formal prescrita en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas. El símbolo es la más pequeña unidad del ritual que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual. [...] Un “símbolo” es una cosa de la que, por general consenso, se piensa que tipifica naturalmente o representa, o recuerda algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya por asociación de hecho o de pensamiento. Los símbolos que yo observé sobre el terreno eran empíricamente objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos y unidades espaciales en un contexto ritual (Turner 1967: 21).

El método planteado por Turner para analizar los rituales debe tomar en consideración que estos poseen significados y propósitos que no pueden ser explicados por los actores sociales, por lo que será necesario que el antropólogo deba interpretarlos y averiguarlos. Por otra parte, también se debe tomar en cuenta que estos son parte de devenires más amplios, porque cada tipo de ritual es un proceso pautado en el tiempo, cuyas unidades son objetos simbólicos y aspectos serializados de la conducta simbólica (Turner, 1967: 50).

Para Turner (1967), los rituales poseen una relevancia doble. Primero, corrigen las desviaciones de las normas impuestas por la costumbre. Segundo, previenen que se produzcan desviaciones y se generen conflictos. Por otro lado, los símbolos rituales poseen ciertas propiedades. Primero, suelen condensar en sí muchos elementos y acciones. Segundo, unen significados dispares mediante analogías. Tercero, contienen dos polos de sentido: uno ideológico y otro sensorial.

Antes de seguir adelante con nuestro análisis, tal vez sea conveniente formular de nuevo las principales propiedades empíricas de los símbolos dominantes, derivadas de nuestra clasificación de los datos empíricos pertinentes: 1) condensación; 2) unificación de significados dispares en una única formación simbólica; 3) polarización de sentido (Turner, 1967: 33).

Turner identifica dos tipos de símbolos rituales, dominantes e instrumentales. Los símbolos dominantes son aquellos que poseen un significado constante y consistente en el sistema simbólico y no cambian con el tiempo, estos símbolos sirven para enlazar la estructura social y cultural. Son fines en sí mismos y comúnmente se encuentran ligados a entidades espirituales o a fuerzas sobrenaturales.

El contenido de sentido de ciertos símbolos dominantes posee un alto grado de consistencia y constancia a través del sistema simbólico total, ilustrando la proposición

de Radcliffe-Brown de que un símbolo recurrente en un ciclo de rituales probablemente tendrá la misma significación en todos ellos. Tales símbolos poseen también considerable autonomía con respecto a los fines de los rituales en que aparecen. Precisamente por estas propiedades, los símbolos dominantes son fáciles de analizar dentro de su marco cultural de referencia.

A propósito, pueden ser considerados como “objetos eternos”, en el sentido en que Whitehead usaba esta expresión. Son puntos relativamente fijos tanto en la estructura cultural como en la social, y de hecho constituyen puntos de unión entre esos dos tipos de estructura. Sin que importe el orden de su aparición en un ritual determinado, se les puede considerar como fines en sí mismos, representativos de los valores axiomáticos de la sociedad ndembu. Lo cual no quiere decir que no puedan también ser estudiados como factores de la acción social (y de hecho así los hemos estudiado en el marco de referencia de la acción), sino que sus propiedades sociales son objetos más apropiados del estudio morfológico que la clase de símbolos que a continuación vamos a considerar (Turner 1967: 34-35).

Por otro lado, los símbolos instrumentales son considerados los medios para la consecución del fin mismo de cada ritual, por lo que hay que contemplarlos siempre dentro de “un contexto más amplio”, dado que cada ritual “tiene su propia teleología y sus fines explícitos” (Turner, 1967: 50). Por lo tanto, los símbolos instrumentales pueden ser considerados como medios para la consecución de esos fines. Para Turner (1967), es indispensable ver los símbolos instrumentales no como meros signos referenciales, sino como depositarios de poderosas emociones y deseos conscientes e inconscientes.

El análisis de los símbolos rituales, según Turner, deberá considerar la recopilación de tres clases de datos. Primero, su forma y características observables. Segundo, la interpretación de los individuos involucrados en los rituales. Tercero, los contextos que dotan de distintos significados a los símbolos, al alcance de la observación y el análisis del investigador.

En este sentido, este trabajo identifica al “ahorcado” como el símbolo dominante del ritual, ya que concentra el significado central del castigo simbólico. A su vez, se consideran como símbolos instrumentales aquellos objetos que permiten la realización del ritual y que refuerzan dicho significado: la horca, la vestimenta, entre otros. Estos elementos actúan como mecanismos esenciales para materializar el ritual y cumplir con el propósito del castigo simbólico.

2.1.2 Hegemonía/subalternidad en el ritual

Como se vio anteriormente, Tlaxcala, tras la conquista, sufrió un proceso violento de cambio no solo en su organización y sus creencias religiosas, sino también en el establecimiento de un nuevo orden jerárquico que los subordinaba ante el europeo, siendo despojados de sus tierras y condenados a la pobreza.

Bajo el dominio español, las haciendas se volvieron la principal fuente de trabajo. Los relatos obtenidos en el trabajo de campo reflejan que el trato en las haciendas no solo implicaba abuso, sino que también los sumía en una pobreza constante y “los vendía de por vida”. Las mejores tierras de cultivo eran para los hacendados, y los indígenas eran desplazados hacia los cerros. Bajo este contexto surge el carnaval tlaxcalteca, que refleja una clara situación de dominación, donde los peones quedan subordinados a las haciendas y el orden español, respaldado en cierta medida por el gobierno indígena. Por ende, será necesario retomar los conceptos de hegemonía y subalternidad para comprender mejor el fenómeno de estudio.

Hegemonía

El concepto de hegemonía se consolida con los planteamientos de Antonio Gramsci (1999), quien refiere a la hegemonía como la dominación cultural y a la capacidad de una clase social para imponer su visión del mundo como la normativamente aceptada. En este sentido, no se utiliza solo la fuerza, sino que se mantiene el poder al ganar el consentimiento de las clases subordinadas a través de la cultura, las instituciones y la ideología, lo que vuelve que esta sea aceptada y justificada por la colectividad. La hegemonía constituye un conjunto de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo.

Posteriormente este concepto es complementado con los planteamientos de Raymond Williams (1921-1988), quien lo retoma para analizar cómo la literatura y otros productos culturales reflejan, desafían y reproducen las estructuras de poder y las ideologías dominantes.

Es un vívido sistema de significados y valores –fundamentales y constitutivos– que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente. Por lo tanto, es un sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad, un sentido de lo absoluto debido a la realidad experimentada más allá de la cual la

movilización de la mayoría de los miembros de la sociedad –en la mayor parte de las áreas de sus vidas– se torna sumamente difícil. Es decir que, en el sentido más firme, es una “cultura”, pero una cultura que debe ser considerada asimismo como la vivida dominación y subordinación de clases particulares (Williams, 1977: 126).

Williams (1977) considera que la hegemonía debe ser vista no solo como un sistema o una estructura, sino como un proceso en constante cambio, ya que está siendo cuestionada y desafiada por modos ajenos a los propios constantemente.

Una hegemonía dada es siempre un proceso. Y excepto desde una perspectiva analítica, no es un sistema o una estructura. Es un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes.

En la práctica, la hegemonía jamás puede ser individual. Sus estructuras internas son sumamente complejas, como puede observarse fácilmente en cualquier análisis concreto. Por otra parte (y esto es fundamental, ya que nos recuerda la necesaria confiabilidad del concepto) no se da de modo pasivo como una forma de dominación. Debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias. Por tanto, debemos agregar al concepto de hegemonía los conceptos de contrahegemonía y de hegemonía alternativa, que son elementos reales y persistentes de la práctica. (Williams, 1977: 129).

Dado que la hegemonía, según Raymond Williams, es un proceso dinámico y en constante cambio, él introduce dos conceptos adicionales al análisis: la contrahegemonía y las formas alternativas de hegemonía. Aunque no desarrolla estos términos de manera explícita, la contrahegemonía puede interpretarse como las tensiones y resistencias presentes en las culturas residual y emergente frente a la cultura dominante. Por otro lado, las formas alternativas de hegemonía se relacionan con mecanismos de ruptura e impugnación que buscan transformar el orden dominante.

Dentro de sus planteamientos, Williams (1977) desarrolló los conceptos de lo dominante, lo residual y lo emergente en su obra sobre cultura y sociedad. Estos términos se refieren a las distintas formas en que las prácticas culturales interactúan y evolucionan en un contexto histórico. Lo dominante alude a las prácticas, valores, ideologías y estructuras que están en el poder y predominan en una sociedad en un momento determinado. Estas ideas son las que definen las normas y lo “aceptable” dentro de un contexto cultural, político o económico.

Por otro lado, lo residual abarca las prácticas culturales, valores e ideologías que pertenecen a un periodo anterior, pero que aún persisten en el presente. Aunque no forman parte del orden dominante, tampoco han desaparecido por completo. Y Lo emergente engloba las nuevas prácticas, valores e ideologías que están surgiendo y que tienen el potencial de desafiar, complementar o incluso reemplazar lo dominante.

Para Williams (1977), la cultura es un proceso selectivo, ya que se elige una versión del pasado en la que se rescatan y enfatizan ciertos significados y prácticas, mientras que se rechazan y excluyen otros. En este sentido, un concepto relacionado y fundamental es el de tradición selectiva, que describe cómo las sociedades seleccionan, reinterpretan y promueven ciertos elementos del pasado para reforzar el poder de lo dominante. Así, cuando la cultura dominante selecciona deliberadamente aspectos específicos del pasado para legitimar su posición, se pone en práctica una tradición selectiva.

A partir de un área total posible del pasado y el presente, dentro de una cultura particular, ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos. Sin embargo, dentro de una hegemonía particular, y como uno de sus procesos decisivos, esta selección es presentada y habitualmente admitida con éxito como “la tradición”, como el “pasado significativo”. Lo que debe decirse entonces acerca de toda tradición, en este sentido, es que constituye un aspecto de la organización social y cultural contemporánea del interés de la dominación de una clase específica. Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar. En la práctica, lo que ofrece la tradición es un sentido de predispuesta continuidad (Williams, 1977: 132-133).

En conjunto, estos conceptos muestran cómo la cultura es un terreno de lucha, donde lo dominante busca perpetuar su hegemonía, pero siempre enfrentándose a las tensiones con lo residual y lo emergente. Además, la tradición selectiva actúa como una herramienta para consolidar la ideología dominante, al tiempo que filtra y reinterpreta la historia en función de los intereses del poder.

Tradición selectiva desde los subalternos

De esta manera, Raymond Williams ofrece una amplia gama de conceptos que nos ayudan a comprender cómo operan las dinámicas del poder, la cultura y la ideología en una sociedad. Sin embargo, es necesario cuestionar su énfasis en el papel de lo dominante en la selección

de tradiciones, ya que los sectores subalternos también participan activamente en los procesos de construcción y transmisión de tradiciones. Aunque Williams reconoce la existencia de resistencias culturales, resulta crucial profundizar en esta dinámica y analizar cómo estas resistencias no solo cuestionan lo dominante, sino que también generan nuevas formas de significación cultural. El ritual del ahorcado surge en el contexto festivo carnavalesco. Aunque existen pocos registros sobre los antecedentes de este ritual en Tlaxcala, se destaca su influencia en los rituales catárticos realizados en España. Este ritual permitió que el momento cúspide del ajusticiamiento simbólico se convirtiera en un acto catártico para el colectivo, estableciendo un espacio donde las tensiones sociales podían ser momentáneamente liberadas.

La reapropiación y resignificación de este ritual revela que los grupos subalternos no son simplemente objetos pasivos de las narrativas dominantes; también construyen sus propias formas de tradición selectiva. En este proceso, seleccionan elementos culturales y sociales provenientes de los grupos hegemónicos, resignificándolos para expresar resistencia y preservar su memoria colectiva. Esto demuestra que las tradiciones no son unívocas ni estáticas, sino campos de lucha simbólica donde las voces subalternas encuentran formas de articulación y agencia.

De esta manera, el proceso de tradición selectiva funciona diferente desde la perspectiva de los subalternos. En lugar de simplemente adoptar las tradiciones dominantes, estos grupos extraen componentes de las tradiciones hegemónicas que puedan servirles, resignificándolos para expresar su propia identidad y resistencia, incluyendo elementos rituales que se reinterpretan en contextos locales.

Subalternidad

El concepto de subalternidad es tomado de Antonio Gramsci (1999), quien en los *Cuadernos de la cárcel* se refiere a la dominación como una relación de fuerzas en constante conflicto. Aquellos que se encuentran bajo esta dominación son denominados subalternos. Este concepto es fundamental para entender cómo operan las dinámicas de poder, hegemonía y resistencia en la sociedad. Este refiere a la experiencia y condición de dominación encarnada en los oprimidos.

Al hablar de clases subalternas o grupos subalternos Gramsci pensaba, asumiendo cierto grado de diversidad entre los grupos, en términos de convergencia y unificación subjetiva en función tanto del lugar que corresponde a los subalternos en la relación de dominación como de los márgenes de maniobra que de él se desprenden. El concepto de subalternidad se construye por ende tratando de entender tanto una subjetividad determinada como su potencial transformación por medio de la conciencia y la acción política (Modonesi, 2012: 5).

La teoría de subalternidad está profundamente ligada a la noción de hegemonía. Como se mencionó anteriormente, la hegemonía no solo es el dominio económico o político de una clase, sino su capacidad para ejercer liderazgo intelectual, haciendo que sus valores, ideas y tradiciones sean aceptados como universales. Por otro lado, al carecer de acceso a los instrumentos de poder cultural, los grupos subalternos quedan relegados a una posición en la que su visión del mundo y su historia quedan deslegitimadas.

La subalternidad es abordada por Gramsci desde tres ejes. El primero es el económico, en este ámbito identifica que estos grupos son explotados dentro de las relaciones de producción, desempeñando roles económicos fundamentales, pero sin beneficiarse proporcionalmente de su trabajo. Segundo, lo político, ahí están excluidos de las estructuras de toma de decisiones, siendo gobernados en lugar de gobernar. Por último, lo cultural, en este eje, los valores, costumbres tradiciones de los subalternos son sistemáticamente ignorados, reprimidos subordinados a las narrativas dominantes.

Bajo este punto, nuestro objeto de estudio se encuentra bajo el eje cultural, donde al ser un ritual que permite la crítica a las instituciones del Estado, este es relegado a un segundo plano, dentro del discurso estatal, lo cual podrá verse con mayor claridad en los siguientes capítulos.

El ritual cruzado por el eje hegemonía/subalternidad

Como se vio en el capítulo anterior, se comprende que el carnaval en Tlaxcala surge bajo un contexto de la hegemonía española durante el siglo XVII que subyuga y oprime a las comunidades indígenas, manteniéndolas en constantes situaciones precarias. Las resistencias en contra de esta hegemonía se manifiestan con mayor claridad a través de la sátira y la burla durante el tiempo de carnestolendas. Por lo que la burla y mofa en la música y la danza se vuelven objeto de prohibición por la élite europea.

La dominación española sobre Tlaxcala se estableció a través de la cristianización de las élites indígenas y la imposición de nuevas creencias religiosas a la población. Sin embargo, la supervivencia de ciertas prácticas organizativas y costumbres indígenas fue posible gracias a su fusión con elementos europeos, muchas veces permitidos por los españoles al servir como herramientas para la consolidación de la conquista. Por ello, este análisis se enmarca en el eje de hegemonía y subalternidad, entendido en términos gramscianos. En este enfoque, lo económico y lo cultural son inseparables, como dos caras de la misma moneda. Por lo tanto, no adopto una visión dicotómica que separe estructura y superestructura, sino que las concibo como dimensiones interrelacionadas de un mismo proceso histórico y social.

Si bien se reconoce que muchas costumbres indígenas fueron transformadas y ligadas a un nuevo significado por parte de la hegemonía española, en el caso del ritual analizado se identifica que el personaje principal conocido como “el ahorcado” es retomado por las comunidades tlaxcaltecas de ciertos rituales carnalescos españoles que incluyen elementos simbólicos de muerte, ahorcamientos o quemas, que suelen estar relacionados con actos de cierre de la festividad o de purificación. De esta manera, nos encontramos ante un punto de vista diferente al de Williams: las tradiciones hegemónicas son retomadas por los subalternos con el fin de otorgarles un nuevo significado que resiste y se burla de las acciones y opresiones de las élites.

Del mismo modo, el ahorcado y el carnaval en general se tornan en un momento de rebeldía, una manera de subvertir el estatus establecido. Se toma la tradición española, se resignifica y se convierte en un momento de ajusticiamiento simbólico, constituyendo así una tradición selectiva residual no desde la élite hegemónica sino desde los grupos subalternos.

El ritual frente a la selección hegemónica

Por otro lado, siguiendo a Rodríguez Nicholls (1988), en que no todas las prácticas populares permanecen en el tiempo, sino que solo sobreviven aquellas que la hegemonía selecciona, analizamos este espacio ritual desde el punto de vista subalterno.

Durante el trabajo de campo, me encontré con un hecho interesante. Los miembros del comité que organiza la ceremonia del ahorcado en Totolac comentaban que esta no es una actividad relevante para el gobierno, por lo que no recibió ningún apoyo económico para su realización en el 2023; dado que esta es una de las actividades más significativas del tiempo festivo,

recurrieron a la comunidad y solicitaron una cooperación voluntaria para el ritual. Existía un sentimiento de molestia entre los del comité porque no se le daba la importancia que este ritual merecía.

Esto deviene de un proceso estatal que retoma sólo las danzas carnavalescas para incentivar el turismo fuera del estado y así contrarrestar el prejuicio nacional del “tlaxcalteca traidor” o del estado que “no existe”, y a la par, fortalecer el ingreso económico generado por el turismo. En este sentido, es preciso identificar cómo las prácticas ligadas al consumo pueden afectar de manera significativa a otras expresiones culturales populares, o como mencionan en algunas comunidades como “del pueblo”. De esta manera el Estado selecciona las prácticas populares que no contradicen sus pilares fundamentales, como menciona Rodríguez (1988), retomando a Williams, los elementos del pasado cultural de una colectividad son revividos y revitalizados por la hegemonía en función de sus necesidades.

El ritual del ahorcado, por ejemplo, constituye una expresión cultural catártica y satírica que confronta directamente al poder, ridiculizando al Estado y sus instituciones. Esta naturaleza contestataria lo coloca en una posición de marginalidad dentro del panorama oficial, relegándolo a una actividad secundaria dentro del carnaval. Sin embargo, para las comunidades locales, este ritual es el núcleo del tiempo festivo, una práctica cargada de significado que representa la esencia misma de la celebración colectiva.

La exclusión oficial no ha impedido que el ritual se conserve. Por el contrario, la comunidad ha asumido un papel activo en su preservación, incluso en contextos adversos como la crisis económica ocasionada por la pandemia de Covid-19. Este esfuerzo evidencia el poder de las comunidades para resistir y mantener vivas sus tradiciones, a pesar de las dinámicas de selección y exclusión impuestas desde la hegemonía. Así, el ritual del ahorcado no solo subsiste como una expresión cultural, sino que se reafirma como un espacio de resistencia frente a las narrativas oficiales que buscan homogenizar y controlar las prácticas populares en función de sus intereses.

2.1.3 Lo carnavalesco en las horcas como cultura popular

Analizar la festividad carnavalesca implica retomar el concepto de lo carnavalesco desarrollado por Mijaíl Bajtín (2003). Bajtín exploró la “esencia del carnaval”, identificando un mundo irrestricto de formas y manifestaciones cómicas que contrastaban con el tono

oficial y solemne de la cultura eclesiástica y feudal medieval. Según Bajtín, la vida carnavalesca replicaba y parodiaba la cultura oficial, provocando una alteración en la ideología dominante y liberando, aunque de manera transitoria, a las personas de un sistema represor y de las prácticas culturales de la élite.

En este marco, Bajtín (2003) introdujo el concepto de lo carnavalesco para referirse a rituales, fiestas y formas de lenguaje popular donde las reglas sociales y morales quedan suspendidas temporalmente. En estas prácticas, las diferencias sociales se anulan, las jerarquías desaparecen o incluso se invierten, generando un espacio permisivo en el que el pueblo puede burlarse de sus autoridades y de las normas de comportamiento social. Además, lo carnavalesco incluye expresiones populares que permiten explorar nuevas formas de ser y relacionarse, creando momentos de crítica y liberación mediante la parodia, la inversión de roles, la sátira, la burla y lo grotesco. Así, se desafía el orden social establecido y se fomenta la reflexión crítica al orden social existente.

El concepto de lo carnavalesco incorpora la noción de cultura popular, que Bajtín utiliza para analizar rituales, festividades y lenguajes de las clases populares durante la Edad Media y el Renacimiento. Este enfoque resalta las expresiones colectivas que emergen “desde abajo”, en oposición a la cultura oficial promovida por las élites o instituciones. Algunos elementos clave de la cultura popular, según Bajtín (2003), son su carácter colectivo, el uso de la risa con un enfoque catártico y subversivo, la inversión de jerarquías que altera roles sociales habituales, la materialidad y corporalidad vinculadas a los ciclos de vida, muerte y regeneración, y la resistencia simbólica que, aunque no transforma directamente las estructuras de poder, desafía las normas dominantes.

La cultura popular difiere de las celebraciones oficiales y de la cultura de la élite en formas propias de su celebración que las distinguen y que, en ciertos contextos, les permitían volverse formas de resistencia ante los grupos dominantes. Esto no significa que marcaran una contundente oposición a la élite; al contrario, existían procesos de intercambios e imposiciones entre ambos grupos. Aquí resulta pertinente integrar el concepto de control cultural, de Bonfil, quien plantea que la cultura dominante no solo busca imponer sus formas y valores, sino también influir en los significados que los grupos subalternos atribuyen a sus propias prácticas. Según Bonfil (2001) el control cultural implica un proceso de apropiación

simbólica mediante el cual las élites logran condicionar las expresiones culturales populares, moldeándolas o neutralizándolas en función de sus intereses.

A partir de ese momento se puso en marcha un sistema de control cultural mediante el cual se fueron limitando las capacidades de decisión de los pueblos colonizados y se les fue arrebatando el control sobre muchos de sus elementos culturales, aquellos que en cada momento histórico resultaban de interés para la sociedad dominante. Conviene subrayar que el sistema de control cultural abarca todas las dimensiones de la vida social y se refiere a la posibilidad de decidir, en cualquier circunstancia, sobre la forma de poner en juego los elementos culturales que son indispensables para cualquier acción (Bonfil, 2001: 109-110)

Desde esta perspectiva, si bien las festividades carnavalescas representan un espacio de crítica, resistencia y expresión popular, también pueden ser vistas como escenarios donde se manifiestan las tensiones entre la autonomía cultural del pueblo y los intentos de apropiación por parte de los grupos dominantes. Como señala Bajtín, las fiestas populares poseen una unidad de estilo que desafía temporalmente las jerarquías; sin embargo, la noción de control cultural nos permite comprender cómo estas prácticas podrían estar inscritas dentro de dinámicas más amplias de poder que buscan mediar, incluso contener su potencial subversivo. Un hecho destacado previamente es cómo en Tlaxcala las instituciones estatales comenzaron a regular y participar en las festividades carnavalescas a través de su organización, percibiéndolas como una oportunidad para generar ingresos económicos mediante el comercio y el turismo.

Para Bajtín (2003), la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, referida a través de Rabelais, indica que la diversidad de formas y manifestaciones en las fiestas públicas como el carnaval posee una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura popular. Una de sus aportaciones es que estas “múltiples manifestaciones de esta cultura pueden ser clasificadas en tres categorías: formas y rituales del espectáculo, obras cómicas verbales y diversas formas y tipos de vocabulario familiar y grosero” (Bajtín, 2003: 4). Aunque esta clasificación ayuda a analizar las prácticas carnavalescas, su generalización al contexto contemporáneo debe manejarse con cautela, ya que las festividades actuales reflejan condiciones sociales y económicas distintas.

Este tipo de clasificación nos permite adentrarnos y complementarlo a las ideas de Turner (1969) para este trabajo, al profundizar en el espectáculo, el lenguaje y el vocabulario utilizado durante los rituales carnaavalescos. A partir de sus planteamientos, Bajtín (2003) extiende la idea del carnaval más allá de las festividades específicas para abarcar una serie de características y comportamientos que pueden manifestarse en la vida cotidiana y en la cultura.

Si bien los planteamientos de Bajtín nos permiten interpretar el “humor festivo” como un medio de expresión y demanda, también es necesario considerar las limitaciones de este concepto en contextos contemporáneos. Bajtín (2003) señala que, durante el carnaval, “no hay otra vida que la del carnaval, no se puede escapar, porque el carnaval no tiene una frontera espacial. En el curso de la fiesta, solo puede vivirse de acuerdo con sus leyes, es decir, de acuerdo con las leyes de la libertad” (Bajtín, 2003: 7). Sin embargo, esto resulta cuestionable en la actualidad, ya que las condiciones laborales y su precarización han restringido la posibilidad de vivir plenamente el carnaval como en otras temporalidades. Estas limitaciones no son solo espaciales, sino también económicas, sociales y culturales, creando fronteras que alteran significativamente la experiencia carnaavalesca.

En el caso de Tlaxcala, las fiestas carnaavalescas sufrieron modificaciones tras el paso de un modelo agrícola a uno industrial. Las jornadas laborales redujeron el tiempo disponible para la organización de la festividad, provocando que “ya no hubiera tiempo para ensayar” ni “hombres para bailar”. Este cambio afectó la estructura misma de las festividades, llevando a ajustes y transformaciones en las danzas y rituales, que rompieron el ciclo ritual y alteraron la dinámica comunitaria. Este fenómeno refleja cómo los cambios en las condiciones de vida influyen en las expresiones culturales y subraya la necesidad de analizar las festividades carnaavalescas no solo como espacios de resistencia o crítica, sino también como prácticas sujetas a los vaivenes de las estructuras económicas y sociales que las condicionan.

El género discursivo

Si bien se considera que el ritual del ahorcado permite la demanda, la crítica y la burla a partir del discurso, es fundamental tener en cuenta, como señalan Salgado y Villavicencio (2002), “quién ha producido el discurso y a quién está dirigido”. Estas autoras afirman que “si queremos emprender un análisis sistemático y productivo de los discursos de los sujetos,

resulta útil saber quién está detrás de su producción o enunciación” (Salgado y Villavicencio, 2002: 79).

En esta línea, Mijaíl Bajtín desarrolló una serie de planteamientos relacionados con los géneros discursivos, entendidos como tipos específicos de enunciados utilizados en la comunicación cotidiana, organizados en función de las necesidades y convenciones sociales. Bajtín subraya que estos géneros poseen una riqueza y diversidad inmensa, dado que “las posibilidades de la actividad humana son inagotables y porque en cada esfera de praxis existe todo un repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida que se desarrolla y se complica la esfera misma” (Bajtín, 1982: 248).

Para Bajtín (1982), los géneros discursivos son intrínsecamente heterogéneos debido a la complejidad y diversidad inherente a la comunicación humana. Dichos géneros se manifiestan en el uso de la lengua, y lo que resulta de particular interés para Bajtín es analizar este uso en relación con la realidad social y cultural en la que se desarrolla.

El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana [...].

Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados a los que denominamos *géneros discursivos* (Bajtín, 1982:248).

Bajtín (1982) advierte que no se debe subestimar la extrema heterogeneidad que acompaña a los géneros discursivos, que son inmensamente diversos. Al contrario, se debe prestar especial atención a la diferencia entre lo que él denomina géneros discursivos primarios (simples) y los secundarios (complejos). Los primeros se refieren a aquellos tipos de discurso que se utilizan en la comunicación cotidiana y directa, como las conversaciones diarias, cartas personales y notas.

Por otra parte, los géneros discursivos secundarios son más complejos y requieren una mayor elaboración. Estos se desarrollan en contextos culturales e institucionales específicos, como en las novelas, obras de teatro o artículos científicos. En cierto punto, Bajtín refiere que estos dos tipos de géneros discursivos funcionan a la par, donde los primarios son absorbidos y transformados por los secundarios, adquiriendo así un carácter especial. Según él, estos

“pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros”. Para Bajtín (1982), la naturaleza del enunciado debe ser descubierta y determinada mediante el análisis de ambos tipos. Destaca que su correlación y el proceso de formación histórica pueden reflejar la naturaleza del enunciado.

Los planteamientos de Mijaíl Bajtín en torno a los géneros discursivos resultan fundamentales para analizar el ritual del ahorcado, ya que una de sus características principales es la exposición de actos individuales frente a la colectividad a través del discurso. Este discurso se convierte en el medio principal para cuestionar y, a la vez, reafirmar normas sociales: permite la burla del orden establecido, la crítica a las figuras de autoridad, pero también funciona como un mecanismo de regulación interna dentro de la comunidad. Durante el ritual, se exponen y ridiculizan acciones consideradas reprochables o desviadas dentro del colectivo, como embriagarse, involucrarse en peleas o cometer actos de infidelidad. De este modo, el ritual no solo desafía las jerarquías sociales dominantes, sino que también contribuye a reforzar ciertos valores compartidos por la comunidad.

El discurso dentro del ritual surge de forma espontánea, pero tiene un propósito claro: provocar una reacción colectiva aprobatoria mediante la risa y los comentarios afirmativos de los espectadores. Esta respuesta legitima tanto la crítica como el rol del orador, reforzando su posición dentro de la dinámica del ritual. Para cumplir con su objetivo, el discurso debe ser cómico, sarcástico, contundente e “ingenioso”, apelando a un humor que conecta tanto con las tensiones estructurales del orden social como con las expectativas morales de la comunidad.

La risa popular

La risa, en este contexto, desempeña un papel central. Bajtín (2003) presta total atención a la risa popular y sus formas, considerando que, ésta, en sus múltiples formas y manifestaciones, se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Cuestiona las numerosas investigaciones científicas dedicadas al estudio de los ritos, mitos y obras populares que no profundizan o excluyen la risa en su estudio.

La risa, según Bajtín, no representa solo alegría sino también subversión, desarticulando las pretensiones y, por consecuencia, revelando las contradicciones e hipocresías de la vida

cotidiana. En entornos carnavalescos, la risa se vuelve colectiva porque une a los individuos bajo una experiencia compartida, donde las normas y restricciones cotidianas se encuentran suspendidas. Para Bajtín la risa popular es ambivalente porque va en contra de cualquier criterio de superioridad, lo instituido y la jerarquía; siempre va dirigida al otro. Esta se vuelve ambivalente al incluir diversas categorías, tales como lo serio y lo cómico.

Siguiendo esta línea de ideas, la risa popular tiene un carácter profundamente ambivalente: es liberadora y crítica, pero también regeneradora. Sin embargo, en el caso del ritual del ahorcado, la risa no solo está dirigida hacia el poder o el orden social dominante, sino también hacia los propios miembros del colectivo, como un mecanismo de control social interno. A través de la burla se sancionan acciones que la comunidad considera impropias o inmorales, reforzando así los valores compartidos y las normas de convivencia.

Este doble propósito de la risa —subversivo hacia el poder y regulador dentro del colectivo— refleja, por un lado, al burlarse de las figuras de autoridad, la risa permite una crítica simbólica al sistema dominante. Por otro lado, al ridiculizar comportamientos dentro del grupo, actúa como un mecanismo que mantiene el tejido social, exponiendo y corrigiendo públicamente aquello que no se considera aceptable.

Desde la perspectiva bajtiniana, el ritual del ahorcado puede interpretarse como un espacio donde los géneros discursivos, la risa y las expresiones populares convergen para crear una forma de crítica multidimensional: cuestionan tanto el orden social impuesto como las desviaciones internas que afectan la cohesión comunitaria. En este sentido, el humor no solo funciona como una herramienta para la denuncia o la resistencia, sino también como un recurso para la autorregulación y la reafirmación de los valores colectivos.

Así, la exposición pública actúa como una advertencia para que no se repitan las mismas infracciones, pues quienes cometan actos reprochables corren el riesgo de ser señalados y ridiculizados en la horca del año siguiente. Este mecanismo de control social genera una atmósfera de tensión e incertidumbre, ya que la elección de quienes serán expuestos se realiza de manera espontánea y sin previo aviso. Los participantes deciden en el momento a quién ridiculizar, basándose en información secreta o conocida sobre los demás. De este modo, los

asistentes nunca tienen la certeza de si serán mencionados durante el ritual, lo que refuerza su carácter impredecible y emocionalmente intenso.

Además, la burla pública no está exenta de consecuencias. Al finalizar el ritual, es común que las exposiciones provoquen discusiones y, en algunos casos, incluso enfrentamientos físicos entre los involucrados. Esto refleja cómo el ritual no solo es un espacio de liberación simbólica y crítica, sino también un escenario donde las tensiones sociales se hacen evidentes y, a veces, se intensifican.

Desde una perspectiva bajtiniana, este ritual encapsula perfectamente la esencia de lo carnavalesco: una inversión temporal de las normas y jerarquías sociales que permite tanto la crítica al poder como la regulación interna del colectivo. Sin embargo, también amplía el concepto al mostrar cómo el carnaval puede operar como un mecanismo de control social, utilizando el humor y la exposición pública como herramientas para reforzar las normas y valores comunitarios.

En este sentido, el ritual del ahorcado en Tlaxcala no solo desafía el orden establecido, sino que también mantiene un delicado equilibrio entre la crítica externa hacia las figuras de poder y la sanción interna dentro de la colectividad. La risa y la burla, que son elementos centrales del ritual, actúan no solo como una válvula de escape, sino también como un recordatorio constante de las normas compartidas, fortaleciendo los lazos comunitarios al tiempo que exponen sus tensiones y contradicciones.

2.1.4 Mímesis y catarsis. Los actores sociales en la resolución del conflicto

Para identificar cómo actúa la colectividad ante la crisis reflejada en el ritual, es preciso retomar los planteamientos de René Girard (1923-2015) con la teoría mimética. Esta teoría sostiene que el individuo es un ser mimético, incluso antes de ser racional. Los individuos constantemente se influyen unos a otros y, por ende, tienen ciertas tendencias a desear lo mismo, no solo en razón de su escasez sino también por imitación, lo cual influye en los deseos. Esto es denominado por Girard (1996) como deseo mimético, donde los individuos solo desean lo que otros tienen, y esto es lo que origina la fuente de sus enfrentamientos.

En el contexto del ritual del ahorcado, el deseo mimético se manifiesta en la forma en que los miembros de la colectividad imitan y reflejan los deseos y acciones de los demás,

exacerbando las tensiones y conflictos internos. El ritual del ahorcado, al exponer y ridiculizar tanto a las autoridades como a los miembros de la colectividad, actúa como una válvula de escape para estas tensiones miméticas.

La burla y la exposición pública sirven para canalizar y liberar la agresión y el resentimiento acumulados, evitando así que estos conflictos se traduzcan en violencia directa. En este sentido, el ritual no solo refleja la crisis y los conflictos internos de la colectividad, sino que también los gestiona y mitiga, permitiendo una forma de resolución simbólica y catártica. Además, el deseo mimético en el ritual puede ser visto en la forma en que los individuos buscan la aprobación y la risa de la colectividad, imitando y amplificando las críticas y burlas hacia los demás.

La teoría mimética de Girard (1996) plantea que los deseos de los individuos no son originales ni independientes, sino que son reflejos de los deseos de los demás. Este mimetismo lleva a una inevitable competencia y conflicto, ya que los individuos luchan por los mismos objetos de deseo.

Los hombres se influyen unos a otros, y, cuando están juntos, tienen tendencia a desear las mismas cosas, no sobre todo en razón de su escasez, sino porque, contrariamente a lo que piensan muchos filósofos, la imitación comporta también los deseos. El hombre busca hacerse un ser que está esencialmente fundado sobre el deseo de su semejante (Girard 1996: 23).

En el modelo planteado, Girard (1996) identifica un fenómeno mítico dual: aquel que posee algo de lo que carezco es simultáneamente admirado y odiado, ya que despierta en mí el deseo de lo que él tiene.

Digamos también una palabra sobre lo que yo llamo la mediación del doble, para comprender mejor el desbocamiento de la crisis. Ese deseo que es el suyo y que yo voy a imitar, puede ser que fuera insignificante en el punto de partida, puede ser que no tuviera una intensidad muy fuerte. Pero, cuando me dirijo hacia el mismo objeto que usted, la intensidad de su deseo aumenta. Se va a convertir en mi imitador, como yo soy el suyo. Lo esencial, es el proceso de feed-back que hace que toda pareja de deseos pueda convertirse en una máquina infernal. Produce siempre más deseo, siempre más reciprocidad y, por tanto, siempre más violencia (Girard 1996: 25).

Girard señala que esta estructura mimética está impregnada de violencia y se manifiesta en todos los seres humanos. En ciertos momentos, esta dinámica puede derivar en una violencia generalizada y difusa, que eventualmente podría transformarse en un enfrentamiento de todos contra todos, o bien derivar hacia una forma de violencia dirigida, donde todos se enfrentan contra uno solo.

Deseando la misma cosa, los miembros del grupo se hacen todos antagonistas, en parejas, en triángulos, en polígonos, todo lo que usted quiera. La contaminación significa que ciertos individuos van a abandonar su antagonismo personal para ‘elegir’ el del vecino. Vemos eso todos los días, cuando, por ejemplo, diferimos sobre los políticos el odio que constatamos para nuestros enemigos privados, sin osar satisfacerlo contra éstos. De tal forma es así que aparecen chivos expiatorios parciales, a los cuales, el mismo fenómeno de concentración, va a reducir progresivamente en número y a aumentar la carga simbólica (Girard, 1996: 31).

Para no caer en la idea de que estas acciones son realizadas por la colectividad de manera consciente y voluntaria, Girard (1996) recalca que existe un *méconnaissance* (desconocimiento) que se refiere a la incapacidad del grupo para reconocer su propia implicación en los mecanismos de violencia. Este desconocimiento es crucial, ya que permite que las dinámicas violentas se perpetúen de manera inconsciente, sin que los individuos perciban su responsabilidad en el proceso.

Girard plantea que, en situaciones de crisis, donde los conflictos miméticos generan un “todos contra todos”, la sociedad enfrenta un colapso potencial debido a la intensificación de las rivalidades. En este contexto, la elección de una víctima propiciatoria surge como una solución para canalizar las tensiones y restaurar un sentido de orden. Según Girard (1982), esta víctima, a la que denomina “chivo expiatorio”, se convierte en el depositario de todas las culpas, frustraciones y ansiedades del colectivo.

El mecanismo del chivo expiatorio opera de tal manera que la violencia colectiva se dirige hacia un solo individuo o grupo, lo que permite desviar la agresión generalizada y transformarla en un acto unificador. En muchas ocasiones, la víctima propiciatoria no solo es acusada de ser la causa de todos los males, sino que también, bajo la presión del grupo, puede llegar a asumir esta responsabilidad, reforzando la creencia colectiva en su culpabilidad.

Para Girard (1982), este fenómeno es particularmente poderoso porque, al ser inconsciente, la colectividad percibe la violencia ejercida sobre la víctima no como una manifestación de su propia agresión, sino como una acción necesaria para restaurar el equilibrio social. La elección de la víctima propiciatoria por parte del colectivo no es aleatoria, sino que responde a una serie de características que justifican la violencia y la persecución. Girard (1982) denomina a este proceso “estereotipos persecutorios”, los cuales permiten a la comunidad identificar a los supuestos responsables de sus problemas. Al castigar o eliminar a estas víctimas, el colectivo cree estar restaurando el orden y la paz.

De esta manera, Girard (1982) identifica cuatro factores que determinan los estereotipos persecutorios. Primero, la desviación social: se considera que la víctima es alguien que evade las normas sociales establecidas en el colectivo, haciendo alusión principalmente a diferencias físicas, de comportamiento o pertenencia a grupos distintos. Segundo, la atribución de culpa acumulada: se le adjudican todos los males y problemas del colectivo a la víctima, aunque no haya evidencia directa que lo vincule con esos males. Este punto muestra cómo la acumulación de culpa en la víctima sirve para canalizar la frustración del colectivo hacia un objetivo específico. Tercero, la deshumanización de la víctima al presentarla como un “otro” peligroso, facilitando así la justificación de la violencia. Cuarto, la elección de la víctima se realiza de manera unánime, creando así una ilusión de consenso y legitimidad del acto violento, lo que permite una cohesión social y la identificación de una víctima común.

Con base en estos estereotipos persecutorios, Girard argumenta que la crisis mimética encuentra su resolución en el sacrificio de la víctima propiciatoria. El chivo expiatorio, según Girard, ocupa un papel paradójico: es visto como el centro del caos y, al mismo tiempo, como el único capaz de restaurar el orden y la paz. Sin embargo, la paz recuperada no se atribuye al colectivo, sino al sacrificio de la víctima, lo que perpetúa el desconocimiento de la violencia intrínseca del grupo.

Cota Meza (2008) concuerda con estas ideas al señalar que la escalada de violencia en una crisis solo se detiene con la elección unánime de un chivo expiatorio, al que se identifica como la causa del desorden. Su eliminación, ya sea física, simbólica o social, se convierte en la única solución viable para resolver el conflicto. Sin embargo, este ciclo es inherentemente

repetitivo, ya que la dinámica mimética sigue generando nuevos objetos de deseo que reactivan las tensiones colectivas. De esta forma, las sociedades quedan atrapadas en un patrón cíclico de conflicto, persecución y sacrificio que perpetúa tanto la violencia como el desconocimiento de su propio origen.

La escalada de violencia sólo es frenada por la unánime elección de un chivo expiatorio al que se considera la causa del desorden. El sacrificio del chivo expiatorio pone fin a la crisis por el hecho de que su elección es unánime. Ahora bien, si las rivalidades vuelven a empezar después de cada conclusión sacrificial es porque siempre aparecen nuevos objetos que suscitan nuevos deseos, los cuales provocan a su vez nuevas rivalidades que son calmadas a través de nuevos sacrificios, práctica que puede permanecer indecisa durante mucho tiempo, pero que siempre acaba inclinando la balanza a favor de los dioses (Cota Meza, 2008:1)

Desde los planteamientos de Girard el Chivo expiatorio suele tener una dualidad, encarnan lo impuro, pero a la vez lo puro, es el mal que debe ser destruido pero que al mismo tiempo aquel que otorga equilibrio social que se recupera tras su muerte. Tras su muerte, el chivo expiatorio se diviniza y trae consigo la reconciliación de la comunidad y el fin de la crisis mimética, ya que “Al destruir la víctima propiciatoria, los hombres imaginarán librarse de su mal y se librarán en efecto de él, pues ya no volverá a haber entre ellos una violencia fascinante.” (Girard, 1995: 90).

Violencia simbólica

Dentro de los planteamientos de Girard (1995), su principal punto de análisis fue la violencia. Sus diversos estudios en relación con los textos mostraron que los orígenes de la civilización se basaron en tres aspectos fundamentales. En primer lugar, considera que toda sociedad fue fundada en la violencia; en segundo lugar, la base de toda cultura es el rito religioso; y, por último, la revelación cristiana representa una innovación ética donde la violencia es sustituida por la reconciliación y la comprensión mutua. La dimensión simbólica de la violencia en el pensamiento de Girard se refiere a cómo las acciones violentas no se limitan a simples actos físicos, sino que también están cargadas de significados culturales y rituales.

Es en este punto donde la violencia es vista como un elemento estructural de la sociedad que se manifiesta a través de complejas interacciones entre el deseo, el sacrificio y el mito. Según Girard, la violencia se internaliza y legitima en el colectivo a partir del sacrificio del chivo

expiatorio, hecho que es justificado a través de los mitos y los rituales. Sus análisis en torno a los mitos y textos bíblicos revelan cómo la violencia se manifiesta en rituales y sacrificios que la canalizan y controlan dentro del colectivo.

En este trabajo se analizan comunidades atravesadas por fenómenos acelerados de globalización, en el ámbito económico y social. Comprender la violencia simbólica en el ritual analizado nos permite entender sus múltiples significados sustentados en el sacrificio, y cómo esta se enraíza poco a poco en la cultura a partir de contextos históricos. Incluir la mirada de Girard para el análisis de este ritual permite entender el entorno donde la violencia es justificada y aceptada. Como refiere Romano (2011)

El ritual no necesariamente se define para traducirse en un lenguaje manejable y armonioso, sino que también es un escenario simbólico donde el ejercicio de la violencia real es justificado y aceptado en escenarios rituales donde la comunidad pone un voto de confianza en los excesos de la violencia (Romano, 2011: 2).

El ritual del ahorcado desde la perspectiva de la teoría mimética y el mecanismo del chivo expiatorio

En el ritual del ahorcado, este mecanismo del chivo expiatorio se refleja claramente. Durante el carnaval, las tensiones sociales acumuladas, las transgresiones y los “males” de la comunidad se exponen públicamente. Bajo este sentido, la sátira y la burla colectiva cumplen un doble propósito: primero, dan voz a las quejas y críticas hacia el Estado y los propios miembros de la comunidad; segundo, preparan el terreno para transferir simbólicamente toda esta carga negativa al personaje principal del ritual, el ahorcado. El ahorcado se convierte en el chivo expiatorio que carga con los males de la comunidad. Al ser ajusticiado simbólicamente, no solo se libera a la comunidad de estas culpas, sino que también se restaura el equilibrio social.

En este sentido, el concepto de estereotipos persecutorios permite entender cómo se estructuran e identifican los males y los culpables dentro de la comunidad y del Estado. De esta manera, al construir al ahorcado y a otros culpables como portadores de las características estereotipadas del “mal”, el ritual legitima simbólicamente el sacrificio. La comunidad puede justificar la burla y el castigo al basarse en estos estereotipos, aunque sean arbitrarios.

En este trabajo también se retoman los planteamientos de Girard (1982) sobre el desenmascaramiento del mecanismo del chivo expiatorio a partir de sus análisis de la crucifixión y resurrección de Cristo. Según Girard, este desenmascaramiento muestra que la violencia ejercida por la multitud no resuelve los problemas subyacentes y que la única manera de romper el ciclo de la violencia es rechazándola.

En el caso del ritual del ahorcado, una vez que este es bajado de la horca, se presenta dentro de los personajes del ritual²³, un momento de culpabilidad por el acto cometido, y se establece no volver a cometer los mismos errores acusados durante el ritual; marcando así el fin del tiempo festivo. Este sentimiento de culpa no solo refuerza el carácter colectivo del ritual, sino que también resalta las ambivalencias inherentes al mecanismo del chivo expiatorio.

Según Girard, los participantes en un sacrificio colectivo suelen creer que la víctima es legítimamente culpable, lo que justifica el acto violento. Sin embargo, la culpa que emerge después de la muerte simbólica del ahorcado sugiere una consciencia parcial de la arbitrariedad del sacrificio. Es decir, aunque el ritual actúa como un mecanismo de catarsis, los ritualistas perciben que el ahorcado ha sido condenado de manera simbólica por males que en realidad pertenecen a todos. Esto apunta a una tensión entre la función expiatoria del ritual y la empatía hacia la víctima.

Durante el ritual, el ahorcado es despojado de su individualidad y convertido en un símbolo colectivo, lo que facilita que cargue con las culpas de la comunidad. Sin embargo, una vez completado el sacrificio, la comunidad puede rehumanizar a la figura del ahorcado, reconociendo su rol como víctima inocente de algunos actos. Esta rehumanización genera un remordimiento compartido que refuerza los lazos sociales al recordar la fragilidad de todos ante la violencia colectiva.

La culpa post-sacrificio también actúa como un mecanismo de aprendizaje y autorreflexión para la comunidad. Al sentirse responsables por la muerte simbólica del ahorcado, los ritualistas reconocen la necesidad de evitar futuros conflictos y tensiones que conduzcan a situaciones similares. En este sentido, la culpa no solo expía las culpas previas, sino que también regula el comportamiento futuro de la comunidad. En el caso de la horca de Toluca

²³ Solo en algunas comunidades.

de Guadalupe, el capataz resucita y castiga a los danzantes que causaron su ejecución, desenmascarando la violencia generada tras la crisis y restaurando así el orden establecido; el final del ritual al mismo tiempo marca una pauta de reconciliación entre todos.

2.1.5 El código subversivo en el ritual

Antisociedad y antilenguajes

Para complementar el análisis del lenguaje observado en la realización del ritual, es preciso retomar los planteamientos de Halliday (1925-2018), quien realizó diversos trabajos relacionados con la sociolingüística y la lingüística sistémica funcional. Halliday (1978) propone el concepto de antisociedad para referirse a grupos que se oponen a la sociedad dominante, desarrollando a menudo sus propios lenguajes y culturas distintivas. Este tipo de grupos no solo buscan diferenciarse de la cultura hegemónica, sino que también desafían sus normas y estructuras. Según Halliday, “una antisociedad es una sociedad que se establece dentro de otra como alternativa consciente a ella; es un modo de resistencia, que puede adoptar la forma de simbiosis pasiva o de hostilidad activa, e incluso de destrucción” (*El lenguaje como semiótica social...*, 1978: 213).

Entre sus características, las antisociedades crean un fuerte sentido de pertenencia que se refuerza a partir de prácticas sociales, culturales y lingüísticas únicas, formando así una identidad colectiva. Además, presentan resistencia y subversión, ya que no solo existen al margen de la sociedad dominante, sino que también buscan desafiar y resistir sus normas a través de prácticas contraculturales.

Estas prácticas lingüísticas son conceptualizadas por Halliday como antilenguajes. Este tipo de lenguaje no es simplemente paralelo a una antisociedad, sino que es generado y sostenido por ella. Se trata de un medio para realizar una realidad subjetiva: no solo la expresa, sino que la crea y la mantiene activamente. En este sentido, Halliday lo describe como “un lenguaje más, pero la realidad que crea es una contra-realidad” (Halliday, 1978: 222).

Entre las características principales del antilenguaje se encuentran: oposición a la sociedad dominante, refuerzo de la identidad grupal, consolidación de la solidaridad interna y resistencia a las normas impuestas.

El concepto de antisociedad y antilenguaje proporciona planteamientos esenciales para comprender el objeto de estudio de este trabajo, ya que permite identificar cómo el lenguaje puede revelar tensiones y conflictos en las sociedades. Además, visibiliza la adaptabilidad del lenguaje humano en contextos de marginalidad y oposición.

Una de las comunidades de estudio, ubicada en la zona nororiente del estado de Tlaxcala, utiliza un tipo de antilenguaje al que llaman “hablar al revés” o “el código re-bendecido”. Este código se emplea durante la festividad carnavalesca y rememora tiempos de opresión y explotación bajo el trabajo en las haciendas. En el contexto de las haciendas, los peones desarrollaron este antilenguaje para comunicarse sin ser comprendidos por los capataces, quienes buscaban controlar y reprimir cualquier forma de organización o resistencia. Durante el carnaval, la inversión simbólica de roles sociales (en la que los patrones y capataces son satirizados) refuerza el uso del antilenguaje como un acto de resistencia simbólica.

Desde la perspectiva de Halliday, el antilenguaje utilizado durante el carnaval cumple funciones específicas. En primer lugar, la función ideacional permite reinterpretar la realidad, creando un marco simbólico en el que los peones pueden expresar experiencias compartidas y resistir la opresión. En segundo lugar, la función interpersonal refuerza la solidaridad interna del grupo y delimita las fronteras entre “nosotros” (los peones) y “ellos” (los capataces y patrones). Finalmente, la función textual contextualiza el uso del antilenguaje dentro del carnaval, un espacio donde las normas sociales y lingüísticas habituales son suspendidas temporalmente.

Desde la perspectiva de Halliday, el antilenguaje utilizado durante el carnaval en Tlaxcala es un ejemplo claro de cómo las comunidades marginalizadas adaptan el lenguaje para resistir la opresión, redefinir su realidad y fortalecer su cohesión social. Este código refleja tensiones históricas y relaciones de poder, pero también constituye un acto de resistencia cultural que se adapta y perdura en el tiempo. El análisis funcional del lenguaje nos permite comprender cómo estas prácticas lingüísticas crean una contra-realidad que desafía, satiriza y subvierte las normas impuestas por la sociedad dominante.

2.2 Marco metodológico. El acercamiento al lugar de estudio

Uno de los intereses principales de la antropología es el estudio de otras formas de vida, es decir, se centra en entender el conocimiento humano a partir de su cultura; la cual está inmersa en toda actividad humana. La búsqueda del entendimiento de otras culturas requiere que comprendamos otras formas de ver la vida en sus propios términos; aprendemos de ellas observando, leyendo, hablando y compartiendo con su gente en el lugar de estudio, ya que sus prácticas pueden ser entendidas dentro de su propio contexto.

Desde la antropología han surgido una serie de escuelas de pensamiento que proponen diferentes marcos teóricos y metodológicos para realizar el análisis y entendimiento de diversas culturas. La antropología clásica centró el trabajo de campo como práctica clave para la obtención del conocimiento etnográfico, permitiendo al etnógrafo describir y relatar otras culturas. A pesar de los continuos cambios dentro de las teorías antropológicas, la etnografía clásica permaneció vigente, convirtiéndose en un modelo a seguir para los nuevos etnógrafos. Renato Rosaldo (2000) considera que el periodo clásico se construyó bajo la complicidad del imperialismo, la doctrina del objetivismo y el credo del monumentalismo.

Guber (2011) refiere que los debates contemporáneos de diversas escuelas antropológicas surgieron de un proceso de desenredo y readaptación en el entendimiento antropológico, impulsados por los movimientos políticos de finales de los años sesenta y principios de setenta del siglo XX. La inicial inquietud sobre el cambio conceptual en la antropología provino de la poderosa coyuntura histórica de descolonización y la intensificación del imperialismo americano. Esta reconfiguración del pensamiento social coincidió con una crítica de las normas clásicas y un periodo de experimentación en los escritos etnográficos. Se comenzó a cuestionar el proceso de objetividad planteado en las etnografías clásicas y se propusieron mecanismos alternativos y experimentales para dar cuenta de la realidad etnográfica. Además, se cuestionó el papel del antropólogo como creador y su distanciamiento del objeto de estudio.

La antropología contemporánea, por tanto, ha evolucionado hacia enfoques más participativos y colaborativos, donde se reconoce que el investigador no es un observador neutral, sino un participante activo que interpreta y negocia significados junto con las

comunidades estudiadas. Este cambio ha llevado a una mayor reflexividad, donde los antropólogos reconocen sus propios prejuicios, limitaciones y el impacto de sus presencias en el campo.

Además, el avance de las tecnologías y la globalización ha planteado nuevos desafíos y oportunidades para la antropología. Las comunidades estudiadas ya no son entidades aisladas; están inmersas en redes globales que afectan su cultura, economía y política. Esto ha impulsado la necesidad de metodologías innovadoras que integren perspectivas locales y globales, como el uso de etnografías multisituadas que analizan cómo las prácticas culturales se desarrollan en contextos transnacionales.

Finalmente, la antropología también ha contribuido a debates éticos más amplios sobre representación, poder y agencia. La disciplina busca constantemente equilibrar el respeto por las culturas estudiadas con la necesidad de cuestionar las estructuras de opresión que pueden estar presentes dentro de ellas, lo que reafirma su compromiso con una práctica ética y transformadora.

2.2.1 El etnógrafo en el lugar de estudio

Uno de los temas que ha sido cada vez más debatido y reflexionado por los antropólogos es la ética respecto a su práctica profesional. La ética se refiere a valores que se basan en una serie de principios reconocidos por una colectividad como benéficos. Estas reflexiones han llevado a los antropólogos no solo a indagar quién investiga y desde dónde lo hace, por qué y para qué, sino también a problematizar el tipo de relaciones que se establecen con las personas o grupos que participan en el proceso de investigación.

Del Olmo (2010) proporciona algunas cuestiones éticas en torno al ejercicio académico: Primero, es preciso entender que en nuestras investigaciones hay mucho en juego, ya que se desarrollan en condiciones sociales y políticas determinadas. Segundo, es necesario dar a conocer el trabajo realizado y asegurarse de que llegue a las personas que hayan ayudado a hacerlo posible, esto bajo los principios de reciprocidad y retroalimentación, es decir, “Rendir cuentas y compartir el conocimiento con la gente” (Del Olmo, 2010: 89).

La perspectiva de Del Olmo (2015) ofrece reflexiones sugestivas que se deben tomar en cuenta al realizar trabajo de campo, especialmente en cuanto a nuestra relación con las personas que nos abren la puerta de su hogar para platicar y aprender de ellas.

Este punto me causó gran inquietud desde mi trabajo de campo de licenciatura y ahora en el posgrado. Al platicar con los pobladores de algunas comunidades, era común escuchar que los investigadores los visitaban, platicaban con ellos y luego ya “no los volvían a ver” ni les mostraban cómo la información proporcionada había sido condensada en un trabajo académico escrito. Es por ello que, en este trabajo, me refiero a ellos no como informantes sino como colaboradores en el trabajo de campo ya que su contribución fue esencial para la construcción de esta investigación. Aunque no participaron directamente en la redacción o análisis del trabajo, su participación en el campo fue fundamental para comprender las dinámicas y perspectivas que se exploran en este trabajo, ya que me acompañaron, enseñaron y formaron una parte esencial en la construcción de esta investigación.

La escritura y el análisis realizado en este trabajo deben ser devueltos a las comunidades de estudio, en reconocimiento a su valiosa contribución y como un acto de reciprocidad y respeto. Desde este enfoque, reconozco la importancia de la transformación de la relación tradicional entre investigador y comunidad, promoviendo una mayor equidad y respeto mutuo. Al devolver los resultados, no solo reconozco la importancia de su aporte, sino que también espero que los hallazgos de esta investigación puedan ser útiles para las propias comunidades, respetando su papel como actores fundamentales en el proceso de generación de conocimiento.

2.2.2 El dilema del antropólogo nativo

Rosana Guber (2012) señala que el debate sobre los alcances y limitaciones del antropólogo nativo comenzó en la década de los sesenta, centrándose en la posición del etnógrafo y los nativos. Este debate giraba en torno a las ventajas y limitaciones de realizar etnografía en la propia sociedad, así como en relación con la ética profesional y la elaboración de autobiografías de campo. Por un lado, estaban quienes argumentaban que el contraste cultural fomenta la curiosidad y la percepción, además de garantizar un conocimiento científico neutro y libre de prejuicios. Además, sostenían que la falta de interés en competir por los

recursos locales asegura que el investigador extranjero mantenga una distancia equidistante con respecto a los diversos sectores que componen la comunidad estudiada.

Por otro lado, Guber (2012) refiere que estaban aquellos que abogaban por la investigación propia y afirmaban que conocer una cultura es una cosa, pero vivirla es otra. Consideraban que el choque cultural es un obstáculo innecesario y que la “desorientación” que experimenta un investigador foráneo es una metáfora inadecuada que reemplaza lo que debería ser un estado de desconcierto crónico y sistemático. Estudiar la propia sociedad, menciona Guber (2012), presenta ciertas ventajas: el antropólogo nativo enfrenta menos dificultades para acceder a la comunidad, no necesita aprender la lengua nativa y su pertenencia al grupo no genera alteraciones significativas, lo que facilita una interacción más natural y mayores oportunidades para la observación participante.

Este debate cuestionó el papel del investigador en el proceso de conocimiento, destacando la posición de la “persona” investigadora. En este contexto y dentro de los cuestionamientos sobre el antropólogo nativo, Guber (2012), basándose en los planteamientos de Bourdieu (1930-2002), subraya que para que el investigador pueda describir adecuadamente la vida social que estudia desde la perspectiva de sus miembros, es crucial que se someta a un análisis reflexivo continuo. Este análisis debe considerar tres dimensiones de reflexividad que están siempre presentes en el trabajo de campo: la reflexividad del investigador como miembro de una sociedad o cultura determinada; la reflexividad del investigador en su rol de investigador, con su perspectiva teórica, sus interlocutores académicos, sus hábitos disciplinarios y su epistemocentrismo; y las reflexividades de la población estudiada (Guber, 2012: 46).

Desde estos planteamientos, Guber (2012) enfatiza que los antropólogos deben ser conscientes de su propia posición y de las dinámicas que emergen durante el trabajo de campo. En primer lugar, deben ser conscientes de su subjetividad y cómo esta puede influir en su investigación, reconociendo que sus experiencias y valores pueden afectar la interpretación de los datos. Y en segundo lugar, el antropólogo se encuentra en una posición dual que puede presentar ventajas al profundizar en la información obtenida, pero también desventajas al dificultar el mantenimiento de una perspectiva objetiva.

Con la mirada de alguien dentro, pero con una perspectiva de estar fuera

En este punto es esencial hacer hincapié en que una de las comunidades donde realicé mi trabajo de campo es el municipio de donde soy originaria, San Juan Totolac. A pesar de haber nacido y crecido allí, desconocía mucho sobre mi comunidad debido a que fui criada bajo la denominación cristiana evangélica. En este entorno, siempre se nos enseñó en los cultos que no debíamos involucrarnos en festividades ajenas al cristianismo, o como suele llamárseles, seculares²⁴. Desde pequeña me causaban mucha curiosidad las festividades carnalescas y religiosas, pero al involucrarse mi núcleo familiar en el cristianismo y posteriormente mi conversión al mismo, dejé de participar y de preguntar sobre ellas. No asistía a ninguna, ni siquiera para observarlas.

Esto cambió cuando entré a estudiar antropología en la Universidad Autónoma de Tlaxcala; pronto me encontré en un constante dilema al realizar mis primeras prácticas de campo en festividades religiosas. Tenía cierto temor de ser vista por los miembros de la congregación y de que se cuestionara mi fe tanto por creyentes como por no creyentes, y de que se pusiera en duda mi pertenencia al grupo.

Sin embargo, me incomodaba que, cuando me preguntaban sobre aspectos de mi municipio, en cuanto a su organización o sus festividades, no sabía exactamente cómo responder, pues, en realidad, prácticamente desconocía esos temas. Pronto vi esto como una desventaja, ya que, a pesar de haber vivido siempre en esa comunidad, parecía una extraña. Los debates en la universidad sobre la antropología nativa —es decir, investigar nuestras propias comunidades considerando los desafíos y limitaciones que esto implica— no tenían mucho sentido para mí, porque, por primera vez, me sentía ajena en mi propio entorno. Aunque habitaba allí y conocía cada calle y rincón de San Juan Totolac, sentía que mi conocimiento no trascendía más allá de la dimensión espacial.

Tiempo después, debido a circunstancias de la vida que me llevaron a abandonar la iglesia y ciertas creencias evangélicas, reconocí que no era completamente ajena a mi municipio. Desde la perspectiva de los planteamientos teóricos clásicos, no me había trasladado a una región lejana por un periodo prolongado de tiempo ni había tenido que aprender una lengua

²⁴ Desde el cristianismo esta palabra refiere a lo “mundano” o “a lo del mundo”.

local diferente, pues habitaba en un territorio donde, al igual que en el resto del país, el español es la lengua predominante.

Esto me llevó a comprender que, en realidad, sí conocía mucho sobre mi comunidad, a diferencia de los foráneos que la desconocen por completo. Mi arraigo no solo se reflejaba en la familiaridad con sus calles, su gente y sus dinámicas cotidianas, sino también en la memoria compartida, en las costumbres que formaban parte de mi vida sin que antes las cuestionara. Con el tiempo, entendí que el conocimiento sobre un lugar no siempre es evidente ni se construye únicamente desde la distancia, sino también desde la experiencia vivida y la reflexión sobre lo que antes parecía cotidiano. Por esta razón, coincido con el planteamiento de Rosana Guber (2012), quien sostiene que:

Los investigadores podemos transformar episodios en apariencia anecdóticos y personales en instancias de conocimiento, aplicando a lo ocurrido el mismo tratamiento que daríamos a los convencionales. [...] apunta a descubrir cuánto comparte el/la investigador/a con la realidad social que estudia, y en qué medida puede contribuir a su esclarecimiento al reconocer estos elementos compartidos (Guber, 2012: 40).

A diferencia de algunas reflexiones realizadas por antropólogos que retornan a sus comunidades de origen para estudiarlas tras un distanciamiento territorial prolongado, lo que les permite acercarse a ellas hasta cierto punto “desde fuera”, yo asumo un distanciamiento distinto. No se trata de una separación territorial, sino social, pues mis creencias evangélicas iniciales no me permitieron involucrarme con el colectivo que participa en las festividades, especialmente en el carnaval. Al mismo tiempo, este distanciamiento favoreció un acercamiento crítico y objetivo, similar al que plantea un antropólogo externo. Si bien ya no formo parte de esas creencias, reafirmo que muchas festividades y organizaciones, incluido el ritual analizado en este trabajo, fueron para mí una experiencia prácticamente nueva.

2.2.3 Reconocimiento en el pasado

Tras iniciar el trabajo de campo y presentarme ante personas de mi municipio, una de las primeras preguntas que me hacían era “¿De dónde eres?”. Al principio, esta pregunta me causaba frustración porque deseaba mantener un distanciamiento que me permitiera aproximarme de manera más externa a la comunidad, evitando que mi pertenencia al grupo afectara la recopilación de datos. Sin embargo, siempre acababa cediendo y mencionando

que era parte del municipio. La pregunta inmediata solía ser: “¿Quién es tu padre?” En San Juan Totolac, los grupos familiares se identifican principalmente por su zona de residencia y su apellido. Aunque con el tiempo la comunidad ha crecido en densidad poblacional, lo que dificulta conocer a los jóvenes o a los nuevos residentes que llegan de otras partes del estado o del país, la ascendencia sigue siendo un medio clave de identificación. Esto es especialmente evidente durante las festividades comunitarias, donde se refuerza el sentido de pertenencia y reconocimiento dentro del grupo.

Cuando mencionaba el nombre de mi padre, estaba segura de que probablemente no lo reconocerían porque él es de otra comunidad y ciertamente así sucedía. Sin embargo, sus expresiones cambiaban cuando mencionaba el nombre de mi abuelo materno y aún más cuando mencionaba a mi bisabuelo. Este hecho lo destacaba mucho en mis diarios de campo, donde también observé cómo lo nativo se manifestaba a través del uso de los apellidos.

Este patrón continuó siendo evidente cuando realicé mi trabajo de campo en la segunda comunidad de estudio, Toluca de Guadalupe. Inicialmente, pensé que comenzaría desde cero en una comunidad que no conocía y donde no tenía familiares o amistades, pero al conocer a uno de mis primeros colaboradores de campo, en nuestras primeras conversaciones me preguntó: “¿Tienes familia aquí en Toluca?”. Respondí que no, y él mostró confusión al decir: “Tus apellidos son muy comunes en la comunidad. Tu segundo apellido, Cano, me recuerda al de uno de los fundadores de la comunidad, Zacarías Cano. Él vivía por Panotla antes y luego se mudó aquí. No sé, quizá tú también seas su familiar lejana y también seas parte de la comunidad.”

Estos diálogos me recordaron los planteamientos de Lucila Gayane (2007), quien señala cómo los apellidos esencializan la pertenencia a los ojos de los informantes. Como ella menciona, “fueron en su mayoría personas desconocidas para mí, y yo lo era para ellos”. Según Gayane (2007), los apellidos “funcionan estableciendo patrilinealmente la membresía a la comunidad, o por lo menos, la identificación a través de la sangre”. Este reconocimiento me facilitó un mayor acceso y confianza por parte de los colaboradores, enriqueciendo así mi investigación con datos más genuinos.

Por ello, reconozco mi propia subjetividad y la examino de manera crítica, tanto en las experiencias y vivencias que presento en este trabajo (que me permiten una comprensión más profunda y contextualizada de la cultura), como en la confianza generada por mi pertenencia al grupo, que me facilitó un acceso más fluido a la información. Estos planteamientos sobre el antropólogo nativo y la importancia del investigador en el trabajo de campo subrayan la autorreflexividad y la vigilancia metodológica continua.

2.2.4 Perspectiva de la investigación

Este trabajo de investigación se realiza bajo una perspectiva cualitativa, la cual destaca la importancia del antropólogo en el proceso de investigación. La perspectiva cualitativa implica acercarse al mundo “ahí afuera”, lejos de los entornos de investigación especializada como los laboratorios. Pero ¿cómo podemos realizar investigación cualitativa? Según Angrosino (2012), este tipo de investigación variará según los enfoques metodológicos, epistemológicos y teóricos que se utilicen, además del tipo de tema de estudio.

Sin embargo, es posible identificar algunos rasgos comunes para hacer investigación cualitativa. En este trabajo, destaco algunos puntos, retomados de Angrosino (2012). Primero, los investigadores cualitativos se interesan por acceder a las experiencias, interacciones y documentos en su contexto cotidiano. Segundo, los mismos investigadores son una parte importante en el proceso de investigación, desde sus experiencias en el trabajo de campo hasta la reflexividad que aportan al rol que desempeñan, ya que son miembros del campo que es objeto de estudio. Por último, la investigación cualitativa toma en serio el contexto y los casos para entender un problema sometido a estudio. Gran parte de la investigación cualitativa se basa en estudios de caso o una serie de ellos, y el caso (su historia y su complejidad) es a menudo un contexto importante para entender lo que se estudia.

Bajo esta perspectiva, también es importante señalar que el análisis retoma aspectos teórico-metodológicos desde el enfoque de la antropología semiótica. Hodge (2017) propone que cualquier fenómeno social se puede entender a partir de la interrelación de tres grandes sistemas: sociedad, lenguaje y sentidos. Salgado y Villavicencio (2022) refieren que así, se comprende

cómo los actores sociales, por medio del lenguaje, interactúan y construyen sentidos colectivos que definen su andar por el mundo, los llevan a establecer relaciones de poder o resistencia, construyen identidades, perciben y explican su realidad y, tal vez, emprenden esfuerzos para transformarla (Salgado y Villavicencio, 2022: 55).

El trabajo de campo se realizó en dos comunidades del estado de Tlaxcala. Elegí estudiar la localidad de San Juan Totolac por varias razones. En primer lugar, porque este fue el sitio donde tuve mi primer acercamiento al ritual, donde constaté la riqueza dentro de la demanda, la sátira y el juicio comunitario simbólico a todos aquellos actos negativos que se considera afectan a los miembros de la comunidad. La risa, el exaltamiento sexual y el discurso se tornan aspectos importantes a analizar, dado que estos permiten dilucidar la mimesis colectiva y la expulsión de la violencia simbólica a partir de la exposición de aquello oculto de los individuos y así proceder a su destrucción mediante el sacrificio. En segundo lugar, su estructura y configuración permiten dilucidar cómo la comunicación verbal y no verbal se genera de manera efímera y en todo momento manda un mensaje. Por último, revela cómo el entorno de subordinación sufrido por los totolaquenses en las haciendas generó, a partir de la imitación de sonidos y vestimentas, una forma de castigo y sátira hacia aquellos que los afligían.

La segunda localidad elegida para este trabajo fue Toluca de Guadalupe, en el municipio de Terrenate. En primer lugar, porque es una de las comunidades que tienen un arraigamiento de este ritual dentro de la zona nororiental del estado de Tlaxcala. A diferencia de otras localidades del estado, en esta no hay registros de la festividad carnavalesca hasta mediados del siglo XX, cuando el ritual fue retomado de las comunidades aledañas que ya lo realizaban con anterioridad. En segundo lugar, esta comunidad evidencia cómo esta festividad marca la pauta para transformar el uso del lenguaje con el fin de ocultar información al orden dominante. Al mismo tiempo, muestra cómo el ritual del ahorcado permite la utilización de comunicación verbal y no verbal para castigar, burlar y satirizar hechos compartidos dentro de la colectividad. Por último, su estructura y configuración permiten analizar el retorno al orden cotidiano a través de la resurrección del ahorcado. Este acto, en cierto sentido, representa un momento de reflexión y reconciliación entre los personajes del ritual, ya que, si en algún momento las bromas resultaron ofensivas, este cierre simbólico busca mantener la armonía y cohesión colectiva.

La investigación realizada en estas comunidades aporta al conocimiento dentro de la antropología semiótica y a la disciplina en general, particularmente en un campo donde las investigaciones sobre estas poblaciones han sido limitadas. Este estudio puede ayudar a llenar un vacío en los estudios sobre rituales catárticos dentro de las festividades carnavalescas.

A la par, el trabajo en estas dos comunidades ofrece planteamientos sobre la liminalidad, lo catártico, el poder, la dominación y la resistencia. Asimismo, se contribuye al conocimiento acerca del lenguaje, su inversión y transformación ante hechos de opresión y dominación, así como su uso dentro de contextos contemporáneos.

Desafíos y estrategias en la investigación: herramientas de recolección de datos y su aplicación en el campo

Sin duda, hacer trabajo sobre festividades y ritualidad fue complicado, en un principio, debido al confinamiento por el virus Covid-19. Este suceso marcó un reto para hacer investigación sin las herramientas tradicionales bajo las cuales los antropólogos realizamos trabajo de campo. Entre las estrategias utilizadas para esta investigación se emplearon los registros y experiencias recolectadas en años anteriores, específicamente en 2018 en San Juan Totolac. Posterior a la pandemia, se registraron cuatro eventos más entre los años 2023 y 2024, dos de cada comunidad.

El periodo de trabajo de campo comienza en el año 2022 en septiembre y concluyo en diciembre, para ese entonces las reglas sanitarias ya iban en descenso, por lo que se procedió a la recolección de datos a partir del uso de entrevistas y conversaciones informales que según Márquez (2021)²⁵

²⁵ Para descifrar los significados de los símbolos y cómo se configura el ritual se realizaron tres tipos de entrevistas, siguiendo a Márquez (2021):

- Dirigidas o estructuradas: Se caracterizan por estar diseñadas a partir de un guion de preguntas específicas alrededor de un tema, un punto de vista o una experiencia del interlocutor/a.
- No dirigidas o no estructuradas: Se podría pensar que, por oposición al primer tipo, implican la falta de una idea o guía sobre el tema de la entrevista, aunque sí se busca que el interlocutor/a hable libremente sobre su experiencia y sea él/ella quien construya motu proprio sus argumentos, ya que se procura que el entrevistador/a intervenga lo menos posible.
- Informal o no directiva: Se refieren a aquellas entrevistas que se presentan al investigador/a de forma casual o a partir de una situación donde éste aprovecha la oportunidad para construir algunas preguntas.

En la entrevista solicitamos a las y los interlocutores que cuenten una historia sobre un tema, una experiencia o un suceso que aconteció en otro momento; y de aceptar la petición, ellas/os comenzarán a organizar verbalmente un conjunto de proposiciones referidas a una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y el espacio (Márquez, 2021: 88).

De la misma manera se realizaron cuatro etnografías en el ritual del ahorcado, dos en San Juan Totolac y tres en Toluca de Guadalupe ambas los años 2023 y 2024. Así como nueve etnografías digitales²⁶ en páginas y grupos de ambas localidades. Se estudiaron las interacciones, publicaciones y comportamientos en la plataforma de Facebook con relación al ritual y la fiesta carnavalesca en general, que en ese entonces se publicaron de manera abundante y constante por la nostalgia de la fiesta carnavalesca suspendida. A la par se visualizaron videos sobre horcas realizadas en años anteriores en la plataforma YouTube, así mismo lo grabados, resguardados y compartidos por los colaboradores. Las páginas seleccionadas de Facebook para el estudio fueron las siguientes:

Red social	Nombre de la página o grupo	localidad
Facebook	1. Huehues madrugadores y parranderos	San Juan Totolac
	2. Totolac la	
	3. Enterate totolac	
	4. Huehues y solo huehues	Tlaxcala
	5. Tlaxcala Carnestolendo!	
	6. Carnavales Tlaxcala 2024	
	7. Bailes masivos de Toluca de Guadalupe	Toluca de Guadalupe
	8. Danza de los Cuchillos “Toluca de Guadalupe”	
	9. Toluca de Guadalupe	

Tabla 4. Páginas de Facebook donde se realizaron etnografías digitales. Elaboración propia (2023)

Durante el confinamiento, el internet se volvió una herramienta esencial para realizar trabajo de campo, dado que tiene la capacidad de conectar a las personas. Grillo (2019) refiere que el internet “Es como un mundo aparte que tiene la capacidad de crear, por sí mismo, nuevas formas de relacionarse entre las personas y producir nuevas identidades e identificaciones,

²⁶ Dadas las restricciones que se tuvieron por el virus Covid-19 diversas maneras de organizarse y expresarse fueron llevadas al plano digital. En el caso de San Juan Totolac se crearon diversas páginas de Facebook que a partir de imágenes y videos recreaban la sátira carnavalesca, estas páginas fueron creadas por los mismos danzantes de la comunidad e invitaban a los demás a seguirlos por esta red social para mantenerse enterados si se realizasen o no ciertas actividades carnavalescas los años siguientes. Esto me llevo a realizar etnografías en la web.

atravesando límites culturales y sociales previos” (Grillo, 2019:21). Es por ello que, a finales del siglo pasado, la antropología se posicionó para captar nuevas prácticas relacionadas con el internet. De esta manera, el uso de estas etnografías ligadas al internet permitió, por un lado, conseguir imágenes y videos de actividades realizadas en años anteriores.

El uso de internet se volvió un punto interesante para analizar la construcción de relaciones digitales, ya que, siguiendo a Grillo (2019), permite a los usuarios no solo navegar por sitios web, sino también crear contenido en diversas plataformas. En este sentido, a partir de interacciones digitales, se construyen relaciones, se elaboran significados, se forman comunidades y se manifiestan distintas formas de sociabilidad dentro de la web, entre individuos que se conocen o que desconocen entre sí.

Por lo mismo, es necesario entender el surgimiento de formas de estudiar al ser humano desde nuevas ramas metodológicas y epistemológicas que encajen dentro del marco de la antropología digital. González (2017) destaca tres propuestas significativas: la antropología digital, la etnografía del internet y la netnografía. Para esta investigación, nos centraremos en las dos últimas propuestas.

Pink (2016) señala que la etnografía del internet explora los entornos digitales-materiales habitados y cómo la actividad humana en estos espacios es constitutiva. El etnógrafo observa cómo las personas, las cosas y los procesos se entrelazan en las dinámicas *online* y *offline*, siguiendo cinco principios: la multiplicidad, como una forma de participar en lo digital, el no digital centralismo, observar más allá de lo digital, la apertura, la etnografía digital es un proceso colaborativo, la heterodoxia, el desapego a lo digital (las herramientas a incorporar no siempre son digitales, sino que varían dependiendo de la naturaleza de cada investigación), la apertura (la etnografía digital es un proceso colaborativo), la reflexividad (la producción de conocimiento a partir de encuentros con otras cosas o personas) y el formato no ortodoxo (la etnografía digital no requiere de formas de comunicación convencionales).

Por otro lado, para González (2017) la aplicación de estos cinco principios “posibilita que la etnografía digital pondere la manera en que la experiencia sensorial, lo tecnológico y lo digital se entrelazan en los entornos cotidianos para obtener un conocimiento social” (González, 2017: 71). De esta manera, para este autor, la etnografía digital permite al

investigador entender el *continuum* entre lo digital y no digital bajo un enfoque multisituado y multimodal.

Por otro lado, González (2017) refiere que la netnografía “es un método que se concentra en las relaciones humanas y la cultura que surge en y por los espacios en línea” (González, 2017: 71). Según el mismo autor, como un conjunto de prácticas afines a una recolección, creación y análisis de datos que se une a las reflexiones de observación participantes, sobre esos datos compartidos en internet. Funciona como una metodología para analizar culturas y comunidades digitales, además de ser una herramienta exploratoria para estudiar aspectos generales de un tema. En este sentido, no solo se concentrará en observar la actividad *online*, sino también en participar e interactuar como observador participante dentro del sitio web, una premisa importante en cualquier etnografía.

Como mencioné con anterioridad, las redes sociales se volvieron un espacio para celebrar el carnaval tras su suspensión. Es por ello que realicé un análisis a estas páginas para entender su origen y su relación *online* y *offline* con la sátira y burla carnavalesca.

Por otra parte, se realizaron revisiones hemerográficas en el archivo histórico, periódicos y bibliotecas del estado. También se recolectaron registros fotográficos y de video compartidos por los colaboradores en campo. Para Lozano (2008), la recolección de este tipo de datos es indispensable cuando nos interesa conocer la manera en que los propios sujetos sociales dan cuenta por sí mismos de su propia experiencia “cuando el actor expresa su punto de vista” (Lozano, 2009: 9).

Por último, se utilizó el diario de campo para el registro etnográfico. Este tuvo un papel fundamental ya que no solo permitió el almacenamiento y registro de datos, sino que también, a través del proceso de escritura, existió un tiempo de reflexión y reconocimiento de lo que se vivió y se experimentó en el campo, especialmente en torno a la reflexividad al ser antropóloga nativa.

El proceso de este trabajo representó un reto y una reinención. En cierto punto, me cuestioné si este trabajo era el ideal para realizar en esos tiempos de confinamiento. Sin embargo, considero que incluso el tiempo pandémico provocó una reinención metodológica y mostró datos que, sin duda, no se habrían podido visibilizar sin este suceso, tales como la añoranza

a la festividad carnavalesca y cómo influyen las afectaciones económicas al ritual. Cualquiera de las posibilidades mencionadas cambiaría la dinámica del proceso investigado, asimismo, mostró que todo es susceptible a cambios generados por situaciones exteriores a los municipios y sus dinámicas internas. Mi investigación muestra cómo desde lo local se gestionan algunas fuerzas externas, lo cual, puede ser entendido como una forma de agenciamiento.

Las herramientas antes presentadas fueron factores esenciales que me permitieron sobrellevar los percances y dilemas que conllevó el confinamiento, asimismo, permiten ver cómo influyen no solo a quienes investigamos, sino también a los lugares de estudio que experimentan transformaciones.

2.3 Estado del arte: de carnestolendas y carnavales

El carnaval ha sido uno de los principales objetos de estudio antropológico. Durante el siglo XIX y principios del siglo XX, comenzó a surgir un interés por analizar las festividades populares y su relación con la cultura. Esta festividad ha sido investigada a través de diversas disciplinas, como la sociología y la historia, lo que ha generado una amplia bibliografía dentro de las ciencias sociales, proporcionando distintas perspectivas y reflexiones según cada disciplina.

Profundizar en el ritual del ahorcado que se encuentra dentro de la festividad carnalesca requiere revisar estudios previos que han abordado esta celebración, ya que esto permite no solo identificar los análisis y argumentos ya planteados, sino también reconocer los vacíos en la investigación y las áreas que requieren mayor exploración.

Por lo que a continuación presentaré los antecedentes de los estudios sobre carnaval, mi interés se centra en presentar cómo ha sido entendida la festividad desde diversas disciplinas, la perspectiva adoptada en cada caso y cómo es concebida en distintas partes del mundo, para así seguir los pasos de cómo esta festividad ha permanecido y se ha transformado en diversas culturas.

Breve panorama del carnaval y su significado

No me detendré en ofrecer una reflexión exhaustiva sobre la etimología del carnaval y sus orígenes, ya que, mucho se ha debatido entorno a estos aspectos y este trabajo de investigación busca centrarse en el drama, la catarsis, la violencia simbólica y lo sacrificial dentro de rituales carnalescos específicos. Sin embargo, considero necesario presentar una descripción general de dicha festividad.

Dada la gran diversidad de estudios hechos sobre el carnaval existe una polémica muy frecuente en torno a la etimología y origen de esta festividad. Santos (2023) refiere que uno de los significados más recurrentes de la palabra carnaval es la de “carne vale” una etimología falsa que proviene del Medievo y cuyo significado sería: “adiós carne”, la cual se encuentra ligada al tiempo en el cual se realizaba abstinencia de carne durante la Cuaresma. Sin embargo, descarta esta etimología al considerar que su origen es mucho más antiguo, derivada de las celebraciones griegas y romanas donde la primera la nombraban “*currus*

navalis” y la segunda “*carro navalis*” cuyo significado es el mismo “carro naval”²⁷. la cual poco a poco se fue transformando en “carne vale” y “carnaval”.

Por otro lado, el historiador Julio Caro Baroja (1979) considera que esa es una etimología que no puede dársele mucha relevancia ya que se basa en reconstrucciones históricas simplistas hechas por historiadores y antropólogos, en un intento de justificar el origen pagano del carnaval. Además, destaca que el significado etimológico del carnaval ha sido desacreditado en estudios recientes que revelan que este se encuentra ligado a la idea cristiana de los días de preparación previos a la llegada de la Cuaresma. En este sentido, Baroja (1979) destaca que una de las formas más antiguas de nombrar la celebración es “carnal”, utilizada entre los siglos XIV y XVI, periodo en el que se consumía carne como oposición a la época de Cuaresma. Otra denominación fue “carnestolliendas” o “carnestollendas”, que con el tiempo perdió la doble “l”, quedando como “carnestolendas”. El autor señala que esta última palabra se refiere a la despedida de la carne. Así, la primera alude al periodo en que se puede comer carne y la segunda al tiempo en que debe dejarse de consumir.

Al mismo tiempo, la polémica en torno a la etimología del carnaval se relaciona estrechamente con su origen. Desde la perspectiva que sostiene un origen pagano, vinculado a festividades griegas y romanas asociadas con la fertilidad y el cambio de estaciones —celebraciones que ocurrían antes del inicio del año nuevo lunar—, se argumenta que el significado y las funciones del carnaval han sido transformados a lo largo del tiempo. Esta tradición fue transmitida a través de Europa y adaptada por la cultura popular durante la Edad Media y el Renacimiento, incorporándose a la liturgia cristiana como un contrapeso a la Cuaresma y como forma de oposición a la cultura oficial. Así, con la expansión del cristianismo, estas festividades fueron resignificadas para encajar en el calendario religioso, situándose justo antes del periodo de Cuaresma y convirtiéndose en una despedida simbólica de los placeres mundanos antes del tiempo de abstinencia.

Por otra parte, Baroja (1979) se contrapone a estos planteamientos considerándolos como un error de apreciación siendo que estas celebraciones corresponden como antecesores de las fiestas invernales españolas y europeas, aunque no se puede afirmar con seguridad que

²⁷ Esto refiere a las celebraciones romanas en honor a Isis, donde salía una nave o barco que era paseado por las calles.

queden vestigios claros de estas. Los planteamientos defendidos por Baroja (1979) afirman que el carnaval es producto del cristianismo y afirma que esta, sin la noción de la Cuaresma, no existiría de una forma completa. Sin embargo, no descarta que algunas fiestas de origen pagano fueran incluidas dentro de la celebración, dado que esta no pudo deshacer por completo las costumbres anteriores arraigadas dentro del gusto popular.

Visto de este modo, la época medieval también tuvo grandes influencias en el carnaval, ya que esta se celebraba con desfiles, danzas, máscaras y juegos. Tanto los disfraces como las máscaras jugaban un papel importante ya que permitían que las personas cambiaran temporalmente sus roles sociales y se mezclaran libremente, lo que simbolizaba la inversión social del orden. Por lo que no se puede afirmar con seguridad:

Una intención única “primitiva”, a lo que puede tener, y de hecho tiene, intenciones múltiples, y a lo que hay que explicar dentro de cuadros históricos concretos y no a “a la luz” (o mejor dicho “sin la luz”) de abstractas no-ciones sobre ese pasado primitivo y primigenio, a cuenta del cual han dicho tantas cosas vagas antropólogos y prehistoriadores (Baroja, 1979: 26-27).

Entre la libertad y la abstinencia

Pareciera que los diversos estudios hechos en torno al carnaval encuentran un común denominador basado en un tiempo de permisibilidad, libertad, desorden, caos e inversión que se opone a la cultura dominante y al orden cotidiano.

Estos aspectos también son destacados por Wolfgang von Goethe (2014) en sus textos sobre el carnaval en Roma, donde, más allá de centrarse en la pintura —su intención inicial—, se enfoca en transmitir sus impresiones mediante la escritura. Goethe describe esta celebración como un evento capaz de transformar la ciudad: las calles se llenaban de máscaras, disfraces y desfiles de carrozas; personas de todas las clases sociales participaban, y las diferencias sociales parecían desvanecerse temporalmente. Resaltando cómo el uso de máscaras facilitaba interacciones inesperadas entre los individuos.

Goethe (2014) resalta ciertas características del carnaval de Roma, describiéndolo como una experiencia sensorial, un estallido de colores, sonidos y movimientos que contrastaban con la rutina diaria de la ciudad. Las calles, que comúnmente mantenían un carácter solemne y estaban impregnadas de historia, se transformaban en escenarios de juego, convirtiendo a

toda Roma en una especie de teatro callejero. Los disfraces extravagantes y las máscaras, que ocultaban las identidades, permitían que las personas se comportaran de maneras que, de otro modo, no serían aceptables.

Para Goethe (2014), las máscaras no solo proporcionaban anonimato, sino que también otorgaban libertad a sus portadores para expresar sus deseos reprimidos o adoptar roles sociales distintos. Tanto los disfraces como las máscaras permitían escapar temporalmente de las rígidas estructuras sociales y, por un momento, ser lo que quisieran ser, convirtiéndose así en una especie de liberación simbólica.

Por otro lado, Goethe (2014) expone cómo el carnaval propiciaba la ruptura de las barreras sociales. Esto se manifestaba en las interacciones entre personas de diferentes clases sociales, quienes, durante la celebración, se mezclaban sin los protocolos habituales. Este aspecto refleja cómo el carnaval permitía una especie de nivelación social, en la que, al menos por unos días, todos eran iguales. Asimismo, describe la melancolía que dejaba tras de sí la celebración. Tanto el caos como la libertad eran temporales, y pronto la ciudad volvía a su orden habitual, restableciendo también las jerarquías sociales. Esta fugacidad del carnaval le generaba cierta incomodidad, ya que consideraba su naturaleza efímera como algo vacío y carente de profundidad emocional.

Por último, también destacó uno de los momentos culminantes del carnaval de Roma: la *Corsa dei Berberi*, una carrera de caballos sin jinete que recorría la Vía del Corso, mientras la multitud observaba con entusiasmo. Este evento, lleno de emoción y peligro, simbolizaba la esencia del carnaval, donde momentos de aparente libertad, velocidad y caos coexistían dentro de una estructura más amplia y ordenada.

En la actualidad, esta sigue siendo una de las celebraciones más importantes y grandes de la ciudad. Aunque algunas antiguas costumbres se han transformado y modernizado, la esencia festiva y la participación de la comunidad local se ha mantenido. El carnaval, tan llamativo como colorido, ha incrementado el turismo internacional y, a su vez, ha incorporado influencias de otros carnavales del mundo. Un ejemplo de ello es el carnaval de Cento, que ha adoptado elementos brasileños, aportando así un aire multicultural a la celebración.

Por otro lado, en el suroeste de Europa, el carnaval en España también ha sido objeto de estudio desde diversas disciplinas. Caro Baroja (1979) destaca que esta celebración debe analizarse más allá de su carácter festivo, ya que es una manifestación cargada de simbolismos y significados profundos que reflejan la estructura y tensiones de las sociedades. Como se mencionó al inicio, este autor concibe el carnaval como un evento ligado a la Cuaresma, cuya importancia y permanencia dependen de esta última.

Baroja resalta la subversión social dentro de la festividad, al ser un momento en el que las jerarquías y normas se suspenden temporalmente, permitiendo que todos sean iguales. Esta igualdad se expresa a través de la inversión de roles sociales: los pobres se disfrazan de ricos, los hombres de mujeres, y los ricos participan junto a los pobres. Este fenómeno permite comprender la catarsis social en una sociedad jerarquizada y regida por normas estrictas. De este modo, el carnaval también funcionaba como una “válvula de escape”, donde se podían expresar libremente las tensiones sociales, las críticas a la autoridad y los deseos reprimidos.

Otro aspecto que destaca el autor es cómo el carnaval, a lo largo de la historia, ha servido como una herramienta de crítica social y política. A través de parodias, desfiles y representaciones burlescas, se manifestaba la insatisfacción con los grupos de poder, las injusticias y las desigualdades, sin temor a represalias.

Baroja (1979) señala que las autoridades, tanto políticas como religiosas, aceptaban estas instancias de subversión precisamente porque ayudaban a evitar rebeliones más serias. Sin embargo, esto no impidió que el carnaval fuera prohibido o regulado en distintas épocas.

El autor también analiza el uso simbólico de las máscaras y los disfraces, señalando que no solo ocultaban la identidad del portador, sino que le permitían asumir otros roles, desprendiéndose de su identidad cotidiana. A la vez, no solo marcaban momentos de diversión, sino que reflejaban la necesidad humana de liberarse de las restricciones sociales. En su estudio, Baroja muestra cómo estos elementos tenían un carácter dual, aludiendo tanto a la alegría como a la muerte, reflejando así la naturaleza liminal del carnaval.

Sus análisis sobre esta festividad, en distintas culturas, pero principalmente en España, alcanzan puntos clave al demostrar que el carnaval no es solo un evento festivo, sino una manifestación de identidad cultural y resistencia, especialmente en épocas de represión

política. Al mismo tiempo, considera que esta celebración se ha transformado con el paso del tiempo y que, en las sociedades modernas, ha perdido en gran medida su función social y crítica. No obstante, señala que, en algunas culturas, sigue siendo una expresión viva de las tensiones sociales entre el orden y el caos.

El carnaval en América

Así, el carnaval, con su carácter subversivo y cómico, se expandió a través de distintos lugares, siendo transformado y adaptado según las diferentes culturas. Con la llegada de los colonizadores europeos al continente americano, el carnaval fue una de las celebraciones que, con el tiempo, se mezcló con tradiciones indígenas y africanas, dando lugar a una variedad de expresiones culturales únicas en cada país y región.

A lo largo del tiempo, el carnaval en el continente americano se consolidó como una festividad popular en muchas regiones. La importación y posterior apropiación de esta celebración, al igual que otras festividades europeas, pronto adoptó características propias de cada cultura, desarrollando formas únicas de celebrarlo. Específicamente en América Latina, el interés por analizar el carnaval comenzó entre 1970 y 1980, cuando se publicaron obras que exploraban esta festividad desde una perspectiva más crítica, investigando su papel en la identidad cultural, la resistencia política y el uso del espacio público.

Uno de los estudios más emblemáticos sobre esta celebración es el análisis del carnaval en Río de Janeiro realizado por Roberto Da Matta (2006). Para Da Matta (2006), el carnaval es una fiesta popular marcada por una orientación universal y cósmica, que enfatiza categorías opuestas como “la vida en oposición a la muerte, la alegría en oposición a la tristeza, los ricos en oposición a los pobres, etc.” (Da Matta, 2006: 79). De este modo, percibe el carnaval no solo como un espacio de entretenimiento, sino como un ámbito simbólico en el que, de manera temporal, se suspenden las jerarquías y normas sociales cotidianas, convirtiéndose en un ritual profundamente cargado de significados sociales.

Así, el carnaval es interpretado como un fenómeno que revela y cuestiona las estructuras sociales, reconfigurándolas a través del humor, la sátira y la fantasía. Sin embargo, esta transgresión es efímera, ya que, al culminar el carnaval, la estructura social cotidiana vuelve a imponerse.

Al igual que los autores antes mencionados, Da Matta ve el carnaval como un momento de inversión temporal de jerarquías y normas sociales. Durante la celebración, los marginados toman protagonismo, los roles sociales se flexibilizan y los excesos se vuelven aceptables. No obstante, esta inversión es pasajera y solo se permite dentro de ciertos límites antes de restablecerse el orden cotidiano. A pesar de que el carnaval parece reflejar un aparente desorden, en realidad, funciona como un ritual que ayuda a la sociedad a apaciguar sus tensiones internas, actuando como una válvula de escape para las presiones sociales.

El análisis de Da Matta (2016) resulta particularmente interesante cuando introduce tres arquetipos para comprender las tensiones, contradicciones y estructuras sociales de la cultura brasileña: el carnaval, el malandro y el héroe. Sin profundizar en la concepción de cada arquetipo, me centraré en cómo Da Matta (2016) analiza su interacción dentro de la celebración.

Como se mencionó anteriormente, las principales características del carnaval son la inversión de roles, la suspensión del orden y su función como ritual de integración. Por otro lado, el malandro es un antihéroe marginal, cuya prioridad es la supervivencia cotidiana. Es “un ser desplazado de las reglas formales, prácticamente excluido del mercado de trabajo [...] lo más opuesto al trabajo, individualizado por su modo de hablar, andar y vestirse” (Da Matta, 2016: 266). El malandro es un individuo que opera al margen de las normas legales y morales, pero lo hace con astucia, carisma y habilidad. No es necesariamente violento, sino que burla al sistema, vive el momento y evita las responsabilidades que la sociedad le impone.

Dentro del contexto del carnaval, el malandro encuentra un espacio propicio para su expresión, donde puede desafiar el orden sin ser castigado y encarnar una forma de libertad y subversión, lo que incluso lo hace percibido como un “héroe”. El carnaval le permite cambiar su imagen dentro del grupo social: mientras que en la vida cotidiana es visto con desconfianza, en la festividad puede exhibir su astucia y su habilidad para evadir las normas de manera ingeniosa.

Por otro lado, el héroe, que fuera del tiempo carnavalesco representa el orden, el sacrificio y la disciplina, es la figura que simboliza las normas subvertidas por el carnaval y quien, al final, restaura la estructura social.

Una vez concluido el carnaval, tanto el héroe como el malandro trascienden la celebración y sus papeles se reconfiguran conforme retorna el orden cotidiano. A pesar del aparente caos y la momentánea suspensión del orden social, Da Matta (2016) reconoce que el carnaval posee su propia estructura y formalidades, ya que existen “modos prescritos de participación en la fiesta”, los cuales se reflejan en la manera de bailar, cantar, vestirse y organizarse.

Por otro lado, al norte de Colombia, Nina S. Friedman (2007) se interesó en el estudio del carnaval, una de las festividades más importantes del país, donde confluyen influencias africanas, indígenas y españolas. Durante esta celebración se llevan a cabo desfiles, disfraces y comparsas que representan la identidad cultural de la región Caribe. Friedman (2007) destaca la gran importancia social del carnaval, ya que en él se negocian identidades, poder y resistencia cultural, al tiempo que fortalece la cohesión social y refleja las tensiones y cambios dentro de la sociedad. Asimismo, señala que la llegada de esta celebración al continente americano data de la época colonial, pero su consolidación se dio “con posterioridad a las guerras y conflictos de independencia y al establecimiento de las repúblicas” (Friedman, 2007: 19).

En su análisis sobre el carnaval en Colombia, Friedman (2007) destaca cómo, al igual que en otros lugares del mundo donde se celebra, este tiende a incluir la participación de personas de todas las condiciones sociales. Sin embargo, existe un distanciamiento de la clase dominante respecto a la actividad popular del carnaval, ya que sus miembros han optado históricamente por celebrarlo en entornos privados, como salones y residencias. Esto ha generado dos expresiones polarizadas del carnaval: por un lado, el carnaval del pueblo, que se vive en las calles y plazas, y, por otro, el de las clases dominantes, dueñas del poder político, bienes económicos o con linaje religioso, quienes lo celebran en espacios cerrados y excluyentes (Friedman, 2007: 23).

Asimismo, la autora analiza las interacciones entre lo rural y lo urbano, reflejando las tensiones y mezclas entre ambas esferas en el contexto colombiano. Destaca cómo el carnaval urbano incorpora elementos culturales provenientes de zonas rurales, especialmente de comunidades afrodescendientes e indígenas. En este sentido, examina cómo la música, las danzas y los disfraces representan una fusión de influencias rurales que han sido adaptadas y

reinterpretadas en la ciudad de Barranquilla. De este modo, estas manifestaciones permiten comprender las dinámicas sociales y culturales dentro de la interacción entre ambos grupos.

Por otro lado, Friedman resalta que, a mediados del siglo XX, se inició un proceso de apropiación de las tradiciones populares como parte de estrategias de dominio sociopolítico. Las celebraciones públicas, la selección de la reina del carnaval oficial, la premiación de danzas y disfraces populares, la elección de reinas de barrios y la distribución de auxilios monetarios gubernamentales fueron mecanismos utilizados para ejercer control sobre la festividad. Entre 1960 y 1962, se estableció un decreto oficial que institucionalizó la participación de concejales y otorgó al gobierno el manejo del carnaval. Para mediados de la década de los setenta del siglo pasado, el comercio y la industrialización se acercaron al carnaval, impulsándolo mediante financiación privada, lo que marcó el inicio de su comercialización.

Carnavales en México: fiesta y expresión popular

Sin duda, existe una gran variedad de investigaciones sobre la festividad carnavalesca en México, lo que dificulta plasmar en unas pocas páginas la diversidad de enfoques y análisis en torno a ella. Los carnavales en México son una expresión vibrante de la identidad cultural de cada región, combinando música, danza, disfraces y rituales que reflejan tanto la herencia indígena como la influencia colonial. Cada carnaval es un reflejo del mestizaje cultural que define al país: mientras algunos destacan por su majestuosidad y despliegue festivo, otros conservan la esencia de rituales ancestrales que otorgan a la celebración un significado más profundo. A pesar de sus diferencias, todos comparten un mismo espíritu: el de la alegría, la identidad y la resistencia cultural.

Iglesias y Cabrera (2009) señala que el carnaval llegó a México a mediados del siglo XVI junto con los frailes evangelizadores, como parte de las celebraciones previas a la Semana Santa. Según la autora:

Del carnaval español heredamos el gusto por los bailes populares, las mascaradas, los disfraces, el travestismo, la elección del rey feo y la imagen de Don Pelele, convertido en Juan Carnaval, así como los Judas que se queman el sábado de Gloria (Iglesias y Cabrera, 2009: 86).

De esta manera, no cabe duda de la influencia española en la festividad carnavalesca actual. Si bien existe una diversidad de investigaciones sobre el carnaval, es importante destacar el trabajo realizado por Correa y Solís (2024) sobre el carnaval en la Ciudad de México.

Las autoras analizan su historia, centrándose en los siglos XVIII y XIX. Señalan que, si bien la capital no tuvo la misma fuerza carnavalesca que otras ciudades de América Latina o del propio país, como Veracruz o Mazatlán, sí existieron celebraciones significativas. Desde la época colonial, distintos sectores de la sociedad organizaron festividades carnavalescas, aunque bajo ciertas restricciones impuestas por las autoridades eclesiásticas y civiles. Uno de los elementos más destacados del carnaval en la Ciudad de México durante el siglo XIX fueron los bailes de máscaras, inspirados en tradiciones europeas y especialmente apreciados por la élite. Estos eventos gozaban de gran popularidad, ya que permitían a las personas ocultar su identidad y disfrutar de un grado mayor de libertad. No obstante, Correa y Solís (2024) advierten que no se puede precisar con exactitud cuándo se introdujeron estas fiestas en la Nueva España debido a la falta de registros históricos suficientes, lo que solo permite hacer conjeturas sobre su origen.

Siguiendo a Baroja (1965), Correa y Solís (2024) sugieren que la introducción de los bailes de máscaras en México puede rastrearse hasta el siglo XVIII, cuando, “a imitación de lo que ocurría en España, empezaron en México los bailes de máscaras, que conservaron hasta el final, por el tipo de disfraces y por la escenografía, su carácter 'italiano', es decir, su filiación a un carnaval de tipo cortesano y no al rústico y popular” (Correa y Solís, 2024: 9). En sus inicios, estos bailes eran exclusivos de la aristocracia y la clase alta, y se celebraban en teatros, circos y clubes privados. Con el tiempo, empleados, comerciantes y artesanos comenzaron a integrarse a estas festividades, lo que las hizo más accesibles y favoreció su creciente popularidad. En este contexto, las mascaradas adquirieron mayor protagonismo, incorporando disfraces y representaciones del “mundo al revés”, donde las mujeres se vestían de hombres y viceversa (Correa y Solís, 2024: 10).

Así, Correa y Solís (2024) refieren que a medida que la festividad ganaba popularidad, las autoridades intentaron regularla debido a la preocupación por los excesos que podían ocurrir bajo la protección del disfraz. Se prohibió el uso de ciertos atuendos considerados ofensivos o desafiantes al orden público, y se castigó a los hombres que vistieran ropa de mujer.

Asimismo, los disfraces con connotaciones políticas o críticas sociales fueron motivo de censura. Para ejercer mayor control, se emitieron regulaciones que limitaban los lugares donde podían llevarse a cabo los bailes de máscaras, exigiendo permisos especiales y restringiendo el acceso a ciertos sectores de la población. La vigilancia de la festividad se llevó a cabo mediante medidas de supervisión y control

Desde esta perspectiva, Correa y Solís (2024) retoman los escritos de los periodistas de la época, como Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano, quienes en sus crónicas describieron los bailes de máscaras y mascaradas. Destacan cómo los disfraces permitían a las personas adoptar identidades distintas por una noche, a veces con intenciones satíricas o políticas. También señalan que estos eventos reflejaban diferencias de clase, tendencias culturales y tensiones políticas. Retomando a Baroja (1965), las autoras visibilizan dos vertientes dentro de estas celebraciones en la Ciudad de México, que actuaban de manera paralela:

La de la población indígena, que tenía lugar en los pueblos aledaños a la ciudad y cuyas manifestaciones más características fueron el baile de los huehuenches y la fiesta del ahorcado, y el carnaval de la población española criolla-mestiza, que se realizaba dentro de la traza urbana y cuyas manifestaciones más típicas fueron los bailes de máscaras, los “paseos” o desfiles de carruajes y las chanzas y burlas callejeras (Correa y Solís, 2024: 9).

Con el tiempo, estas festividades comenzaron a desaparecer gradualmente de la Ciudad de México a finales del siglo XIX. Entre las causas de este declive, Correa y Solís (2024) mencionan la creciente moralización y el control social ejercido por las autoridades, que veían con desconfianza las festividades populares. Asimismo, la privatización de las celebraciones por parte de la élite contribuyó a su declive, ya que estas clases privilegiadas se replegaron a espacios exclusivos, dejando de lado las grandes celebraciones públicas. Además, con el auge del Porfiriato y su enfoque en la modernización, el carnaval dejó de ser una prioridad en la vida social de la ciudad. En su trabajo, las autoras rescatan así una parte de la historia cultural de la capital que ha quedado en el olvido.

No obstante, en la actualidad aún quedan reminiscencias de esta celebración en algunas zonas de la Ciudad de México donde se realizan desfiles, comparsas, música, bailes y disfraces. Ejemplo de ello es el carnaval de Xochimilco, una de las alcaldías al sur de la ciudad, que ha

mantenido una arraigada tradición carnavalera, especialmente en delegaciones como San Gregorio Atlapulco. Allí, el carnaval se celebra con danzas, música tradicional, disfraces y una fuerte participación comunitaria. Otro ejemplo es el carnaval de Iztacalco, donde la festividad incluye desfiles con disfraces, comparsas y música en vivo. En este evento, las comunidades se organizan para llevar a cabo diversas actividades que fomentan la convivencia. También en algunas zonas de la alcaldía Venustiano Carranza se mantiene la celebración del carnaval.

Por otro lado, Rodríguez (1988) también destaca el carnaval en Iztapalapa, caracterizado por su riqueza en música, danza, disfraces y máscaras. Considera que este evento “se trata de una puesta en escena de lo que es la cultura popular: distintas concepciones del mundo se dan cita para tejerse, yuxtaponerse e imbricarse en una práctica cultural” (Rodríguez, 1988: 228).

El carnaval en Iztapalapa concluye con el Lunes de Ahorcado, en el que los parroquianos se reúnen para presenciar la muerte del Palegante, un obrero vestido con overol que ese día será sentenciado a la horca. Esta ejecución se desarrolla dentro de la representación de una obra teatral, en la que el Palegante, personaje central del drama, es acusado de robo. Sin embargo, tanto él como su esposa explican ante el jurado que lo ha hecho por la necesidad de alimentar a sus hijos. Rodríguez (1988) señala que, a pesar del tono dramático de la historia, la obra está llena de humor y desplantes. Además, permite la burla a las autoridades y el cuestionamiento a los ricos del pueblo. El cuerpo y la sexualidad ocupan un lugar central en esta representación.

El carnaval de Tlaxcala y sus rituales de conclusión

La festividad carnavalesca en Tlaxcala es una de las celebraciones más emblemáticas y representativas del estado, destacándose por su fuerte vinculación con las tradiciones indígenas y mestizas. A lo largo de los años, ha logrado mantener su esencia ancestral, fusionando elementos prehispánicos y coloniales, lo que la convierte en una manifestación cultural única. La principal característica de este carnaval es la participación activa de las camadas de huehues, comparsas de danzantes que recorren las calles ataviadas con elaborados trajes y máscaras, representando personajes históricos y sociales. Estos personajes, frecuentemente inspirados en figuras de la época colonial, mantienen una crítica social latente a través de su simbolismo y sus gestos.

Según Iglesias y Cabrera (2009), el carnaval de Tlaxcala posee una atmósfera de sobriedad que contrasta con la alegría desbordante de otros carnavales del país, como los de Veracruz o Yucatán. Aunque la festividad en Tlaxcala es alegre, no se manifiesta con la misma euforia; en cambio, se caracteriza por una celebración más contenida, donde la crítica social y la reflexión colectiva juegan un papel central. Además, la festividad presenta una notable diversidad. El ritual del ahorcado, un componente clave, involucra la figura de Juan Carnaval, quien es un símbolo de los pecados de la comunidad, y su ejecución marca el fin de las celebraciones. Este acto, junto con las figuras de las esposas —viudas, parejas mayores y lloronas—, refleja la dualidad del carnaval: una fiesta de transformación social y una crítica al orden establecido.

Domínguez (2021) resalta que el carnaval de Tlaxcala, como muchas otras celebraciones tradicionales, es un fenómeno transmitido oralmente de generación en generación. A través del lenguaje oral, los habitantes construyen, mantienen y transmiten los significados y contenidos del carnaval. Se celebra en los tres días previos al Miércoles de Ceniza, una temporalidad que subraya su contraste con la cuaresma. En este contexto, el carnaval no solo se trata de un festejo, sino también de una afirmación cultural que se enfrenta a la austeridad de la temporada cuaresmal. El espacio también juega un papel fundamental en la celebración: el carnaval se extiende por toda la ciudad, sin límites definidos, permitiendo que los danzantes se expresen libremente en diferentes escenarios como la iglesia, la plaza central, las casas de los mayordomos y las calles. Este dinamismo espacial es una manifestación de la libertad y la fluidez inherentes al carnaval, donde el entorno se convierte en un escenario para la interacción social.

La festividad culmina el lunes con el ritual del ahorcado, una práctica que no solo remite a la tradición, sino que también actúa como un ejercicio de memoria colectiva. Este acto tiene un significado profundo: permite a la comunidad conectar con su pasado y reforzar su identidad colectiva. De acuerdo con Domínguez (2021), el ahorcado en San Juan Totolac, quien es nombrado Juan Carnaval, simboliza la exaltación del instinto sexual, mientras que la horca representa el castigo de esta naturaleza por parte de las instituciones, lo que refuerza la tensión entre la liberación carnal y las normas sociales impuestas.

Por otro lado, Cid de Jesús (2018) describe cómo la ciudad de Tlaxcala se transforma durante el carnaval. Las calles cercanas al centro de la ciudad se cierran al tráfico vehicular, convirtiéndose en espacios lúdicos donde tanto los participantes como los espectadores pueden interactuar con los danzantes huehues, sin las restricciones de la vida cotidiana. Esta transformación urbana refleja la importancia del carnaval como un espacio de libertad y juego, donde las barreras sociales y de clase se disuelven temporalmente, y la comunidad puede experimentar una convivencia igualitaria.

El carnaval de Tlaxcala se presenta como una de las expresiones culturales más ricas y complejas de la región, donde la fusión de las tradiciones indígenas y mestizas cobra un papel central. A través de sus camadas de huehues y los rituales como el ahorcado, la festividad no solo es un espacio para la diversión y el baile, sino también un vehículo para la reflexión social y la crítica a las estructuras de poder.

Este carnaval es un testimonio vivo de la historia de la comunidad, que a través de sus prácticas orales y simbólicas mantiene su conexión con el pasado. Aunque la celebración puede parecer más contenida que otros carnavales en México, es precisamente esta sobriedad la que le otorga un carácter único, donde el espacio, el tiempo y las figuras de la tradición se convierten en elementos de cohesión social y en un medio para cuestionar las normas establecidas. Así, el carnaval de Tlaxcala sigue siendo un reflejo dinámico de la complejidad cultural del estado, en el que cada danza, máscara y ritual contribuye a la construcción de un sentido común y colectivo que persiste a lo largo de los siglos.

La revisión de diversos textos sobre el carnaval lo presenta como un fenómeno cultural con significados cambiantes a lo largo del tiempo y en distintas regiones del mundo. Se destaca su papel como espacio de subversión social, inversión de roles y catarsis colectiva, vinculado tanto a tradiciones paganas como a la liturgia cristiana. A través del análisis de casos específicos en Europa, América Latina y México, se muestra cómo estas festividades reflejan estructuras de poder, tensiones sociales y formas de resistencia cultural.

El estudio de los rituales carnavalescos que marcan el cierre de la festividad es crucial, ya que refuerzan el carácter liminal del carnaval. En Tlaxcala, el ritual del ahorcado simboliza el retorno al orden social al castigar simbólicamente los excesos cometidos durante la celebración. Estas prácticas no solo señalan la transición de la permisividad a la normalidad,

sino que también permiten comprender cómo las sociedades negocian sus propias reglas a través de la representación y la memoria colectiva.

Capítulo III. El ritual del ahorcado. La cúspide de la sátira y el juicio comunitario

Bajo la luz del alba



Ilustración 5. Huehues madrugadores en San Juan Totolac. Fotografía propia (2018)

Cuando realicé mi primera etnografía sobre Juan Carnaval en San Juan Totolac, en el año 2018, fui invitada a acompañar a los huehues madrugadores²⁸ a recorrer las calles de la comunidad a las cinco de la mañana. Me mencionaron que en esta actividad carnavalesca hay ocasiones en las que suelen participar personajes del ritual, que se realizaría al día siguiente. En punto de las seis de la mañana, me dirigí al lugar de reunión. Caminando por las calles apenas alumbradas de San Juan, empecé a dudar. Estas estaban completamente vacías y no se escuchaba ningún ruido a los alrededores.

Mi duda persistió hasta que a lo lejos escuché el característico grito de huehue y el sonido de las castañuelas de madera. De pronto, comenzó a sonar la música de la banda y de cerca vi a un grupo de gente que caminaba en dirección hacia mí, danzando. Los esperé y comencé a registrar en mi diario de campo. Las calles que antes se encontraban vacías ahora estaban

²⁸ Grupo de danzantes de diversas camadas del carnaval de San Juan Totolac, así como de otras partes del estado, que se reúnen por la madrugada para danzar y recorrer las principales calles de la comunidad.

llenas de música, plumas, colores y máscaras de huehue. Ese año pude observar alrededor de cinco personas caracterizadas de Juan Carnaval. Mientras los acompañaba rumbo a la iglesia de San Juan, registré en mi diario de campo la composición de sus trajes, de qué zonas de la comunidad venían y cuál era su sentir ante estar en el penúltimo día de la festividad. Al llegar a la iglesia, esperamos el amanecer y platicué con uno de los organizadores, me habló sobre cómo surgió esta práctica y la emoción que les evocaba poder realizarlo año con año²⁹.



Ilustración 6. Huehues madrugadores en la iglesia de San Juan, fotografía propia (2018)

Para el año 2022, le platicué a los organizadores de los huehues madrugadores que nuevamente trabajaría en el análisis del ritual, pero esta vez para mi proyecto de posgrado. Nuevamente me invitaron a acompañarlos por la madrugada. Esto me sorprendió ya que aún nos encontrábamos en tiempo pandémico y, hace unos cuantos días, habían anunciado la suspensión de la festividad carnalesca en San Juan. En ese tiempo, ya estábamos a finales del confinamiento y las restricciones no eran tan rigurosas como el año anterior.

²⁹ La serie de fotografías que capturé fue mostrada ese mismo año como trabajo final de la materia de Antropología Visual, en la Licenciatura en Antropología en la Universidad Autónoma de Tlaxcala.

Los acompañé nuevamente y, mientras caminaba junto a uno de los fundadores de dicha actividad, le pregunté sobre Juan Carnaval. Él mencionó: “Yo trato de vivir mi vida como la de él, con alegría y sarcasmo hacia la vida”. Yo respondí: “Entonces es muy importante para el carnaval, ¿verdad?” Él dijo: “Claro, al final todos somos hijos de él”. Estas palabras quedaron grabadas en mi mente durante mucho tiempo. Juan Carnaval era una parte importante de la festividad; si bien se le acusaba y se le juzgaba, también se reconocían como parte de él, todos danzantes del carnaval.

A partir de mis primeros acercamientos de campo, inicio este capítulo con el propósito de analizar el panorama actual de la sátira y la risa colectiva en el ritual, así como las transformaciones y resignificaciones de una festividad de origen español en un contexto contemporáneo. Esta celebración articula, por un lado, la memoria colectiva de la sátira dirigida al europeo acaudalado y, por otro, la crítica actual hacia autoridades eclesiásticas y políticas cuyas acciones impactan a la población. Asimismo, se observa que ninguna representación dentro de este ritual se rige por un guion preestablecido ni por un vestuario específico³⁰; predomina la improvisación, lo que evidencia que la representación de los personajes queda siempre en manos del sujeto que la interpreta³¹.

Además, se examina cómo, dentro de la propia comunidad, se recurre a la burla y la ironía para exhibir y sancionar públicamente ciertas conductas consideradas inapropiadas. A través de la mofa, se develan “los malos actos” de algunos de sus miembros, enviando un mensaje colectivo que busca disuadir su repetición. De este modo se analiza la configuración del espacio ritual, donde el castigo simbólico de estas acciones se materializa en el ahorcamiento simbólico de un individuo por parte del colectivo, considerando sus variantes, su lenguaje y su función en el estado de Tlaxcala.

³⁰ Solo en algunos personajes

³¹ Aunque algunas personas de las diversas comunidades han realizado guiones del ahorcado, no es tanto para seguirlos en orden, como una obra de teatro, sino como un medio para preservar y rememorar las formas en que se realizaban antes o actualmente. Cuando las representaciones son transcritas y convertidas en formas de guiones contribuyen a preservar el ritual dentro de la memoria colectiva.

3.1 Ritualidad y catarsis: La destrucción simbólica de los excesos y el retorno al orden cotidiano

El ritual del ahorcado comparte similitudes con otras prácticas tanto en el estado como en diversas regiones del país, y su propósito principal es la destrucción simbólica del mal. A lo largo de México, distintas investigaciones han identificado una serie de rituales que se llevan a cabo al inicio y al cierre del carnaval, los cuales, aunque presentan variaciones dependiendo de la región y la forma en que se realizan, mantienen ciertos elementos en común. Entre estos destacan la sátira política, la risa colectiva y el ajusticiamiento simbólico, que funcionan como expresiones de crítica social y como mecanismos de regulación dentro de la comunidad. A pesar de su relevancia cultural e histórica, es importante señalar que estas prácticas han ido desapareciendo paulatinamente en varias regiones del país, ya sea por la influencia de nuevas dinámicas sociales o por la pérdida de ciertas tradiciones dentro de las comunidades.

El siguiente mapa muestra los estados de la república mexicana donde predominan rituales de apertura vinculados a la festividad carnavalesca, lo cual permite visualizar su presencia y distribución en el territorio nacional.



Ilustración 7. Mapa: zonas con mayor presencia de rituales de apertura del carnaval en México. Elaboración propia (2023).

Entre estos estados, destacan principalmente tres expresiones rituales: las quemas del mal humor, el baile de máscaras y los desfiles con la coronación de la reina del carnaval. Estas manifestaciones pueden clasificarse en dos categorías: aquellas organizadas y llevadas a cabo de manera autónoma por las propias comunidades, y aquellas que se realizan bajo la supervisión de instancias gubernamentales, lo que influye en su estructura y en el grado de formalidad con el que se presentan.

Por otro lado, existen también los rituales que marcan el final del tiempo festivo, los cuales simbolizan el cierre del carnaval y el retorno al orden cotidiano. Al igual que los rituales de apertura, estos varían según la región en la que se practican, adaptándose a las particularidades culturales de cada comunidad. En el siguiente mapa se presentan los estados donde estos rituales de culminación tienen una mayor presencia, así como aquellos considerados más representativos dentro del territorio nacional.



Ilustración 8. Mapa: zonas con mayor presencia de rituales de conclusión del carnaval en México. Elaboración propia (2023).

Entre estos estados, destaco principalmente dos tipos de rituales de culminación: los entierros del mal humor o de Juan Carnaval y las horcas. Aunque cada uno de ellos presenta

variaciones en su representación y organización, comparten elementos simbólicos fundamentales que reflejan la transición del tiempo festivo hacia un periodo de reflexión y renovación.

Estos rituales tienen en común el abandono de los excesos cometidos durante el carnaval, la destrucción simbólica de los malos actos y de todo aquello que aflige a la comunidad, así como el restablecimiento del orden social. A través de estos actos, se marca el inicio de una etapa de solemnidad y penitencia que antecede a la celebración de la Semana Santa, reforzando la conexión entre la festividad pagana y el calendario litúrgico. Este trabajo se centra en estos últimos.

En el caso tlaxcalteca, se identifican una serie de rituales realizados el último día de carnaval, los cuales varían en su representación, pero incluyen prácticas como el corte del gallo, las quemas de muñeco y sombrero, la muerte y repartición del toro, y las horcas. Aunque estos rituales difieren en su organización y representación, comparten tres aspectos esenciales.

En primer lugar, estos rituales funcionan como espacios liminales que propician la catarsis colectiva y el desfogue de emociones, facilitando al mismo tiempo la crítica y el juicio hacia las autoridades y las estructuras de poder dominante. En segundo lugar, posibilitan el castigo simbólico de estos grupos hegemónicos, proyectando su ira sobre una víctima sacrificial. Finalmente, generan una sensación de liberación tras la destrucción o muerte simbólica de dicha víctima.

Sin embargo, hay un aspecto adicional que no debe pasarse por alto: estos rituales marcan el retorno al orden cotidiano y el fin del descontrol propio del carnaval. Este regreso al orden es señalado por el calendario católico, que introduce un tiempo de solemnidad y reflexión por los actos cometidos durante el año y, especialmente, durante el carnaval. Con ello, comienza la búsqueda del perdón divino, que se expresa en la celebración de la Semana Santa.

Mi trabajo se enfoca en el ritual de las horcas, ya que ofrece una oportunidad única para explorar cómo la violencia simbólica se integra en las festividades y sus significados dentro de la sociedad. Este ritual, llevado a cabo en diversos municipios y comunidades de Tlaxcala

poco antes de la Semana Mayor, marca el fin del desenfreno asociado al carnaval, la diversión y los excesos. El ritual generalmente se representa mediante una figura humana o un monigote que simboliza a la víctima.

En Tlaxcala, podemos identificar tres tipos de horcas: las dirigidas a Juan, al capataz y al negro. Las primeras se realizan principalmente en la zona centro-sur del estado, las segundas en el norte y oriente, y las últimas en el sur. A pesar de las diferencias en su origen y representación, todos estos rituales comparten una característica fundamental: el ahorcado es visto como aquel que ha transgredido las normas de la comunidad, siendo la figura sobre la que recae el castigo simbólico por su desobediencia o falta. Autores como Domínguez del Ángel (2021), Iglesias y Cabrera (2009), y Sevilla, Rodríguez y Cámara (1985) describen al ahorcado como aquel que simboliza los pecados de toda la comunidad, el exaltamiento del instinto sexual y como una figura que tiene un fin de control social.

Este ritual no solo cierra el ciclo de los excesos carnalescos, sino que también refuerza el orden social y cultural de la comunidad al restablecer los límites y sancionar las transgresiones, marcando así el retorno a la normalidad y el cumplimiento de las normas colectivas. Los municipios que aun realizan este ritual carnalesco son: Terrenate, Alzayanca, Huamantla, Yahuquemecan, Xaltocan, San Juan Totolac, Hueyotlilpan, Tetlahuaca, Chiahutempan, Tenancingo, Sanctorum de Lázaro Cárdenas. Este suele ser representado por una persona o un monigote.

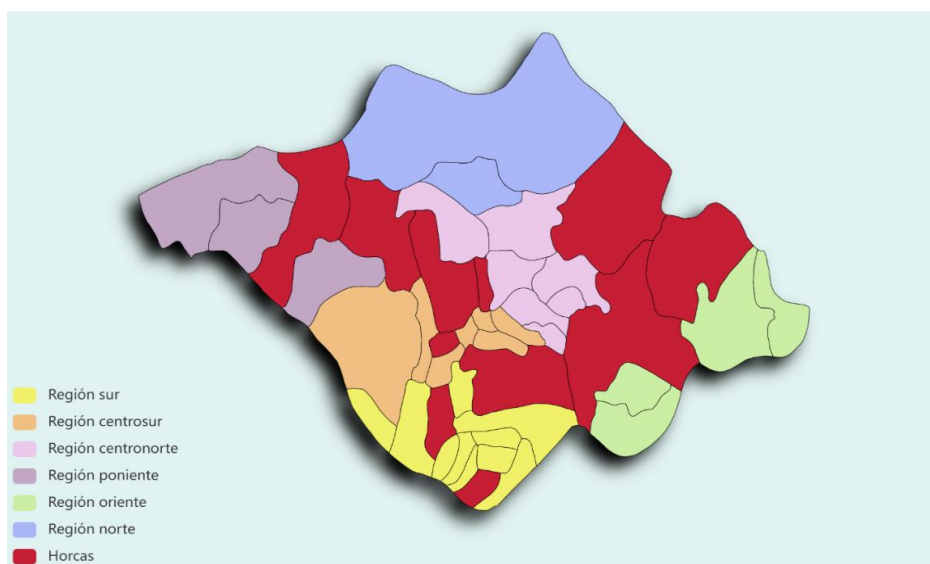


Ilustración 9. Municipios donde se realiza el ritual del ahorcado en Tlaxcala y la región en la que se ubican. Elaboración propia (2023).

Sevilla, Rodríguez y Cámara (1985) sintetizan el ritual realizado en uno de los municipios del estado de la siguiente manera:

La síntesis de la representación es como sigue: el encargado de la camada, u otro que resulte elegido por su gracia e ingenio, se disfraza de viejo con mascara arrugada y ropas raídas.

Como este personaje se ha dedicado a crear todo género de supuestas dificultades a la gente del lugar ha robado o a desobedecido la moral, lo apresan para llevarlo ante los jueces. [...] El escenario de la ejecución está preparado: dos estacas hacen las veces de horca (llamada morillo en Cuauhtémoc, municipio de Huamantla) o de un árbol penderá la soga. El condenado de viva voz, o leyendo un libro da cuenta de sus actos y reparte sus bienes entre sus hijos (los miembros de la camada), la “viuda” o la gente del pueblo. Se trata de un acto testamentario burlesco pues deja cifras exageradas de bienes, tales como millones de haciendas, de casas, o tergiversa las cosas humorísticamente.

En algunos lugares, antes de ahorcarlo, el cura lo casa con la “vieja”. Llegado el momento se disparan armas de fuego —pistolas, escopetas o rifle— con el objeto de armar mucho ruido y se deja caer al condenado atado a la cintura con una cuerda. Llorando, la “viuda” y la camada descuelgan al ahorcado y lo llevan a enterrar. En Tzompantepec, había anteriormente música fúnebre y en Ignacio Zaragoza (municipio de Huamantla) cantaban versos.

Apenas realizado el fingido entierro, la camada y la “vieja” rompen a bailar, el viejo resucita y con una cuarta les propina azotes (Sevilla, Rodríguez y Cámara, 1985: 86).

A continuación, presentaré una síntesis de estos tres rituales en el estado de Tlaxcala, recuperando relatos de tres comunidades diferentes. En San Juan Totolac se lleva a cabo la horca de Juan Carnaval. La comisión del ahorcado de 2016 refiere lo siguiente en uno de sus escritos:

El día lunes cinco de marzo se da por concluida la fiesta con la horca de Juan Carnaval. Se acondiciona la plaza principal para hacer el simulacro del ahorcado. El personaje del ahorcado lleva el nombre de Juan carnaval en memoria de aquel Juan al que le gustaban mucho las mujeres. En esta representación los hombres se disfrazan de mujeres; procuran tener las características de una dama, y todas quieren ser la esposa de Juan carnaval. Surgen fricciones simuladas entre ellas pues se pelean por Juan carnaval. Tras las discusiones, dan la opción de que se presente el autor. Aparecen los siguientes personajes e instituciones para celebrar el juicio de Juan Carnaval: los soldados, el juez y la cárcel.

En este simulacro Juan carnaval es juzgado. Se le declara culpable y le dan la pena máxima, que es la horca. Antes de ser ahorcado, Juan Carnaval se ve rodeado de todas sus hermosas mujeres, vestidas con sus mejores vestidos. Lo abrazan y lloran pues se niegan a aceptar que será ahorcado. Además, todas quieren quedarse con sus pertenencias, aunque éstas sean la ropa vieja que lleva puesta. Previo al ahorcamiento, tiene el privilegio de ver desfilar a cada una de sus mujeres y de bailar con ellas. Por ser muchas, no logra bailar con todas. Les deja su ropa y después es ahorcado (Domínguez, abril de 2011).

Describen al ahorcado como aquel Juan al que le gustaban mucho las mujeres. También se le acusa de haber cometido robos, secuestros, violaciones, sobornos, entre otros actos que perjudican a la comunidad. Su muerte simboliza el fin de los males que aquejan a la población.

La horca al capataz suele realizarse en las comunidades ubicadas en la zona nororiente del estado de Tlaxcala. Ángel (2017) se refiere a este ritual de la siguiente manera:

Como un movimiento de venganza por el exceso de malos tratos, golpes y abusos hacia los trabajadores campesinos (peones) de las haciendas por parte de los capataces con el respaldo del “patrón” de la hacienda para efectuar estas acciones. Los trabajadores se organizaron y decidieron enmascararse y disfrazarse para no ser reconocidos y de esta forma secuestrar al capataz, “se lo llevaron a un monte y le bailaron durante días para burlarse de él y hacerle maldades, al final decidieron ahorcarlo para librarse de ese cuate”, como así lo expresa el señor Olivares Hernández; junto con esto inventaron una forma de hablar “al revés” para confundir al capataz y a quien los escuchara para que con esto no supieran lo que planeaban y quienes eran los que bailaban.

Posterior a esto se realizó un baile a su gusto festejando haber ahorcado al capataz y con esto obtener su libertad. El señor Humberto Castillo Gómez comenta que “al último, el diablo hace resucitar al capataz y se dio cuenta de todo lo que estaban haciendo en su honor, y cuál fue su sorpresa al ver el capataz a su mujer bailando y disfrutando la vida ahí con la bola de bailadores, entonces el ahorcado se quitó el cinturón o lo que sea y los agarró a trancazos a todos; esto es lo que narra la historia.” Esto es lo que se cuenta y se transmite de generación en generación dando sentido a la misma danza y explicando las diferentes etapas en las que se desarrolla, culminando con la representación de la horca del capataz por parte de los danzantes (Ángel, 2017: 59-60).

Por su parte, la horca realizada al Negro en el municipio de Tetlatlahuca es descrita por la comisión encargada del carnaval (2016) de la siguiente manera:

Se cuenta que el Negro era un hombre apuesto, parlanchín, que tuvo la desgracia de enamorarse de la Morena una mujer de belleza excepcional, frente a tanta belleza el creyó que no tenía esperanza alguna de llegar a ocupar un lugar en el corazón de tan bella dama, lo cual propició que tomara un mal camino el de robar, delito por el cual tendría que pagar con la horca.

Estas acciones parecen ser fueron las que dieron origen al canto de la Morena ya que al sentirse frustrado se va del pueblo y se despide solo de los Tenamaztles y un gato que estaba ahí.

Este Canto es muy popular en esta comunidad y en Santa Apolonia Teacalco aunque allí se conoce como la Canasta pero si escuchamos la música del carnaval de Chiautempan también se escucha una pequeña parte con el ritmo de la Morenita, pero eso no es todo pese a no ser tan popular en nuestro estado (con excepción de San Andrés Cuamilpa) si lo es en el vecino estado de Puebla donde camadas del Alto, la 26 oriente y demás del Barrio de Xonaca año con año se escucha este maravilloso Son aunque allí no se canta.

El bien y el mal son representados por la Muerte y el Diablo quienes custodiaran al Negro hasta ser ahorcado.

El Sr Cura y la Abuelita serán quienes den auxilio y bendición mediante el rito católico al Negro una vez este sea bajado de la horca.

Al contemplar el cuerpo inerte del Negro, como señal de respeto, los huehues se quitan el sombrero y mascara y dan voz al tradicional canto de la Morenita para con este culminar los festejos de carnaval en San Andrés Cuamilpa Tlaxcala (Comisión del carnaval en Cuamialpa, 2016).

El ritual del ahorcado se inserta dentro de un tiempo festivo catártico y liberador que concluye con el fortalecimiento del orden social establecido, de esta manera podemos encontrar una ambivalencia dentro del ritual que subvierte y satiriza pero que también regula y ordena el comportamiento social según el propio criterio del colectivo. Este ritual surge dentro del contexto de la festividad carnavalesca, las cuales tienen una duración de tres días; sin embargo, existen comunidades en el estado donde pueden llegar a durar de una a dos semanas. Durante esos días, el baile, la fiesta y la mofa son sus características principales. El último día del carnaval, conocido como el remate³², estas actividades alcanzan su cúspide.

³² Significa conclusión

La liberación de los malos actos culmina con la representación de la muerte del ahorcado, quien es reconocido por los miembros de la comunidad como el culpable, aquel que representa la viva reencarnación del carnaval y, por ende, del mal.

Dentro de este ritual es posible identificar problemas que afligen a la colectividad, además de los culpables de dichos problemas, quienes pueden verse afectados cuando se les expone públicamente cuestiones de su fuero íntimo, esto propicia a manera de mimesis que se enjuicie a un solo culpable, que en este caso es el personaje del ahorcado. La fuerza del conflicto se dirige hacia una sola víctima, a quien se le atribuye la causa de los males. Luego se da la catarsis y la liberación del mal al ser sentenciado por todos a su muerte.

Durante la representación, el personaje del ahorcado asume las culpas que le impone la multitud y acepta su destino. Mientras es colgado en la horca, los asistentes se burlan, intentan despojarlo de sus ropas y le quitan sus pertenencias. El ahorcado permanece suspendido hasta su "muerte" simbólica. Una vez finalizado este acto, es bajado de la horca y, en algunas comunidades, se experimenta un sentimiento colectivo de remordimiento y culpa por lo ocurrido, lo que marca el final de la crisis mimética.

No obstante, en otras regiones —especialmente en la zona nororiental del estado— esta parte del ritual adquiere un matiz distinto: no hay pesar, sino júbilo por la ejecución del ahorcado, vista como una liberación. Sin embargo, esta alegría se ve abruptamente interrumpida cuando el ahorcado resucita y castiga a los participantes por sus actos, cerrando así de forma definitiva el ciclo ritual y el tiempo festivo.

Estas fases del ritual concuerdan con los planteamientos de René Girard respecto a la crisis sacrificial, donde el incentivo que provoca una violencia inicial borra las diferencias y crea una indiferencia, esta sólo es menguada cuando se elige a una víctima propiciatoria que canaliza los conflictos para restablecer el orden social. Sin embargo, hay una diferencia importante a los planteamientos de Girard: aquí, la víctima sacrificial no asciende a un mundo sobrenatural divinizándola. En estos relatos, la víctima retorna al mundo terrenal y castiga al colectivo, mostrando así el triunfo del orden establecido. A continuación, se presentan las fases del ritual, siguiendo la propuesta de Girard:

La crisis sacrificial	El ritual del ahorcado
Incentivo inicial	Identificación de los males que afectan a la comunidad y generan tensión colectiva.
Deseo de la violencia	Búsqueda de culpables a quienes se atribuye la responsabilidad de dichos males.
Escape de la violencia con la elección de una víctima	Selección del ahorcado como figura expiatoria sobre quien recae la carga simbólica del conflicto.
Signos de elección de la víctima	- Actos individuales que lo distinguen. - No pertenecer plenamente a la comunidad. - Poseer diferencias culturales, étnicas o biológicas. - Presentar condiciones físicas o congénitas particulares (en ciertas regiones). - Ocupación de cargos de poder o posesión de riqueza significativa.
Canalización de conflictos fuera del grupo	Realización de un juicio comunitario en el que se exponen públicamente las acciones del ahorcado, permitiendo la canalización del conflicto hacia un agente externo.
Restablecimiento del orden social con la divinización de la víctima sacrificial	Reinstauración del equilibrio social mediante la "resurrección" ritual del ahorcado y su posterior castigo a la colectividad, lo que marca el cierre del tiempo festivo.

Tabla 5. Relación del ritual con planteamientos de Girard, elaboración propia (2023).

3.2 El llamado a la colectividad con el sonido de las campanas y al son del último baile

Este ritual es generalmente planificado a través de comités conformados por miembros de la misma comunidad, pero poco a poco han comenzado a aceptar la participación de funcionarios de gobiernos municipales y comunitarios, especialmente en lo relacionado con la gestión de espacios y los apoyos económicos necesarios para su realización.

El ritual suele ser efectuado principalmente en las plazas centrales de las comunidades, los horarios de su ejecución suelen ser difundidos a los pobladores a través de cronogramas, realizados por los comités o por el gobierno a través de carteles o en redes sociales. Durante el trabajo de campo en diversas ocasiones se comentó que sabían que comenzaría la horca cuando escuchaban a lo lejos la música, el sonido de campanas de iglesia o cuando veían a los participantes del ritual recorrer las calles invitándolos a asistir.

Recuerdo que en el 2018 mientras platicaba con algunos familiares que viven en mi comunidad escuchamos a Juan Carnaval gritar “¡Vengan! ¡Vengan, que ya me van a ahorcar!” Otra manera de anunciar el principio del fin del carnaval era a través de observar a

los monigotes o a las personas que encarnaban al ahorcado participar en los desfiles de clausura de la festividad.

A pesar de que hay un horario establecido en los programas, la hora de inicio puede variar, principalmente porque, dentro del ritual, se espera que llegue la mayor cantidad de gente posible para comenzar. El punto de reunión de la comunidad, que suelen ser las plazas importantes de la comunidad, marca el comienzo de la crisis mimética; todo es incertidumbre, nadie sabe si se hablará de ellos o de alguna persona cercana en la horca. En este punto, no solo se reúnen miembros de la comunidad en general, sino que en ocasiones suelen asistir también autoridades y gobernantes del estado. Aunque se suelen hacer críticas hacia el plano religioso, la mayoría de las autoridades eclesiásticas no asisten, ya que, como menciona el párroco Oscar Morales en Domínguez (2021):

El carnaval se considera una fiesta que ha perdido su sentido religioso. En sus orígenes, la iglesia sí tenía que ver con el carnaval, pero en la actualidad ya no; este se ha vuelto una representación de burla y risa, y bailar frente a la iglesia es para ellos como una burla hacia Cristo (Domínguez, abril del 2011).

Una vez reunidos en la plaza, entre puestos de venta de comida, juegos mecánicos y artículos varios, con el sonido de la música, comienza la primera fase del ritual: la unión y la convivencia. Los espectadores, aunque participan de manera indirecta en el ritual, se colocan en forma de rectángulo alrededor de la plaza. Dentro de este espacio se encuentran los participantes del ritual y la horca, que, dependiendo de la comunidad, suele ser colocada en medio o en uno de los lados posteriores del espacio. Esto crea una división clara dentro del espacio entre los personajes del ritual y los espectadores.

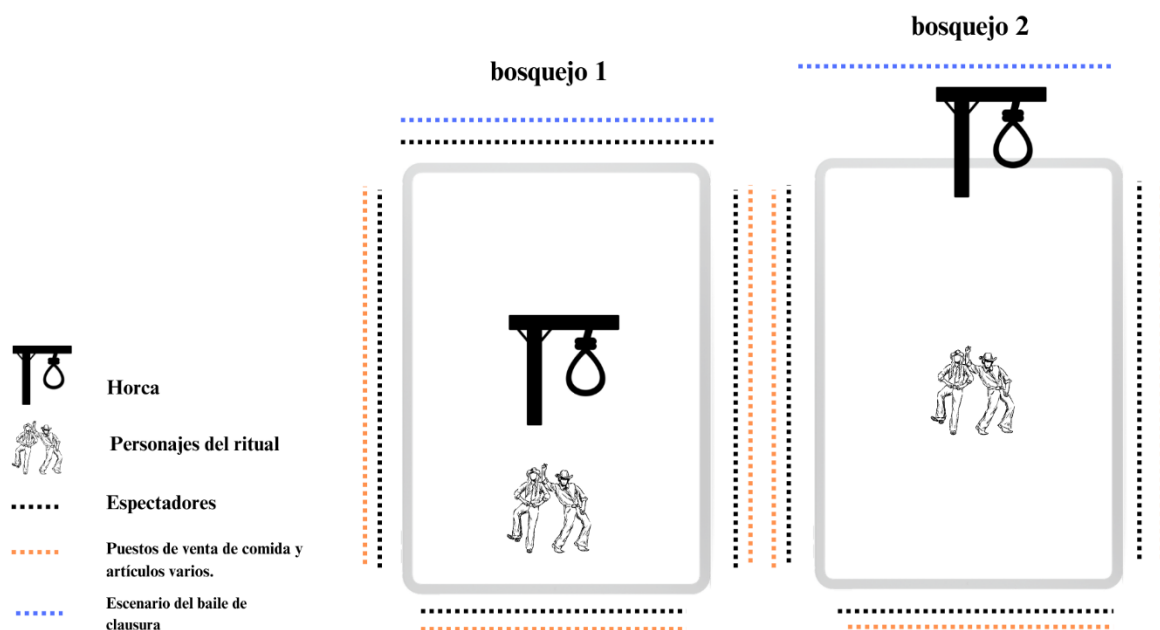


Ilustración 10. Estructuras espaciales más habituales del ritual del ahorcado. Elaboración propia (2023).

En esta fase, existe una interacción directa entre los personajes del ritual y el público. Se hacen chistes y existe un exaltamiento sexual a través de distintas acciones físicas o verbales, principalmente por aquellos que interpretan personajes de mujeres.

Al mismo tiempo, este es el momento en el que el ahorcado trata de huir para evitar su muerte; sin embargo, siempre es capturado y regresado al espacio ritual. Posteriormente, en algunas comunidades se suelen realizar concursos entre los ritualistas con el fin de premiar al mejor disfraz, carisma e interpretación. Estos premios suelen ser entregados en efectivo o en especie. En algunos casos, los ganadores reciben algún apoyo económico por parte de los comités o las instituciones de gobierno.

3.3 El ocultamiento en la liminalidad

Como se vio anteriormente, el ritual es un espacio de hombres, la participación de mujeres solo se da fuera del espacio, como espectadoras. Al ser un momento donde se exalta la sexualidad, es difícil que ellas participen representando algún personaje, ya que no está socialmente aceptado que lo hagan en estos términos, pues como suelen referir en las comunidades esas “No son actitudes propias de una mujer”, así, la exclusión de las mujeres se justifica por normas sociales, reflejando la persistencia de estereotipos de género que asocian ciertos comportamientos con impropiedad femenina.

A pesar de ello, algunas mujeres han logrado participar en el ritual ocultándose mediante el uso de máscaras o vestuarios que no son característicos del evento. En el caso de San Juan Totolac, existe un personaje conocido como “oso” o “gorila”. Anteriormente, el vestuario de estos personajes consistía en un traje completo hecho de costales deshilados, a veces forrados con zacate o ixtle, y una máscara de cartón comprimido. En la actualidad, se utilizan trajes comerciales con pelaje negro y máscaras que representan osos, lobos o gorilas. Estos personajes no hablan y actúan únicamente mediante mímica. Por lo general, las mujeres optan por interpretar estos roles, ya que el uso de máscaras les permite ocultar su rostro, evitando así críticas sociales. Durante el ritual, las mujeres participan muy raramente y, cuando lo hacen, interactúan con los espectadores y otros ejecutantes, pero no realizan gestos de índole sexual.

Las razones por las cuales las mujeres no interpretan a los personajes femeninos del ritual, conocidos como “lloronas” o “las viudas” según la región, se debe a que estos representan el símbolo principal de la expresión de la sexualidad dentro del ritual. Durante su actuación, los intérpretes realizan gestos y acciones de carácter sexual hacia los hombres, coquetean, los abrazan y, en ocasiones, les piden dinero argumentando que es “para su hijo”. Por estas características y acciones, este personaje no es asumido por mujeres y es representado exclusivamente por hombres.

Durante el trabajo de campo en San Juan Totolac, se me mencionó que habían visto a algunas mujeres actuando el personaje de llorona durante el desfile del carnaval, pero que no sabían exactamente quien eran; se dieron cuenta por el sonido de su voz, que era más agudo que el de los hombres. Estas mujeres seguían el mismo código de vestimenta establecido para el personaje, pero, para no ser descubiertas, intentaron imitar a los hombres disfrazados de mujeres. Para ello, vestían de manera desaliñada, caminaban con pasos toscos, exageraban sus expresiones como ellos y adoptaban una voz chillona, pero con un tono grave. Sin embargo, su interpretación se limitaba a la comedia y a la solicitud de dinero, sin recurrir a insinuaciones sexuales físicas o expresivas.

De inmediato me pregunté, ¿Habrán llegado a ejecutar ese personaje en el ritual? ¿Cómo serían vista por la multitud? La respuesta la obtuve en la horca realizada en 2024. Este año ocurrió algo interesante: el presentador mencionó los nombres de algunas lloronas que se

encontraban en el espacio ritual, entre ellas una que se nombró a sí misma como “la prostituta”. Antes de comenzar, se pidió a todas las lloronas presentes que se colocaran en hilera, ya que habría tres concursos: uno de lloronas, otro de licenciados y, por último, uno para mujeres. Esta llorona, en un primer momento, había participado en la primera fase del ritual, que consiste en presentar a las lloronas ante los espectadores. Sin embargo, cuando la llamaron, ella estaba distraída en otra parte, por lo que tardó en llegar al escenario ritual. El presentador comentó: “Quizás está en el baño haciendo honor a su nombre” esto causó risa en los espectadores. Al poco momento llegó, llevaba una falda corta, un chaleco y blusa de mezclilla, guantes negros, gorra, una peluca castaña, bolsa de mezclilla, botas de color negro, unas mallas de color negro y una máscara característica que utilizan algunos hombres vestidos de mujeres³³ con los pómulos aumentados, rubor, sombra de color azul y labial rojo. En ese momento nadie se había percatado que era una mujer.

³³ El uso de estas máscaras era más común a finales del siglo pasado y principios del actual. Algunos participantes las empleaban porque sentían vergüenza al representar estos personajes. Sin embargo, en la actualidad su uso ha disminuido considerablemente, ya que la mayoría prefiere maquillarse en lugar de utilizarlas. Aun si no causa sorpresa que algunos las lleven puestas.



Ilustración 11. Llorona “La prostituta” en el desfile de carnaval en San Juan Totolac. Fotografía propia (2024).

En la segunda fase del ritual, cuando llamaron a “la prostituta”, alguien le aviso al presentador que ella era mujer y rápidamente comentó: “Me acaban de decir que esta llorona es mujer, entonces ella irá en el concurso de mujeres”. Inmediatamente se escucharon murmullos entre los espectadores. Al comenzar el concurso de mujeres, donde solo había tres participantes, se dijo que la ganadora sería aquella que recibiera más aplausos del público. Una a una, las participantes recibieron sus respectivos aplausos, excepto ella, que recibió pocas ovaciones en comparación con las otras dos.

El espacio ritual del ahorcado es un espacio liminal, caracterizado por la ausencia de categorías definidas, lo que lo convierte en un tiempo de caos, incertidumbre y flexibilidad.

Aunque el ritual forma parte del carnaval, un periodo en el que teóricamente todo está permitido, esta libertad no se extiende de igual manera a las mujeres. Para participar, ellas deben transformarse, adoptando estrategias que les permitan ingresar sin ser juzgadas por la comunidad una vez que el tiempo liminal haya concluido.

Desde esta perspectiva, es posible considerar que dentro de este espacio existen distintas dimensiones que son experimentadas y expresadas de manera diferenciada según el género. En este sentido, el ocultamiento y la transformación se convierten en herramientas esenciales para que las mujeres puedan acceder al ritual. Sin embargo, el aspecto crucial aquí es que, una vez que el ritual ha terminado, los hombres no enfrentan sanciones sociales por su participación en el ritual, mientras que ellas sí³⁴.

De esta manera, la liminalidad del ritual genera un espacio de temporalidad alternativa donde las normas pueden transgredirse parcialmente; sin embargo, esta flexibilidad no es equitativa entre los géneros. Mientras que los hombres pueden interpretar personajes femeninos sin enfrentar repercusiones, las mujeres que intentan desempeñar estos roles suelen ser objeto de cuestionamientos o sanciones sociales.

El uso de la vestimenta y el anonimato les permite integrarse al ritual sin ser identificadas y, por lo tanto, sin ser blanco de críticas. No obstante, este recurso no implica necesariamente una inclusión genuina, sino que puede interpretarse como una estrategia para navegar dentro de las normas sociales establecidas. Aun así, el disfraz y el anonimato también pueden tener múltiples significados dentro del ritual, permitiendo un juego con la identidad y la performatividad de género sin consecuencias duraderas.

Desde esta perspectiva, el análisis de estos mecanismos de participación condicionada permite comprender cómo las mujeres encuentran formas de intervenir en el ritual a pesar de las limitaciones impuestas por las normas culturales. En última instancia, estas dinámicas reflejan estructuras sociales más amplias que regulan la expresión de la identidad y el acceso a ciertos espacios simbólicos dentro de la festividad.

³⁴ Solo en el caso de las mujeres que interpretan el personaje de *lloronas* en el ritual.

3.4 “Con ambas manos trata de cubrir las bocas de quien lo observa todos los días”. La identificación de los problemas y los culpables.

Del chisme al escandalo

A lo largo del año, los sucesos más conocidos por toda la comunidad son expuestos en la representación del ahorcado. Los personajes del ritual a partir del discurso se reapropian de estas acciones y encarnan a la persona misma que sufrió o cometió esos actos.

Estos acontecimientos comienzan a transmitirse de una persona a otra, ya sea a través del testimonio de los propios protagonistas o de testigos externos. A medida que la información se difunde, llega a ser conocida por un amplio número de personas dentro de la comunidad. Sin embargo, a pesar de su alcance, existe cierta discreción en torno al suceso, evitando su divulgación de manera excesiva o llamativa en espacios públicos. La situación adquiere una nueva dimensión cuando estos hechos son expuestos en la horca a modo de sátira y burla. Aunque no se mencionan explícitamente los nombres de los involucrados, el conocimiento generalizado de los acontecimientos convierte esta exposición en una experiencia incómoda y molesta para los involucrados de dichos sucesos.

Esta forma de transmisión de información es identificada como chisme, entendido no como una actividad frívola o maliciosa, sino como un fenómeno social con funciones estructurales importantes. Según los planteamientos de Gluckman (1963), el chisme contribuye a la cohesión del grupo, actúa como un mecanismo de control social al señalar conductas que se desvían de las normas aceptadas, permite la resolución indirecta de conflictos y funciona como un canal informal de información sobre cambios en las relaciones de poder y en la estructura social. Sin embargo, cuando dicha información deja de circular en espacios íntimos y se expone públicamente, puede derivar en sanciones más severas contra los involucrados, transformándose así en lo que Gluckman define como escándalo.

A diferencia del chisme, que suele mantenerse en círculos más reducidos y puede funcionar como un mecanismo de advertencia o negociación informal, el escándalo adquiere una dimensión más amplia, involucrando a una comunidad o incluso a la sociedad en general. Su efecto es más contundente, pues no solo refuerza las normas sociales al castigar simbólicamente a quienes las infringen, sino que también puede generar cambios en la percepción pública de los sujetos involucrados o en la estructura de poder.

En este sentido, el escándalo adquiere un carácter performativo y ritualizado, ya que su eficacia depende de la visibilidad del evento y de la reacción colectiva que genera. En el caso del ritual del ahorcado, el escándalo es fomentado y amplificado a través de su puesta en escena, lo que contribuye a legitimar el castigo social. Así, el chisme se transforma en escándalo mediante el ritual, en el cual la exposición pública de las personas involucradas refuerza las normas y valores compartidos por el grupo. A partir de ello, este subcapítulo analizará cómo los chismes se convierten en escándalos a través de su ritualización.

La identificación de los sujetos y actos cuestionables en la transgresión simbólica

En su mayoría, la exposición de los “actos cuestionables” cometidos por los individuos, y a quienes va dirigida la mofa social, se enfoca principalmente en personajes políticos, seguidos por figuras religiosas, empresarios y miembros de la misma comunidad. Dado que la crítica y la mofa abarcan cuatro ámbitos diferentes, a continuación, explicaré con mayor detalle en qué consisten estos actos.

Políticos	Religiosos	Económicos	Miembros de la misma comunidad
Desvío de recursos	Vínculos sentimentales	Acciones contra los trabajadores de alguna empresa	Infidelidad/ adulterio
Obras sin concluir	Desvío de limosnas y cooperaciones	Vínculos sentimentales	Alcoholismo
Falta de apoyo en actividades comunitarias	Falta de organización en eventos religiosos	Su riqueza	Violencia intrafamiliar
Falta de mantenimiento a servicios públicos	Vínculos sentimentales controversiales		Robo
Inseguridad			Engaño
Insuficiencia en la atención de las instituciones al servicio público			Irresponsabilidad paterna
Vínculos sentimentales			“Pérdida de la virginidad”

Tabla 6. Los problemas y los culpables. Elaboración propia (2023).

Ámbito político

En este ámbito, el objetivo es claro: denunciar y criticar las acciones de las instituciones que la comunidad considera ineficientes, como el robo, la ausencia en labores administrativas, las construcciones inconclusas o sin planificación, y la falta de mantenimiento de los servicios públicos, tales como drenajes, alumbrado, pavimentación, entre otros. Estos planteamientos pueden visibilizarse con mayor claridad en un relato recuperado sobre el ahorcado de 1997 en Santa Ana Chiautempan titulado “El ahorcado no ha muerto”.

Hay cosas que ciertamente
Resultan inevitables:
Que son propiedad de todos
¡Que no son exclusivos de nadie!

Hay gentes que ciertamente
Resultan inevitables:
Que sonríen con todos
¡Y en verdad no son amigos de nadie!

Hay pueblos que ciertamente
Resultan incomparables:
Con ritos, tradiciones y cantos
Las procesiones en sus calles.
Fidelidad en su modesto trabajo
Y no permiten la alteración en sus
ciclos y sus costumbres,
¡Ni por nada, ni por nadie!

Los pueblos tienen desahogos,
De sus rutinas, de sus desvelos,
De las fatales herencias
que brindan,
Esos penosos gobiernos.

De sus gentiles parroquianos,
De esas cosas que cuando se dicen,
Nos hacen sudar las manos
Hay cosas que ciertamente
Resultan inevitables,
Como Santa Ana, su mole prieto.

El mugroso mercado, sus padrecitos
Y sus hermosos templos
Esas leyendas que no nos contaron
Porque ante nuestros ojos
Todos los días
Se van sucediendo.

Un tirano con dos antifaces
diamantados
Tiembra de miedo al pensar,

Que después de tanta politiquería,
En febrero a carcajadas
El pueblo sabrá la verdad.

Con ambas manos trata de cubrir las
bocas
de quien lo observa todos los días,
Y ocultar en sus adentros, todas su
tropelerías
y pretender salir airoso, pero olvidó una
cosa,
que al pueblo las burlas ¡no se le
olvidan!;

Confabuló desaparecer la costumbre
Empañar la virtual herramienta de la
palabra,
hirió de muerte al contrincante
Al cortarle la lengua y la garganta,
Y con desfile vistoso, creyó,
Su cadáver muerto en la barranca.

Dos años lo extrañamos desde muy
adentro,
nos creímos sus chistes, nos engañaron
sus cuentos,
nadie dijo nada hasta que apareció el
libreto,
con unas hojas en las manos,
nos contó esos tristes acontecimientos.

Una mañana llega al mercado un
escuincle corriendo,
en su cara había alegría, lucidez en el
cerebro,
se dirigió a VIDAL “ese célebre
panadero”
anunciando con voz firme a los
presentes:

"El ahorcado aún no ha muerto"
(s.a, 2011: 8-9).

Este relato ofrece una reflexión crítica sobre la inevitabilidad de ciertos aspectos de la vida comunitaria, la cultura popular y la política en Santa Ana Chiautempan. En primer lugar, destaca la existencia de elementos compartidos por todos, pero que no pertenecen a nadie en particular, lo que contribuye a la construcción de un sentido de colectividad y destino común. En segundo lugar, expone un discurso crítico sobre la manipulación política y el engaño al pueblo mediante promesas falsas y entretenimiento. La revelación de estos hechos provoca

la censura de este ritual en un intento de silenciar la verdad; sin embargo, el pueblo resiste y se niega a olvidar las injusticias.

El ritual del ahorcado implica una subversión del orden que concluye con el tiempo liminal, no se busca quitar a los funcionarios de sus puestos de poder. En Santa Ana Chiautempan, ven al ahorcado como un medio para realizar una “crítica constructiva” que los lleve a actuar y atender las situaciones señaladas. En este tiempo, no solo hay risa y sátira, sino que también este ritual es un momento de reflexión que hace pedagogía del buen comportamiento.

En la vida del ahorcado nunca existió una demanda, porque la receta es muy fácil, INVENTIVA + IDEAS + RISAS + BUEN HUMOR, dan como resultado UNA CRITICA CONSTRUCTIVA, porque nunca se ha estado en contra del gobernante, más bien señala los actos que de la función pública llaman poderosamente la atención precisamente para que sea atendida tal situación por menor que sea (s.a, 2011:97).

El ahorcado satiriza al Estado, pero no busca cambiarlo a fuerza de rebelión, sino que permite liberar y señalar las malas acciones ante la colectividad para incentivar un cambio, algo que sin duda alguna no podrían hacer en la vida diaria como menciona el documento sobre el ahorcado en Santa Ana Chiautempan (2011) “El ahorcado hacía las veces de válvula de salida de la olla express del estrés social que genera el roce y fricción cotidiana ahora en tiempos de crisis”. Sin embargo, la sátira y la demanda no es vista de la misma manera por el estado, ya que en algunas ocasiones en este municipio el comité organizador del ahorcado llegó a recibir amenazas, golpes, incluso fueron llevados a prisión preventiva por la exposición de las acciones de las autoridades del estado.



Ilustración 12. Personajes del ritual del ahorcado durante el desfile de carnaval de Santa Ana Chiautempan. Fotografías en documento sobre el ahorcado en Santa Ana Chiautempan (2011).

Ámbito religioso

En el ámbito religioso, la principal sátira se manifiesta en la caracterización de personajes como los curas. Al mismo tiempo, se ridiculizan principalmente los escándalos relacionados con relaciones amorosas. En San Juan Totolac, se destacó el caso de un párroco involucrado sentimentalmente con una joven de la comunidad, quien participaba en los comités de la iglesia. Finalmente, ambos fueron descubiertos y se vieron obligados a abandonar el lugar. Este hecho provocó cuestionamientos en torno a la autoridad moral del sacerdote, dado que su conducta contradecía las expectativas sociales y éticas asociadas a su rol religioso. Además, la sátira hacia lo religioso también se vincula con aspectos económicos, especialmente con las limosnas y las cooperaciones para las festividades. En algunas ocasiones, se ha denunciado que el dinero recaudado es desviado por las autoridades religiosas.

No obstante, en ciertas comunidades la crítica o sátira hacia la Iglesia no es tan marcada. Un caso representativo es el de Totolac, donde se generó un conflicto en torno a los huehues madrugadores, conocidos como los “hijos de Juan Carnaval”. Uno de los puntos clave de su recorrido es la iglesia del pueblo. Algunos párrocos consideraron inapropiada esta visita y la calificaron como “una burla a Cristo”, al tratarse de una manifestación carnavalesca que, según ellos, contradecía los principios de la Cuaresma. Sin embargo, los danzantes respondieron que no acuden al templo con fines irreverentes. Por el contrario, señalaron que la iglesia representa un espacio central en la vida comunitaria y es símbolo de identidad para los habitantes de Totolac. Su visita no busca mofarse de lo sagrado, sino expresar el orgullo de pertenecer a la comunidad y reforzar los lazos que los unen como totolaquenses.

De esta manera, la sátira y la mofa en el ámbito religioso giran en torno a las acciones de algunos párrocos, criticando comportamientos percibidos como contradictorios con los valores que deberían representar. La sátira no solo aborda cuestiones morales, como las relaciones amorosas, sino también aspectos económicos, como el uso indebido de recursos comunitarios



Ilustración 13. Huehues madrugadores en la iglesia de San Juan Totolac. Fotografías propias (2023).

Ámbito económico

Desde sus orígenes, el ritual se ha caracterizado por burlarse y satirizar a los poderosos y a los ricos, una tradición que, hasta la actualidad, sigue vigente. En la comunidad de Toluca de Guadalupe, se realizaban sátiras dirigidas a los hacendados, criticando sus acciones hacia los trabajadores, quienes eran explotados tanto física como económicamente. Estas críticas eran una forma de resistencia simbólica, donde las comunidades expresaban su descontento con las desigualdades sociales y las injusticias de la época.

Por otro lado, en la cabecera municipal de Santa Ana Chiautempan también se llevan a cabo críticas en este ámbito, enfocadas principalmente en empresarios y comerciantes. Estas críticas buscan ridiculizar su riqueza, su posición social, sus acciones y sus secretos. La intención no es solo provocar la risa, sino también generar un espacio de reflexión sobre las dinámicas de poder y las relaciones sociales dentro de la comunidad. En este sentido, Santa Ana Chiautempan es conocida por ser “un pueblo que de todo se ríe”, una frase que resalta su habilidad para enfrentar los temas más serios con un enfoque satírico que une a la comunidad a través del humor.

De esta manera, en este ámbito, los principales aspectos que se destacan son el dinero, el trato hacia los trabajadores y los escándalos amorosos protagonizados por empresarios y comerciantes, principalmente relacionados con la infidelidad.

Ámbito comunitario

En este ámbito, la principal sátira se dirige hacia los miembros de la misma comunidad, también llamados “personas célebres” es decir, los más reconocidos dentro del pueblo. Esta sátira se enfoca principalmente en actos considerados “reprochables.” La mayoría de estas críticas se centran en infidelidad entre parejas, actos delictivos y consumo de sustancias.

La función que cumple es la sátira o la crítica. Pues, como podría decirse, siempre debe haber culpables, y en este caso, los culpables fueron el violador, el que se llevó a la muchacha o el que engañó al marido. Son las acusaciones y críticas en contra de vecinos, de sus malas acciones, de malos hábitos, de actos inmorales o de actos delictivos ³⁵ (Entrevista a Manuel, 22 de septiembre 2022).

Estos hechos son verídicos y se transmiten de persona a persona, permaneciendo en la memoria de un amplio grupo de individuos. En algunas ocasiones, alguien se encargaba de registrar estos rumores para luego recordarlos y presentarlos el día de la horca.

¿Dónde está la sátira aquí? Bueno, en todos estos hechos había una persona que se encargaba de estar viendo o llevando las crónicas de lo que sucedía en la comunidad. Por ejemplo, “Fulano se llevó a Fulanita”. Me acuerdo de que, por allá en los sesenta y principios de los setentas, hubo una anécdota: un fulano se llevó a una muchacha a un motel y la tuvo allí durante una semana, pero según dicen, nada más le llevaba galletas para comer y refresco. Así lo contaban, que nada más la alimentaba con galletas y refresco y a todos les parecía gracioso (*ibid.*).

La exposición de estos hechos provoca, en algunas ocasiones, conflictos entre quienes los relatan y los involucrados, así como sus familias. Estos enfrentamientos pueden escalar desde una discusión verbal hasta una confrontación directa, generando temor entre los espectadores y otros participantes del ritual.

Luego está el caso de Fulanita, la que te digo que se la llevaron, pero eso lo dijo una “llorona” en la horca. El hecho fue verídico por los setenta; después hubo problemas, creó

³⁵ Los nombres de las personas entrevistadas en este trabajo fueron cambiados por seudónimos para conservar su privacidad.

conflictos con los padres de la muchacha que la dejaron embarazada, pues ya la estaban exponiendo (*ibid.*).

Para reducir estas confrontaciones, actualmente los relatos suelen presentarse de manera más discreta y ligera, casi como una broma, para evitar que se perciban como reales. Esto podría indicar un cambio cultural o una evolución en la forma en que se manejan estas situaciones, como una forma de proteger a las personas involucradas o de trivializar los conflictos para evitar consecuencias más graves.

El conflicto era principalmente con las familias de las muchachas o con las señoras que le ponían el cuerno al marido. Imagínate, había muchos problemas; ahí en plena horca andaban correteando a las “lloronas” y a los mismos licenciados porque ellos a veces sacaban más información. Por lo regular, las horcas terminaban en broncas.

Bueno, ahora lo hacen más de relajo y a veces lo dicen así para que no se den cuenta de que es verídico (*ibid.*).

A diferencia de los otros dos ámbitos, en los que las autoridades religiosas y políticas saben que posiblemente se hablará de ellas en el ritual, en este ámbito existe una cierta incertidumbre sobre quién será expuesto ante la multitud. La gente no sabe con certeza si se hablará sobre ellos, sus familiares o amigos cercanos en la horca. Los personajes del ritual son los únicos que conocen la información que será expuesta, y cada uno decide de manera individual sobre quién hablará y qué revelará. Esta decisión se basa principalmente en tres factores: el contenido del secreto, el grado de anonimato y el potencial de conflicto.

En primer lugar, lo que se sabe hace referencia a la información que poseen: qué se hizo, quién lo hizo y cuál es el aspecto criticable en ello. En segundo lugar, el anonimato implica valorar si su identidad —como emisores de la crítica— puede mantenerse oculta o si existe el riesgo de ser identificados. Finalmente, la disputa se refiere a la posibilidad de que lo dicho genere conflictos en su entorno cercano o en el círculo de la persona señalada, e incluso provoque enfrentamientos mayores entre ambos grupos. Para quienes participan activamente en el ritual, todo esto se vive como un juego simbólico. Sin embargo, para algunas de las personas expuestas, que asisten únicamente como espectadores, la experiencia puede resultar ofensiva o humillante.

En la siguiente tabla se sintetizan las consideraciones que toman en cuenta los ritualistas a la hora de exponer y satirizar a algún miembro de la comunidad:

Lo que se sabe (chismes)	Anonimato	Disputa
Cuantos secretos se saben sobre una persona	Conoce o no a la persona de la cual se va a hablar	Riesgo de generar conflictos con las personas expuestas, incluidos sus amigos o familiares.
¿Qué se hizo?	Su rostro se encuentra oculto bajo una máscara, maquillaje o la distorsión de su voz para no ser reconocidos.	Provocar un conflicto mayor entre dos grupos dentro de la comunidad
¿Quién lo hizo?	Tiene la seguridad de que solo un numero reducido de personas sabe quien es el que esta disfrazado.	
¿Qué es lo criticable?		

Tabla 7. Consideraciones en la horca al momento de exponer a un individuo ante la colectividad. Elaboración propia (2024).

Al final, los ritualistas son los que deciden si hablarán o no de un individuo en la horca. La exposición de los “culpables” ante el colectivo se da a partir del uso del discurso. Esto da entrada a uno de los medios esenciales del ritual, la comunicación verbal y no verbal.

3.5 Códigos de lenguaje en la colectividad

La comunicación verbal

No es novedad que, durante el carnaval, los danzantes y participantes de la festividad en general asuman una personalidad distinta a la suya al caracterizarse, transformando su forma de actuar y de comunicarse. Dentro del ritual del ahorcado en Tlaxcala se identifican dos tipos de lenguajes verbales, que desde Halliday (2013) se reconocen como antilenguajes: el albur y la inversión del lenguaje.

El albur

En una de las conversaciones que sostuve con Ramiro uno de los organizadores del ahorcado en Santa Ana Chiautempan, se destacó que el albur se erigía como el principal vehículo de comunicación durante el carnaval, siendo percibido como un juego. El propósito fundamental consistía en ocultar el verdadero significado de lo que se intentaba expresar a través del albur. En este contexto, los espectadores eran los que principalmente resultaban “albureados”, y

este era el objetivo mismo: divertirse a expensas del otro y, por ende, provocar la risa en quienes escuchaban. Cuando el albur se da entre dos personas que dominan esta habilidad, se transforma en una competencia cuyo fin es “chingar al otro” (Entrevista a Rodrigo, 15 de diciembre del 2022).

Un discurso improvisado, un chiste lleno de picardía y con doble sentido hacía reír a los improvisados actores y al público que desde ese entonces aplaudía la valentía el desacato del ¡HUCHHH! Quien para no ser reconocido finge un cambio de voz, por una imitación chillona de una mujer de edad y el famoso dicho ¡HUCHHH! ¡NO ME CONOCHECH MARÍA! Desde luego la crítica y sátira eran dirigidas a las cosas más importantes del año pasado (s.a, 2011: 18).

Hablar al revés o el código rebendecido

En la región norte y oriente del estado, como respuesta a los constantes abusos sufridos en las haciendas, la población desarrolló una forma de hablar destinada a ocultar información. Este código lingüístico consiste en la inversión del significado de las palabras, pero no de su orden. Surge como un medio para protegerse, al mismo tiempo que expresa una forma de resistencia ante la opresión.

El “hablar al revés” no solo fue una estrategia de ocultación, sino también una forma de reconfigurar la relación de poder, permitiendo a los subordinados expresar sus sentimientos y pensamientos sin ser descubiertos por la autoridad. Esta inversión no solo es un acto lingüístico, sino también un acto simbólico que pone en evidencia el desafío a la autoridad al reordenar el sistema de comunicación establecido.

Este código se convirtió no solo en una herramienta de defensa, sino también en una forma de manifestación cultural ante la opresión. Así, el “hablar al revés” se transforma en una táctica que permite a los oprimidos movilizarse de manera clandestina, una resistencia que no puede ser reprimida de inmediato, ya que su forma de expresión es insustancial ante los ojos del opresor.

Este fenómeno lingüístico, sin embargo, no es solo un mecanismo de evasión, sino una manifestación de poder. Al emplear un lenguaje alternativo, los peones comienzan a apropiarse de una forma de comunicación que, al mismo tiempo, les permite reafirmar su identidad frente a los hacendados.

El lenguaje se vuelve una forma en la que las personas expresan su deseo de tener control sobre sus propias vidas, sin necesidad de enfrentarse directamente a quienes tienen el poder, ya que eso podría ser muy riesgoso para ellas. De esta manera, el uso del código rebendecido también puede entenderse como una forma simbólica de mostrar que incluso quienes oprimen pueden ser vulnerables, y que esa misma opresión puede dar lugar a formas creativas y ocultas de resistencia.

Actualmente, este código de lenguaje se utiliza en las danzas, especialmente durante la celebración del carnaval, como una forma de preservar el lenguaje que fue enseñado y transmitido por los abuelos. Ángel Mariano (2017) elabora una clasificación esquemática de términos y su significado para entender lo que se comunica en el contexto festivo.

Conjunto de palabras utilizadas para referirse a acciones		Conjunto de palabras utilizadas para referirse a personas y personajes	
PALABRA	SIGNIFICADO	PALABRA	SIGNIFICADO
"Me paro" / Párate	"Me siento" / Siéntate	Santo	Diablo
"Me siento" / Siéntate	"Me paro" / Párate	Diablo	Sacerdote
Salir	Entrar	Colmenero	Músico
Entrar	Salir	Primo	Hermano
Meter	Sacar	Bendecido	Condenado
Sacar	Meter	Sabedor	Ignorante (no sabes)
Abrir	Cerrar	Tempranero	Flojo
Cerrar	Abrir	Gordo	Flaco / Delgado
Comprar	Robar	Flaco / Delgado	Gordo
Robar	Comprar	Cocido	Crudo (resaca a causa del alcohol)
Cagar	Comer	Juicio	Ebrio / Borracho
Comer	Cagar	Greñudo	Calvo / Pelón
Oigo	Escúchame	Calvo / Pelón	Greñudo
Aléjate	Acércate		
Conjunto de palabras utilizadas para referirse a los alimentos		Conjunto de palabras utilizadas para referirse a partes del cuerpo	
PALABRA	SIGNIFICADO	PALABRA	SIGNIFICADO
Discos	Tortillas	Espalda	Pansa / Estomago
Huesos	Carne / Camitas	Nariz	Pene
Carne / Carnitas	Huesos	Cachetes	Glúteos
Dulce	Picante	Ojos	Pechos / Senos
Picante	Dulce	Glúteos	Espalda
Cena	Desayuno	Centro	Orilla
Desayuno	Cena	Allá	Acá
Güilola	Pollo	Acá	Allá
		Cerca	Lejos
		Lejos	Cerca
Conjunto de palabras que se utilizan para referirse al tiempo, lugar y distancia		Conjunto de palabras que se utilizan para referirse al tiempo, lugar y distancia	
PALABRA	SIGNIFICADO	PALABRA	SIGNIFICADO
Mes	Año	Mes	Año
Año	Mes	Temprano	Tarde
Temprano	Tarde	Tarde	Temprano
Tarde	Temprano	Abajo	Arriba
Abajo	Arriba	Arriba	Abajo
Arriba	Abajo	Orilla	Centro
Orilla	Centro		

Ilustración 14. Tablas sobre clasificación de palabras y significados utilizados en el tiempo festivo, refiriéndose a acciones, alimentos, personas y personajes, partes del cuerpo, tiempo, lugar y distancia y conjuntos de palabras diversas. Tablas realizadas por Ángel (2017).

Dentro de la clasificación de palabras y significados realizada por Ángel Mariano (2017), destaco una serie de términos que, aunque se originan en el contexto carnavalesco, poseen significados específicos que trascienden el ámbito festivo y se emplean fuera del tiempo de carnaval.

Palabras utilizadas fuera de tiempo de carnaval	
Al revés	Significado
Bendecido	Maldecido
El carnaval	Se refiere a los danzantes o los huehues
Amarga	Buena o sabrosa
Namás di mentiras bendecido	Que es cierto lo que se dice
Me estoy bebiendo dijo el carnaval Me estoy comiendo dijo el carnaval	Orinar Defecar
Sabedor	No sabes nada
Re	Aumenta las palabras
Ora	Oigo
Oigo	Oye y Ora (dependiendo de la tonalidad en la que se diga)

Tabla 8. Palabras utilizadas fuera del tiempo carnavalesco. Elaboración propia (2023).

De esta manera, estas expresiones cumplen una función pragmática dentro del carnaval, pero su uso fuera de este contexto demuestra cómo el lenguaje carnavalesco influye en la vida cotidiana, adaptándose a nuevas situaciones. El aspecto pragmático y la tonalidad se convierten en elementos centrales de su uso. Algunas expresiones, como “Oigo” y “Ora”, dependen del tono y del contexto para transmitir significados distintos, lo que destaca la riqueza y flexibilidad del lenguaje oral. Por otro lado, el prefijo “Re” se emplea para intensificar el significado, evidenciando cómo el lenguaje carnavalesco influye en la construcción de énfasis en el habla diaria. Asimismo, estas palabras no solo representan términos lingüísticos, sino que también funcionan como herramientas para reforzar la identidad grupal y la cohesión social. El uso de este código lingüístico fuera del carnaval actúa como un marcador de pertenencia regional.

Implicaciones de hablar al revés

El “hablar al revés” no solo implica invertir el significado de las palabras, sino también hacerlo de manera satírica y burlesca, lo cual le da un carácter festivo y de resistencia cultural. Mariano (2017) destaca que esta forma de lenguaje tiene una carga humorística y a veces insultante, pero que dentro del contexto festivo y de convivencia, las personas lo aceptan y lo disfrutan.

Es común que la idea generada con el uso de estas palabras tenga carácter chisco, satírico o incluso insultante hacia la persona que van dirigidas, sin embargo, todo esto está permitido dentro de este contexto festivo, y la gente lo asume como tal dejando la molestia de lado, para adoptar la diversión a causa de esta forma de manifestación oral (Mariano 2017: 52).

Este código se utiliza principalmente durante los tres días de carnaval, particularmente cuando se está danzando y solo es utilizado por aquellos que son o fueron danzantes. Sin embargo, sus familias también lo aprenden; aunque no lo hablan, lo entienden debido a que acompañan a los danzantes durante la festividad y conviven con otros más.

Para referirse entre ellos, es común utilizar la palabra “bendecido,” cuyo significado es “maldecido” o “maldito”. Esto podría aludir a la situación que vivieron durante la época de las haciendas. Sin embargo, durante el trabajo de campo se mencionó que “bendecido” también se utilizaba para referirse a los hacendados o capataces. En general, llamarse “bendecidos” entre los danzantes no tiene una connotación negativa; sin embargo, este cambia al referirse a alguna autoridad económica o política. De este modo, este tipo de subversión de la semántica permite a la comunidad ocultar información crucial, pero también proporciona un espacio para reconfigurar el poder simbólico de las palabras.

A través de este cambio, los términos que antes representaban jerarquías de poder se invierten. En lugar de ser representados como figuras de autoridad o respeto, comienzan a ser asociados con una especie de burla o subversión. Así, la inversión de significado contribuye a una revalorización de lo que normalmente sería considerado negativo o subordinado dentro de la jerarquía social. El inversionismo lingüístico es, por tanto, también un acto de resistencia que desafía los valores impuestos por los poderosos y lo redefine desde una perspectiva de los oprimidos.

La forma en la que aprenden el código “rebendecido” es conforme se van involucrando en la danza y la festividad en general porque como menciona el danzante Gonzalo “Como cualquier lenguaje, conforme lo vas escuchando, te vas acoplando, al principio a lo mejor no lo entiendes, pero después se va aprendiendo” (Entrevista a Gonzalo, 26 de octubre del 2022). A partir de las pláticas con los miembros de la comunidad, comprendí que hablar al revés es uno de los factores más importantes, no solo de la danza sino también del carnaval en general, y es algo que aún se mantiene entre los danzantes siempre que llevan puesta la máscara.

En su trabajo, Ángel Mariano (2017) mencionó que este tipo de código de lenguaje estaba desapareciendo. Al iniciar mi propio trabajo de campo, pensé que me enfrentaría al mismo hecho, pero descubrí algo distinto: este código aún se mantenía e incluso se fortalecía dentro y fuera del carnaval. Uno de los factores más influyentes de su permanencia, fue tras la creación de la camada infantil, donde los niños aprendían el código de aquellos que les enseñan la danza, lo que llevo a que ellos lo utilizaran incluso fuera de la temporada de carnaval.

Algo que considero un éxito en la horca de los chavitos, es que ellos van juntos a la escuela, salen de la escuela y ahí vienen juntos, se van a cuidar el campo y ahí van todos, se van a jugar y ahí están todos y entonces entre ellos todo el tiempo están conviviendo y hablando al revés. Entonces para mí eso es uno de los éxitos de ellos (*ibid.*).

A diferencia de los niños, las cuadrillas de adultos mantienen el uso del hablar al revés únicamente durante las danzas o la festividad del carnaval, salvo por algunas palabras excepcionales. Cuando los adultos emplean este código fuera del tiempo festivo, Algunos expresan su molestia argumentando que el hablar al revés debería limitarse exclusivamente al carnaval o a las danzas, ya que su uso constante fuera de este contexto resulta inapropiado. Como por ejemplo una de las conversaciones relatadas por uno de los danzantes “Estoy hasta la madre de estos weyes; todo el tiempo quieren hablar al revés, eso solo es durante el carnaval.” (*ibid.*)

Esto refleja un contraste generacional en el uso del código re-bendecido, los adultos lo limitan al ámbito festivo, mientras que los niños parecen utilizarlo de manera más espontánea o frecuente. El uso del código fuera de su contexto festivo genera tensiones en algunos adultos, lo que refleja normas implícitas sobre cuándo es apropiado utilizar este tipo de lenguaje.

Estructura del código rebendecido

Existen ciertas consideraciones al “hablar al revés”. Primero, no se deben usar frases largas ni complicadas; deben ser concretas, como por ejemplo “Me acerco bendecido” que significaría “me alejo”. Esto es esencial porque la simplicidad facilita la comprensión, especialmente cuando el lenguaje está al revés. Segundo, se debe “jugar” entre antónimos, sinónimos y referencias. Este enfoque creativo complementa la claridad mencionada anteriormente, añadiendo dinamismo y ayudando a mantener el interés del interlocutor. Tercero, es necesario darse a entender con el otro. Aunque se utilicen recursos como antónimos o referencias, el objetivo principal sigue siendo la comunicación efectiva, algo que depende tanto de la claridad como de la creatividad.

A estas consideraciones se podría agregar el uso de apodos entre los pobladores. En esta comunidad, es muy común llamar a las personas por su apodo en lugar de su nombre, y durante el carnaval, estos también suelen invertirse. Por lo general, fuera de la época carnavalesca, los apodos surgen cuando algún miembro de la comunidad comete un error al hablar o por alguna característica física o de personalidad. Estos se aplican tanto a hombres como a mujeres.

Junto con los apodos, también es común replicar palabras dichas por algún miembro de la comunidad, agregando la expresión “como dijo tal”. Es decir, se retoma una frase considerada divertida o, como suelen decir “cuscha”, se añade el conector “como dijo” y por último se agrega el nombre de quien la dijo.

Aquí los dichos populares perduran [...]. Por ejemplo, hay un señor llamado don Ernesto Vázquez que una vez, en medio de una discusión, le dijo a otra persona: ‘¿Si sabes lo que estás diciendo o nomás estás hablando a lo puro pendejo?’ No sé si alguien los escuchó, pero el punto es que se difundió el chisme de lo que él dijo. Desde entonces, cada vez que el contexto lo permite, la frase se replica. Por ejemplo:

-Oye, ¿qué, nomás fuiste a hacerte wey a la parcela?

-Pero si sabes o nomás hablas a lo puro pendejo, como dijo Ernesto Vázquez’.

Y así es como estos dichos permanecen aquí en Toluca (*ibid.*)

En algunas ocasiones, conforme pasa el tiempo y su uso, el conector “como dijo” entre la frase y el autor desaparece, a la par la frase se acota a tal punto que la palabra más significativa de la frase se une al nombre del autor:

Hay veces en las que ya no se dice la frase completa, sino solo el apodo o el nombre de la persona. Por ejemplo, como te digo, el “Yo Chucho”. don Chucho era un señor que padecía un poco de sus facultades mentales y, en todas las fiestas, se metía. La gente lo conocía y, debido a su condición, todos lo invitaban a comer, cuando terminaba de comer le decían: “¿Quiere más, don Chucho?”, “Sí, sí”, respondía. Le servían más, y él dobleteaba o tripleteaba. Llegaba un punto en el que le ofrecían otra porción, y él decía: “No, yo ya”, pero con su tono de voz particular que lo pronunciaba como “noouyouyaa”. La gente comenzó a tomarlo como burla y repetían: “Nooouyouya, como dijo Chucho”. Con el tiempo, la frase se adaptó a diferentes contextos. Por ejemplo: “Oye, vamos a hacer esto”, “Nooouyouya, como dijo Chucho”. Luego evolucionó hasta convertirse en ‘¿Oye, quieres más?’ ‘No, yo Chucho’, y todos entendían el significado.

Esto refleja una costumbre muy arraigada aquí en Toluca. Por eso decimos frases como: “Me estoy comiendo, dijo el carnaval” o “Me estoy bebiendo, dijo el carnaval”. Es parte de nuestra manera de hablar, donde agregamos “dijo fulano” a expresiones populares. Incluso hay quienes dicen: “No, pues, como esto dijo quién sabe”, porque ya ni siquiera están seguros de si alguien realmente lo dijo, pero lo dicen por si acaso (*ibid.*)

De esta manera, el caso del “Yo Chucho” muestra cómo una anécdota personal se convierte en un referente cultural que refleja cómo la comunidad adapta y repite la frase original con un matiz humorístico, extendiéndola a otros contextos y simplificándola progresivamente. Así mismo, refleja cómo la frase evoluciona hasta convertirse en una expresión autónoma, cuyo significado implícito es entendido solo por los miembros de la comunidad. La acotación de la frase progresivamente, permite hacerla más manejable y eficiente, sin perder su significado cultural. Así, el uso de las historias de donde surgen las frases adquiere un significado implícito que solo puede interpretarse en el contexto adecuado. Esto demuestra un fuerte componente pragmático en el lenguaje cotidiano de la región, el cual se combina con un factor importante: el humor. Este juega un papel esencial al transformar una frase ordinaria en un referente cultural compartido, consolidando la cohesión social.

El caso de “Yo Chucho” y las demás expresiones mencionadas es un ejemplo claro de cómo el lenguaje se adapta y evoluciona según las necesidades culturales y sociales. Estos fenómenos reflejan la riqueza de la oralidad, la capacidad de una comunidad para transformar elementos cotidianos en símbolos identitarios, y la importancia del lenguaje como vehículo de cohesión y creatividad colectiva.

De este modo, la fórmula de la expresión popular y su evolución a lo largo del tiempo puede plantearse de la siguiente manera:

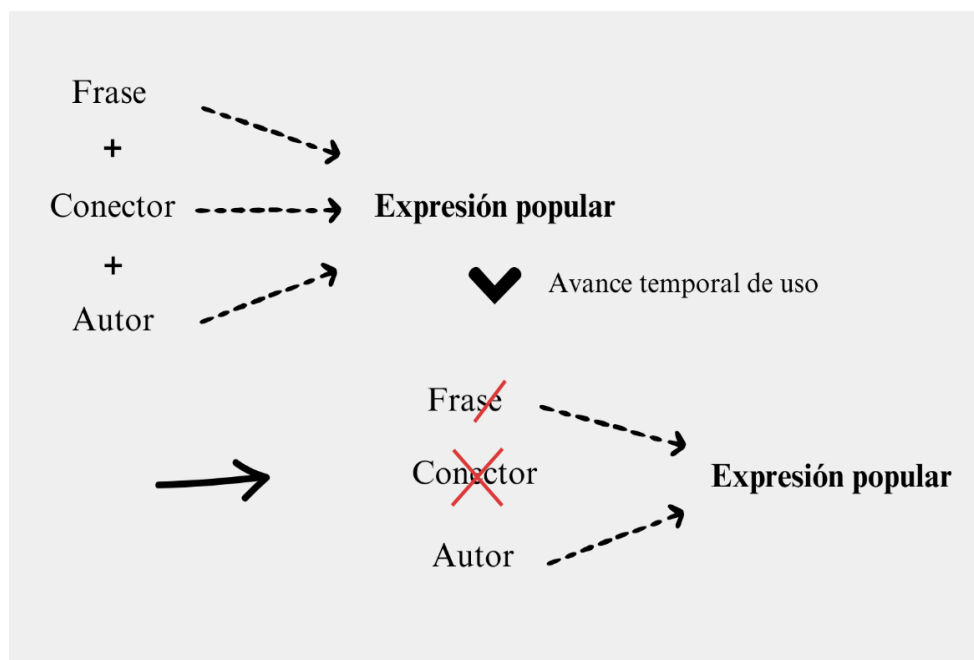


Ilustración 15. Esquema formulación del dicho. Elaboración propia (2023).

De esta manera, este tipo de antilenguaje permite mantener la cohesión dentro del grupo. El código “rebendecido” adquiere una relevancia temporal que trasciende el espacio ritual del ahorcado y el carnaval, al preservar palabras, así como elementos gramaticales y fonéticos característicos de dicho antilenguaje.

En la actualidad, este tipo de lenguaje se utiliza únicamente durante la danza, al portar la máscara o en tiempos de carnaval. Dado el contexto en el que surge el código “rebendecido”, este es empleado principalmente por hombres. Sin embargo, esto está cambiando, ya que las mujeres, poco a poco, han comenzado a participar en las danzas y, por ende, a utilizar el código. Además, aunque algunas mujeres no lo hablen, sí lo entienden, ya que suelen acompañar a sus familiares o amigos hombres a las presentaciones de la danza, tanto dentro de la comunidad como en el estado, esto les permite aprenderlo y comprender lo que dicen los danzantes, aunque no lo utilicen de manera activa. De esta manera, el papel de las mujeres se ha convertido en un factor clave para garantizar la continuidad de estas expresiones en contextos contemporáneos.

La sátira carnavalesca y sus memes

Con el confinamiento por la Covid-19 y la suspensión del carnaval, las fechas de esta festividad despertaron una profunda nostalgia y melancolía al recordar el ambiente carnavalesco: la música, las danzas, los trajes y los rituales. En este contexto de incertidumbre, las redes sociales se convirtieron en el principal medio para compartir fotografías y videos de carnavales anteriores. Distintas comunidades de Tlaxcala enriquecieron estas publicaciones con comentarios que revivían las experiencias y emociones de aquellos momentos. Los grupos y páginas vinculadas al carnaval, que anteriormente publicaban poca información sobre esta festividad, retomaron su actividad en las plataformas digitales para compartir memes³⁶ y llevar al entorno virtual la sátira y la mofa características del carnaval. Este fenómeno ilustra cómo la comunidad encontró maneras creativas de mantener viva la festividad carnavalesca, utilizando las plataformas digitales como un espacio para la expresión y vínculo social.

La aproximación a estos discursos digitales nos permite descubrir no solo la nostalgia por la ausencia del tiempo carnavalesco, sino también lo satírico en el plano digital. Éstos contienen una intención humorística, moralizadora, y conflictiva. La etnografía digital se realizó principalmente en grupos cerrados y paginas públicas de la plataforma de Facebook dado que esta es la principal red social que ocupan en las comunidades de estudio.

El análisis fue realizado desde una perspectiva semiótica, ya que esta nos permite adentrarnos en los discursos digitales. Según Coronado y Hodge (1998), para el estudio de los signos es necesario ubicarse en una perspectiva que permita captar “la dimensión social de los procesos semióticos, por los cuales los significados y los textos son construidos y reconstruidos en el proceso de circulación en diferentes contextos, utilizados por diversos agentes y para variados propósitos”.

La sátira, el humor y el meme

Pocos meses antes de que iniciara el confinamiento, algunas comunidades lograron celebrar su carnaval, lo que permitió que en ese momento no existiera preocupación respecto a esta

³⁶ Desde Dawkins (2006) el meme es presentado como una unidad de información cultural análoga al gen -en el sentido de que presenta procesos de replicación, variación, selección y retención- que se transmite entre personas por observación e imitación.

festividad. Sin embargo, todo cambió con la llegada de un nuevo año y la incertidumbre generada por un confinamiento que parecía no tener fin. A medida que se acercaba la fecha esperada del carnaval, el gobierno ya había declarado su suspensión con el fin de prever un aumento en el número de contagios por el virus.

Cuando llegaron las fechas de la celebración, se generó una profunda melancolía en la población, especialmente entre quienes participaban activamente, como los danzantes y organizadores. En un intento por mantener vivo el espíritu del carnaval, diversas páginas comenzaron a compartir memes que evocaban con nostalgia el pasado, recordando frases como “éramos felices y no lo sabíamos”. Estas publicaciones, cargadas de humor y añoranza, circularon rápidamente en distintas plataformas digitales, convirtiéndose en un medio para sobrellevar el miedo y la angustia provocados por la pandemia. Además, estas iniciativas no solo sirvieron para aliviar la tensión emocional, sino también para mantener un vínculo cultural entre los habitantes, quienes encontraron en los recuerdos compartidos una forma de resistir la distancia y el aislamiento. Así, el carnaval, aunque ausente en las calles, continuó vivo en la memoria colectiva de las comunidades.

Una característica peculiar de estos memes es que consistían en dibujos, animaciones, fotografías o videos virales del momento, modificados para otorgarles un nuevo significado fuera de su contexto original. Esto refleja, como señala Salgado (2021), la readaptación de elementos provenientes de la cultura *mainstream*. Por ejemplo, uno de los memes más compartidos por distintas páginas de la red social Facebook está basado en un capítulo de *Los Simpson*, donde uno de los personajes principales observa su tableta divirtiéndose en la oficina mientras todo afuera se está incendiando. Otro utilizaba imágenes de un programa televisivo conocido como *The Late Late Show*, en el que el conductor James Corden llora al escuchar cantar a Stevie Wonder. Tanto la imagen (1) como la (2) son reinterpretadas en su concepto original, otorgándoles un nuevo significado en función del contexto que prevalecía en ese momento.



Recordando lo bonito que era bailar Carnaval



Ilustración 16. La nostalgia por el carnaval. Imágenes de Carnavales de Tlaxcala (2021)

En los años posteriores, los memes continuaron siendo una forma de expresar la agotadora y angustiante espera del fin del confinamiento. Dentro de las publicaciones realizadas, principalmente por danzantes del carnaval, se identificaron dos tipos: aquellos dirigidos a la burla de las instituciones gubernamentales y los que se enfocaban en miembros de la misma comunidad.

Políticos

En este ámbito, la sátira se dirigía a las acciones de los trabajadores de las instituciones gubernamentales, tanto estatales como municipales. Se cuestionaba no solo su desempeño laboral, sino también su vida personal. El objetivo era claro: exponer las acciones condenables de las autoridades.

En las siguientes imágenes se presentan una serie de memes publicados en la plataforma de Facebook, los cuales reflejan de manera evidente la molestia de la población hacia las autoridades. En la última parte de la figura, se hace referencia a una de las parejas de un expresidente de Totolac. Este conflicto surgió después de que el funcionario negara los apoyos económicos proporcionados por el gobierno estatal al municipio, los cuales estaban destinados a los pobladores que se dedicaban a la venta de pan de fiesta. Los tahoneros de la comunidad se vieron gravemente afectados por el confinamiento, ya que su principal fuente de ingresos era la venta de pan en las festividades religiosas, una actividad que había sido suspendida debido a las restricciones sanitarias.

Este rechazo y malestar se plasmaron en los memes como una forma de resistencia simbólica, utilizando el humor y la crítica para visibilizar la falta de apoyo en tiempos de crisis. De esta manera, los memes no solo reflejan el descontento con la gestión gubernamental, sino que también sirven como una herramienta para la protesta comunitaria.



Ilustración 17. Sátira política en memes. Imágenes de Entérate Totolac (2021-2023).

Comunitarios

En este ámbito, la sátira se dirige a los propios miembros de la comunidad, principalmente a los más reconocidos. Una vez que se exponen los memes, muchos reaccionan con gracia y contribuyen al humor, mientras que otros critican las publicaciones. Además, se pueden identificar dos formas en que estos memes son percibidos por aquellos a quienes van dirigidos. En primer lugar, están aquellos que aceptan la sátira y la comparten en sus redes sociales, participando de la broma colectiva. En segundo lugar, están aquellos que perciben estos memes como un ataque directo hacia ellos, motivo por el cual los rechazan y se distancian de este tipo de contenido.

Esta división refleja cómo el humor y la crítica pueden ser percibidos de manera diferente según las relaciones personales y la posición dentro de la comunidad. La sátira, aunque usada como una forma de expresión social, también genera tensiones y divisiones, especialmente cuando se dirige hacia personas o comportamientos específicos.



Ilustración 18. Sátira a miembros de la comunidad. Imágenes de *Entérate Totolac*, *Totolac La* y *Huehues madrugadores y parranderos* (2021-2023).

Bajo estos dos enfoques, se puede profundizar en el uso de memes durante el confinamiento. Como señala Salgado (2021), los memes “se convierten en un medidor interesante de la forma en que la información, las opiniones, los valores o las ideologías se abren paso en el espacio público, y contribuyen a la reproducción, resistencia o transformación del *statu quo*”.

De esta manera, los memes que reflejan la añoranza y la esperanza de la festividad carnalesca pueden interpretarse como un escape de la realidad, especialmente en tiempos tan inciertos como los vividos durante la pandemia. A su vez, permiten visibilizar cómo su uso refleja conflictos tanto internos como con el Estado. En estos últimos, los memes ofrecen una vía de escape al conflicto, facilitado por el anonimato que otorgan las redes sociales. En estos espacios, las personas pueden ocultarse bajo un seudónimo o incluso modificar su forma de expresión escrita, lo cual, si lo comparamos con el carnaval, puede verse como una forma de esconderse tras una máscara, donde las identidades pueden transformarse momentáneamente.

La sátira escrita: el Papelote

Como se mencionó anteriormente, el ritual no sigue un guion específico que deba cumplirse de manera estricta. Sin embargo, esto no ha impedido que algunas personas de las comunidades elaboren guiones con el fin de preservar las formas tradicionales en las que se realizaba el ritual. Uno de los ejemplos más representativos de esta práctica se encuentra en la cabecera del municipio de Santa Ana Chiautempan. En este lugar se realizan invitaciones escritas días antes del remate del carnaval, dirigidas a los vecinos.

Estas invitaciones presentan una síntesis de lo que se dirá durante el juicio, pero esto no implica que el contenido se recite de manera exacta. En muchas ocasiones, los ritualistas agregan mofas o sátiras dirigidas a distintos personajes comunitarios o políticos, adaptando el discurso a las circunstancias del momento.

Este tipo de programa comenzó siendo presentado en hojas de tamaño carta y, actualmente, se hace en tamaño póster. En él, varias personas presentan sus críticas, chistes y aportan sucesos relevantes ocurridos durante el año. Esta invitación es conocida en la comunidad como “*El Papelote*” y quienes se encargan de la organización son conocidos como “*La Comichón*”, quienes de manera anónima reparten en la madrugada las invitaciones en las calles estratégicas del pueblo.

LA INVITACIÓN

Quince días antes del remate de carnaval y desfile que finalizaba con la escenificación del juicio, se hacían unos programas invitando a la gente para que asistiera al mismo; en esas invitaciones “muy especiales” que primero fueron tamaño carta, luego doble carta y hoy son del tamaño de un póster, se daba un avance de las anécdotas que se dirían. Cientos de personas daban sus ideas, sus chascarrillos, e incluso sus quejas, se tergiversaban las situaciones que rodeaban a los hechos con el fin de hacer saber “aventura” de un modo chusco ante la autoridad y el respetable. La invitación se escribió muchas veces con la iluminación de una vela o en la comodidad del “Wattusi” que era un centro recreativo para jóvenes ricos de “el pueblote” propiedad de los hermanos Donaciano y Ramiro Blanco, esta autoría se ha leído ante más de dos mil personas, quienes guardan completo silencio.

A esta invitación se le conoce con el nombre de “EL PAPELOTE” que es una probadita de lo que se dirá en juicio, es muy esperado por los parroquianos. Las personas que se encargan de la elaboración y de mandar a la imprenta el papelote para mantenerse en el anonimato se autodenominan “LA COMICHION” y es quien se encarga de los preparativos y ejecución de esta obra.

Por lo general ocho días antes del espectáculo miembros de la “COMICHION” salen a las calles a repartir en lugares estratégicos la invitación. El primer lugar está en el puesto de revista en la entrada del mercado. Segundo, con Güicho “El bolero”. Tercero sitio de taxis “La India”. Cuarto Ferretería Camacho. Sexto callejón del sobaco. Séptimo cine Santa Ana. Octavo Xaxala. Noveno Texcacoac. Décimo las Ranas (s.a, 2011:33).

En Santa Ana Chiautempan, los primeros registros del ahorcado se ubican en los años sesenta del siglo pasado, cuando se imprimían cien hojas, de manera gradual el número fue en aumento hasta llegar a los diez mil posters. Al saber con antelación las personas que van a ser señaladas en el ahorcado muchas veces se abstienen de asistir al ritual.

Estas corrientes de ideas muestran en otro ahorcado sus crudas inconformidades y su abierta reprobación, tanto a la autoridad funcionarios, en los tres órdenes de Gobierno, se critica abiertamente a sus damas de compañía, se tocan temas como el enriquecimiento ilícito ilegítimo que de manera rápida descarada hace el Munícipe o sus hijos, critica agria y amargamente a la policía, a los baches, las cuentas de la feria, al Secretario, al Tesorero, al Síndico, a los Regidores, Artesanos, quienes algunas veces, apenados por ser exhibidos, pero antes descubiertos, no asisten a este acto de pueblo (s.a, 2011:35).

De acuerdo con un documento sobre el ahorcado en Santa Ana Chiautempan (2011), para 1998 ya no se registraba un solo ahorcado, sino seis; para el año siguiente, cinco; para el 2000, siete; y para 2002, ocho, cifra que se mantiene hasta la fecha. No es hasta por los años 2006 y 2007 que comenzaron a surgir a la par de *El Papelote*, una serie de panfletos que complementan al original, siendo escritos por personas ajenas a la comisión.

A partir de esto el documento mencionado los identifica como nuevas corrientes de pensamiento. En ocasiones, algunos de estos han sido rechazados y cuestionados por parte de la comisión ya que consideran que infringen gravemente los principios del ritual original, pues consideran que “algunos son sumamente agresivos, groseros, faltos de respeto y de educación” (s.a, 2011: 35), además de romper las reglas de respeto a la vida privada. Ellos sostienen que estas acciones surgen debido a un alto grado de enojo y desacuerdo, principalmente con los gobiernos que no logran satisfacer las necesidades de la ciudadanía.

En el documento también se menciona que el ahorcado se encuentra escrito en clave, y que solo un miembro del pueblo, que conozca los sobrenombres, las bromas, el doble sentido y el sentido figurado que se utilizan, podría identificar con claridad lo que se está comunicando. Esto es algo que una persona externa difícilmente podría comprender en su totalidad³⁷.

El día del juicio *El Papelote* es leído ante todo el pueblo frente a la presidencia municipal. Sobre un templete se encuentran todos los ritualistas, y mientras llega la gente, entre ellos se

³⁷ Este tipo de prácticas es compartida por otras comunidades del estado, cada una con sus respectivos rituales.

baila música contemporánea. En el mismo se menciona que, en ciertos momentos de crítica agria, se sabotaba el templete y los micrófonos para evitar que *El Papelote* fuera escuchado por el pueblo. En respuesta a esto, la comisión se encargó de que los personajes del ritual bailaran en el templete, mientras llevaban a cabo el juicio con velas y las caras cubiertas, con el fin de evitar ser reconocidos.

En algunos años cuando la crítica era agria se sabotaban las bocinas, el micrófono, los alambres para que no se escuchara ese mensaje o se escuchara solo una parte, a modo que no se le permitiera al escucha recrear “la tortuosa realidad”. Entonces se tomó la idea de que las vestidas bailaran arriba del templete y abajo con la luz de una vela tres narradores dieran lectura al juicio, primero para no ser reconocidos y segundo para no ser interrumpidos (s.a, 2011: 36).

El diseño de *El Papelote* consta de una imagen de fondo que está referido a un indígena nativo que viste camisa de manta con las mangas subidas hasta los hombros y con un calzón de manta que por el uso tiene un parche, usa huaraches con suela de cuero que muestran los pies resecos y con callos. Tiene los brazos delgados, gordas las piernas y panzón. En su cuello se visibiliza la cuerda de la horca por eso lo muestran con sus ojos saltones por la sogá. Está sucio, con el cabello sebudo y largo. Lo último tiene la lengua de fuera por ser bocón y por lo que inventa³⁸ (s.a, 2011:81-82).

Se trata de un indio nativo, ombligo de lana, moleprietero, pachanguero, dicharachero, borracho, pendenciero, enamorado y jugador, oriundo del barrio de Xaxala, de bigote escaso, que viste camisa de manta con las mangas “Arremangadas” y calzón de manta que por su uso repetido se encuentra raído, cuenta con un parche. Calza huaraches “De tiras” con suela de cuero que permiten apreciar sus callosidades y sus talones resecos que parecen polvorón, aunque es flaco de brazos, tiene gordas las piernas y es panzón porque traga hartos pulque y amargos.

Los ojos desorbitados, primero por el ahorcamiento y segundo son muestra de que empina el codo diariamente. Está sucio pues así lo demuestran sus cabellos sebudos y largos. La lengua de fuera significa que es un bocón que presume de cosas que ha hecho y de otras que ha inventado (s.a, 2011:81).

³⁸ Se construye también la descripción de lo descrito por Rodrigo en la entrevista realizada el 15 de diciembre del 2022.

El Papelote no sigue un orden específico de exposición de sucesos, inicia saludando a la audiencia para después presentar a manera de mofa situaciones políticas, religiosas, económicas y de los mismos miembros de la comunidad haciendo el uso de sobrenombres y del albur, a manera de clave se llegan a combinar la información con sarcasmo y dichos populares.

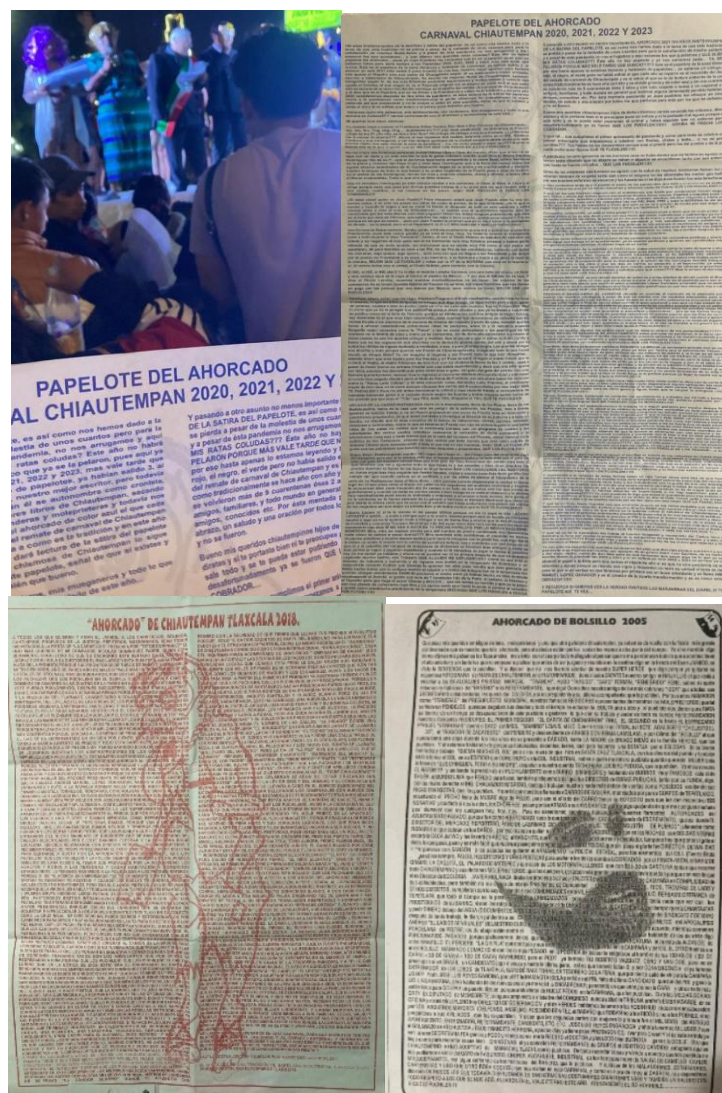


Ilustración 19. Papelotes de Santa Ana Chiautempan. Fotografías propias (2023).

La comunicación no verbal

Analizar aquello no escrito en la conducta humana, lo que solo es perceptible bajo una mirada momentánea, requiere observar con detalle y suma atención para poder comprender lo que se dice sin palabras. Para Kannap (1982), es necesario saber qué es lo que debemos observar y cómo registrarlo, por si necesitamos volver a mirarlo más tarde. Aunque esto puede

condicionar lo que vemos e imposibilitarnos la percepción de conductas que no figuran en nuestra lista, es fundamental establecer un orden en el conjunto complejo de acontecimientos. Es necesario, en cierto punto, adoptar una distancia respecto a aquellos a quienes se observa (Kannap, 1982: 343). En esta sección, analizaremos lo no verbal presente en el ritual carnavalesco, con el fin de descubrir, siguiendo a Kannap (1982), el hilo unificador y los conceptos generales que conectan las múltiples observaciones aisladas.

El sonido del huehue

Durante los tiempos de carnaval, es característico identificar el sonido que producen los huehues, tanto en su habla y expresión, así como en los sonidos generados por los objetos que portan en sus vestimentas, características que se encarnan en los sujetos al llevar la máscara. En primera instancia, lo que se percibe es la expresión sonora de una risa maximizada, acompañada de un grito agudo. Estos sonidos suelen ir acompañados de un diálogo burlesco. En algunas comunidades, como en la región oriente, también se observa una maximización del sonido, pero mezclado entre lo indígena y lo español.

Este tipo de expresiones sonoras tiene sus raíces en la época colonial, cuando los pueblos indígenas comenzaron a imitar y parodiar a los europeos, exagerando sus gestos y formas de hablar como una forma de burla. Con el paso del tiempo, estos sonidos han perdurado y se han integrado como parte esencial del carnaval. Además de su función satírica, cumplen también con el propósito de anunciar la presencia de los huehues e incentivar la alegría entre los espectadores. Estas expresiones son aprendidas como un lenguaje particular que se activa al portar la máscara y al participar en las danzas rituales.

En algunas comunidades, estas vocalizaciones adquieren también un matiz de coqueteo dirigido a las mujeres que se encuentran entre el público. A menudo, se acompañan de ademanes exagerados, como inclinaciones o gestos deliberados para llamar su atención. Estas acciones, junto con los sonidos emitidos, remiten a la figura del “Don Juan” de la tradición española, incorporando así una dimensión lúdica y seductora a la festividad carnavalesca.

Los huehues también están acompañados por castañuelas³⁹ hechas de madera. Estas son retomadas por los indígenas al observar a los europeos realizar sus grandes bailes de

³⁹ Son un instrumento musical de percusión, formado por dos piezas de madera unidas por un cordón.

flamenco en las haciendas. Su sonido contribuye en las danzas y el espacio ritual en tres aspectos:

1. Como acompañamiento musical, ayudando a marcar el compás y mantener la coordinación entre los danzantes.
2. Crean una unión entre la música y la danza, volviéndolo también los danzantes partícipes de la ejecución de la música.
3. Interacción con el público: su uso permite interactuar con los espectadores y captar su atención.
4. Se usa para aplaudir

En algunas comunidades, como Toluca de Guadalupe, los danzantes incorporan cascabeles en sus trajes, los cuales fueron añadidos tras ser invitados a presentar la danza fuera del estado. Esta modificación buscaba hacer los atuendos más vistosos y atractivos para los espectadores. Además de su función estética, los cascabeles cumplen un papel sonoro importante: anuncian el inicio de la danza y acompañan rítmicamente la música. Aunque no se puede afirmar con certeza, queda abierta la posibilidad de que estos sonidos mantengan vínculos simbólicos con prácticas prehispánicas asociadas a los pedimentos de lluvia.

El color

El uso de colores en los vestuarios de algunas comunidades alude a los colores del arcoíris, que están ligados a la lluvia. Asimismo, se utilizan espejos en los sombreros en forma de sol. El uso de estos colores es frecuente en las comunidades, y verlos reflejados en los trajes es como ver encarnada la alegría que conlleva el festejo del carnaval.



Ilustración 20. Vestuarios de diferentes comunidades. Fotografías propias (2022)

La máscara

En la mayoría de las comunidades de Tlaxcala, las máscaras utilizadas durante el carnaval presentan una fisonomía de rasgos europeos: piel clara, ojos azules o verdes, y amplias sonrisas que, en algunos casos, incluyen detalles como un diente dorado o una rosa en la boca. Algunas máscaras incluso cuentan con ojos móviles, que se manipulan de manera juguetona cuando una mujer pasa cerca, como parte del coqueteo característico de las danzas. Aunque en la actualidad han comenzado a circular máscaras con apariencia de payaso o con tonos de piel más oscuros, la estructura facial predominante sigue reproduciendo los mismos rasgos europeos.



Ilustración 21. Máscaras comunes en el carnaval tlaxcalteca. Fotografías propias (2022).

De esta manera dentro del lenguaje no verbal, los sonidos, las acciones y los objetos muestran un conjunto simbólico con relación a lo que representa el carnaval. Este tipo de lenguaje rompe la distancia entre el danzante y el espectador y lo hace parte incluso de la danza misma. A la par estos nos reflejan la profunda memoria histórica que permanece dentro de la festividad carnavalesca, que reconoce el surgimiento de esta festividad basada en una mezcla entre lo hispano y lo indígena.

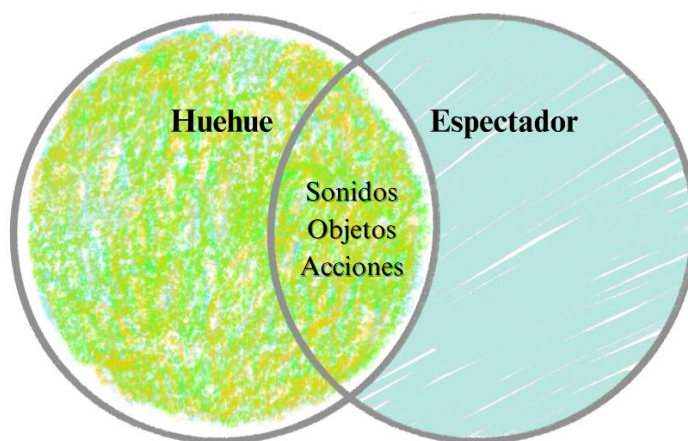


Ilustración 22. Unión del huehue con el espectador a través de la comunicación no verbal. Elaboración propia (2023)

Una vez identificados y analizados estos tipos de expresiones en el lenguaje que se presentan en el ritual y el carnaval, podemos comprender a mayor profundidad la siguiente fase del ritual.

3.6 “Es la aplicación de la justicia al mal comportamiento de las personas”. El castigo

Una vez iniciado el ritual, se desata la sátira y la exposición pública de las acciones individuales frente al colectivo. A través de este proceso, todos parecen llegar a una misma conclusión: es necesario poner fin al mal que afecta a la comunidad, canalizándolo hacia un solo punto simbólico. Ese mal se concentra en el personaje del ahorcado, quien asume la carga de las culpas colectivas para restaurar el orden social.

Representar a este personaje no es una tarea sencilla. Desde mi primer acercamiento a este ritual en 2018 en San Juan Totolac, observé que durante el desfile de carnaval era común encontrar personas disfrazadas de dicho personaje. Al preguntarles si representarían a Juan Carnaval ese año en la horca, solían reaccionar con un ligero temor, respondiendo: “No, yo no voy a participar en la horca, solo es durante este momento para representar el personaje y ya”.

Este patrón de comportamiento temeroso me resultaba extraño. No fue hasta que presencié el ritual que logré comprenderlo mejor. Durante la ejecución del ritual, el personaje del ahorcado es suspendido por el estómago y elevado a una altura aproximada de diez metros, sin contar con ningún tipo de arnés o medida de seguridad, más allá de la cuerda que lo sostiene. Esta situación me permitió comprender con mayor claridad los relatos que escuché anteriormente, en los que se mencionaba que, en representaciones pasadas, algunos de los elegidos para interpretar al ahorcado huían en el último momento. Ante ello, sus propios familiares y compañeros danzantes los perseguían para obligarlos a cumplir con su papel en el ritual.

Los pobladores de la comunidad relataban que, debido al temor que implica ser suspendido en la horca, muchos de los participantes consumían una cantidad considerable de alcohol antes del acto, con el objetivo de mitigar el miedo y soportar los cinco minutos colgados en el aire. Asimismo, señalaron que en años anteriores era común que, mientras el ahorcado permanecía suspendido, se le despojara de diversas pertenencias: camisa, pantalón, sombrero, castañuelas, zapatos e incluso calcetines, dejándolo únicamente en ropa interior. Durante este tiempo, debía soportar burlas, reclamos e insultos tanto de los personajes del ritual como del público asistente. El ambiente se torna más tenso si entre los presentes se encuentran las personas que habían sido objeto de sátiras, acompañadas de sus familiares o amigos, ya que, una vez bajado de la horca, el ahorcado podía enfrentarse a confrontaciones directas con ellos, lo que en muchas ocasiones “terminaba en golpes”.

Representar al ahorcado implica un desgaste físico y emocional considerable. Algunos participantes confesaron que inicialmente no deseaban asumir ese rol. Sin embargo, terminaron haciéndolo ante la insistencia de amigos o familiares, quienes incluso llegaron a llevarlos “a rastras” hasta la horca para cumplir con la representación.

Ciertamente, a pesar de los inconvenientes, muchas personas se sienten atraídas a participar en los rituales carnalescos por el orgullo y el sentido de pertenencia que estos eventos generan. Los rituales y el carnaval ofrecen una plataforma para la expresión cultural y personal que va más allá de cualquier inconveniente que pueda surgir. Hay algunos que participan de manera entusiasta y llegan a representarlo durante años.

A pesar de que este ritual es ampliamente conocido en el estado, en cierta ocasión me relataron un suceso ocurrido en San Juan Totolac: el gobierno de la capital, al interpretar que se llevaría a cabo un linchamiento o una ejecución real, envió personal militar a la localidad. Sin embargo, al llegar y comprobar que se trataba únicamente de una representación ritual, los militares se retiraron del lugar.

Pues sí lo colgamos al que se disfraza de Juan Carnaval, sí lo colgamos, pero no de su pescuezo. Le digo que hace como... ya tendrá como 25 años mandaron a los soldados porque pensaban que de a veras lo íbamos a colgar y si fueron a ver “que no que lo vayan a ahorcar” y no pues ya cuando vieron que no, pues ya no y se fueron (Entrevista a José, 25 de febrero 2023).

Es durante la representación del ahorcamiento cuando se activa la mimesis colectiva: la comunidad, unificada por el deseo de purificación y la necesidad de restaurar el orden, deja de actuar como individuos y se fusiona en un solo cuerpo social. No son únicamente los participantes del ritual quienes llevan al ahorcado a la horca, sino la comunidad entera, que lo convierte simbólicamente en su chivo expiatorio. Con la ejecución del ahorcado, se consume el sacrificio, marcando el inicio de la última fase del ritual.

3.7 “Tal parece que una vez dichas las cosas, la gente entiende que es mejor olvidarlas, riéndose de ellas se hace la sanación intelectual y emocional de la incompreensión misma”⁴⁰ El retorno al orden cotidiano.

Una vez ahorcado se crea un ambiente de solemnidad y arrepentimiento por lo que lo bajan de la horca y en algunas comunidades hacen una marcha fúnebre. Para los danzantes y asistentes también existe un momento de melancolía porque con este ritual se da por concluido el carnaval, la fiesta y la convivencia comunitaria.

Con la muerte simbólica del ahorcado se marca el fin del mal, el caos y el desorden provocados por el carnaval. No obstante, a diferencia de lo que ocurre en algunas otras regiones del país y del estado, en ciertas comunidades el ahorcado revive y comienza a castigar a los participantes del ritual.

⁴⁰ Frase tomada de un libro sin título que trata sobre el ritual del ahorcado en Santa Ana Chiautempan (s.a, 2008-2011: 97).

En Toluca de Guadalupe, el ritual concluye de una manera distinta: con una danza colectiva en la que los participantes se toman de las manos y forman un círculo. La regla es simple, no pueden soltarse. Mientras bailan, el ahorcado, con un cinto, comienza a golpear uno por uno a modo de castigo por lo que hicieron. Cuando el ahorcado se acerca a ellos tratan de avanzar más rápido o hacerse a un lado, pero eso resulta inútil pues cuando el ahorcado más ve que huyen más los busca y golpea.



Ilustración 23. La resurrección del ahorcado en Toluca de Guadalupe. Fotografía propia (2023).

Qué mejor ejemplo de la resurrección del ahorcado que el regreso al orden cotidiano. La comunidad, que pensaba haberse librado del mal al destruirlo, lo ve volver, y con él regresan también la vida cotidiana y orden dominante. En el análisis de René Girard sobre la resurrección de Cristo, se sostiene que esta revela la injusticia del sacrificio y se desenmascara el mecanismo del chivo expiatorio, mostrando que solo es posible escapar del ciclo de violencia cuando se rechaza completamente. Pero en los rituales carnavalescos ocurre justo lo contrario. La resurrección del ahorcado refuerza el orden establecido: revive no como un símbolo de redención, sino como quien castiga al colectivo, recordándole su culpa y devolviéndolo al sistema cotidiano. En vez de cuestionar la violencia, su regreso valida ese acto y encauza de nuevo la tensión hacia el “punto” ritual.

Sin embargo, tras la culminación del ritual, que marca el final del periodo liminal, ocurre algo distinto a lo que sucede en algunas comunidades donde este cierre puede derivar en confrontaciones entre los participantes y los espectadores que fueron objeto de sátiras o de

exposición pública. En este caso, emerge un momento de reconciliación: los participantes del ritual y los espectadores se reconcilian entre sí, donde se pide perdón por si las bromas y sátiras dichas durante el momento liminal los afectaron. Este acto de perdón ocurre una vez que se restablece el orden, cerrando simbólicamente el ciclo de violencia y burla que definió el tiempo de carnaval.

De este modo, el carnaval articula dos fases complementarias: primero, el ahorcado regresa para reafirmar el poder simbólico y los límites de lo permitido; luego, el perdón comunitario restablece la confianza y cierra el ciclo. Así, más que romper con la violencia, la comunidad la canaliza y la acomoda, saliendo renovada y lista para retomar su vida cotidiana bajo el mismo orden que ya conocía. El análisis de los rituales carnavalescos y el concepto de la resurrección del ahorcado en el contexto del retorno al orden cotidiano proporciona una visión profunda sobre cómo las comunidades lidian con la violencia y la reconciliación.

Capítulo IV. “La intención es la misma que los actos malos siempre reciben un castigo”. La horca a Juan Carnaval en San Juan Totolac

San Juan Totolac es cabecera del municipio de Totolac ubicado a tres kilómetros de la ciudad de Tlaxcala, se encuentra en las coordenadas geográficas entre los 19° 20' al norte y 98° 15' longitud oeste. El municipio colinda al norte con Xaltocan y Amaxac de Guerrero, al sur colinda con Tlaxcala, al oriente se establece en linderos con Apetatitlán de Antonio Carvajal y al poniente con Panotla. Según datos del INEGI (2010) el municipio comprende una superficie de 13.89 kilómetros cuadrados, lo que representa el 9.35 por ciento del total del territorio estatal, el cual asciende a 3,991.1 kilómetros cuadrados.

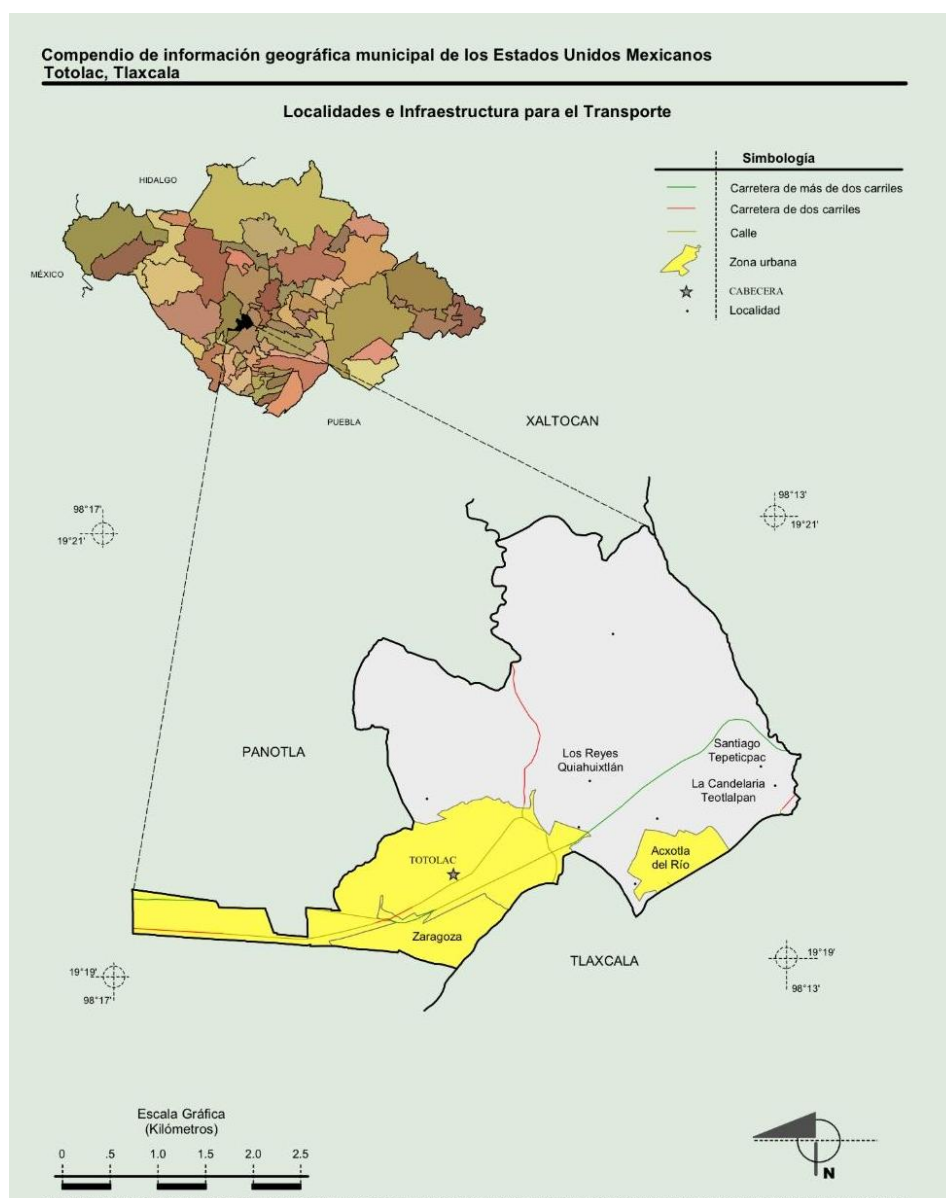


Ilustración 24. Mapa geográfico del municipio de Totolac, fuente INEGI (2010).

Su nombre proviene del vocablo náhuatl *tótol* (pájaros) y de *atl* (agua), lo que significa “Agua de los pájaros”. Existe poca información sobre la población durante la época colonial y, salvo por los antiguos señoríos, se desconoce su situación en la época prehispánica. Sin embargo, Barrera (2016) sugiere que, debido a su ubicación y otros detalles diversos, posiblemente se trata de un pueblo formado a partir del reordenamiento colonial de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, durante las congregaciones. San Juan Totolac se formaliza como municipio con su nombramiento oficial en el siglo XX.

El municipio de San Juan se encuentra conformado por ocho comunidades siendo Acxotla del Río, San Miguel Tlamahuco, La Trinidad Chimalpa, Los Reyes Quiahuixtlan, Santiago Tepeticpac, San Francisco Ocotelulco, San Juan Totolac y Tepoxtla de Zaragoza⁴¹ (INEGI, 2010). A la par el pueblo se encuentra conformado por tres barrios identificables siendo Atzinco “En el agua venerable”, Santa María de las Nieves y Tepetlapa “sobre el tepetate”.

Con anterioridad, la comunidad de San Juan Totolac recibía el nombre de Santa María de las Nieves Atzala “En medio de las aguas” Tlatzcantitla “Lugar entre barrancas”. Barrera (2016) indica que no se dispone de una fecha precisa para el cambio de denominación, aunque se registra que, a partir del siglo XVIII, el lugar adoptó el nombre de San Juan Totolac. Algunos pobladores sugieren que esta modificación podría haber sido consecuencia de las graves y reiteradas inundaciones que afectaron al convento de Santa María de las Nieves, ubicado cerca de la ribera del río Zahuapan, que con el tiempo provocaron que quedara enterrada a un metro y medio de profundidad; por lo que quedó en desuso. Este suceso provocó que se planeara la construcción de una nueva iglesia, aunque no se sabe con exactitud por qué se eligió Santo patrón a San Juan, algunos miembros del pueblo refieren que posiblemente se deba a que algún hacendado o persona adinerada haya aportado más económicamente para la obra por lo que se eligió un santo que tuviera su mismo nombre. De esta manera podemos referir que el cambio de santo patrono y, en consecuencia, la reubicación del convento religioso influyó en el cambio de denominación del municipio.

⁴¹ Hace aproximadamente cincuenta años, Tepoxtla de Zaragoza dejó de ser un barrio de San Juan y obtuvo el nombramiento de comunidad. Según cuentan los pobladores, el origen del nombre no tiene relación con héroes históricos; en cambio, significa “Lugar de encuentro real”, ya que en este sitio se cruzaban dos caminos que conectaban Tlaxcallan con Tenochtitlan. Cuando aún era un barrio de San Juan, se le conocía simplemente como Tepoxtla, que en náhuatl significa “Lugar de dinero” o “Lugar del metal”.

4.1 De la imitación a la resignificación: el carnaval de San Juan Totolac

LAS CINTAS, DANZA DE SAN JUAN TOTOLAC



Viñeta de Desiderio Hernández Xochitlotzin

Ilustración 25. El baile de las cintas en San Juan Totolac, viñeta de Desiderio Hernández Xochitlotzin en Ramos (1992).

Esta festividad ha sido celebrada en San Juan Totolac por más de un siglo. Surgió como una sátira y burla hacia personajes importantes de la época colonial y del Porfiriato. Su origen se remonta a después de 1920, cuando se fusionaron elementos de las danzas europeas con rasgos prehispánicos. Como se mencionó anteriormente, el carnaval en Tlaxcala tuvo su origen en la zona nororiental del estado que poco a poco se transmitió a las demás zonas del estado, donde los indígenas aprovechaban cualquier momento libre de su agotadora jornada laboral para ridiculizar a sus patrones, en su mayoría de origen español.

En ese entonces, los habitantes de Totolac trabajaban en el campo, cultivando principalmente alfalfa, la cual recolectaban y vendían a las grandes haciendas. Fue en este contexto que observaron las danzas exuberantes realizadas por los hacendados, quienes en ocasiones les pedían que se deshicieran de sus trajes de levita desgastados. En lugar de desecharlos, los indígenas los recogían, limpiaban y lavaban, para luego imitar las danzas y las expresiones exageradas de los hacendados, memorizando los sonidos de la música a través de silbidos y

tarareos (Entrevista a Dante, 21 de octubre de 2022). Así fue como los peones indígenas comenzaron a llevar las danzas a Totolac. Para ocultar su identidad y simular ser hacendados, empezaron a utilizar máscaras con rasgos faciales de apariencia española, elaboradas con cartón comprimido. Poco después, serían conocidos como “huehues”, término que en náhuatl significa viejo, anciano o sabio. En la comunidad de San Juan, también se les llamaba de esta manera porque, al danzar y llevar las máscaras puestas en sus recorridos, estas se desgastaban y se deshacían hasta parecer arrugadas, “como viejitos” (Entrevista a José, 25 de febrero 2023).

De este modo, el vestuario inicial de las danzas de carnaval consistía en un traje de levita, guantes blancos, zapatos negros, chistera y una máscara. En ese entonces, las mujeres no participaban en las danzas, por lo que los hombres las representaban utilizando prendas de vistosas de sus familiares mujeres, cubriendo su rostro con una mascada. Posteriormente, la imitación de los sonidos se formalizó con la introducción gradual de instrumentos musicales, como el violín y la guitarra, que acompañaron las danzas. Durante esa misma década, el barrio de Atzinco comenzó a incorporar instrumentos de viento, como trompetas, y de percusión, como la batería.

Para la década de 1930, decidieron aligerar su vestuario, optando por llevar únicamente una camisa, pantalón, zapatos, gaxné y sombreros adornados con plumas de colores, además de castañuelas y guantes. Para diferenciarse entre barrios, utilizaban colores distintos en las prendas, como la camisa o el pantalón, y llevaban bandas cruzadas en el pecho y la cintura. Al no tener requerimientos específicos en cuanto a la vestimenta de mujer, esta también variaba, pero seguía principalmente las tendencias de moda de la época. Durante esos años, se introdujo el uso de gafas. Paralelamente, algunos miembros de la comunidad aprendieron a tocar el violín.

El vestuario y la danza tomaron un giro importante en 1938, cuando el gobierno de Tlaxcala fue invitado por el gobierno federal de Lázaro Cárdenas a participar en un concurso nacional de danza titulado “Semana Nacionalista” (Entrevista a Dante, 21 de octubre de 2022). La invitación fue enviada a San Juan Totolac para que representara al estado. Así, los estudiantes universitarios del pueblo fueron de los comisionados y decidieron utilizar una vestimenta que tuviera cierta relación con el pasado; por ello, optaron por participar con el vestuario de

fiscal⁴². Durante la época colonial, en Totolac, el fiscal se distinguía por vestir telas de colores brillantes para que los peones notaran su presencia mientras supervisaba el trabajo. Los colores más utilizados eran verde, rojo, azul y amarillo. El fiscal usaba camisa, calzoncillos hasta la rodilla y huaraches. De esta manera, se decidió que los participantes del concurso se vistieran como fiscales, usando calzoncillos blancos hasta la rodilla, hechos de charmeuse o tafetán; una camisa de manga tres cuartos con listones delgados en amarillo, rojo, verde y azul; y, por debajo, otra camisa blanca. Actualmente, los danzantes del barrio de Nieves aún conservan este traje característico de aquella época.



Ilustración 26. Huehue en desfile de carnaval. Fotografía de Camada Nieves 1935⁴³ (2018).

⁴² Macuil (2016) menciona que “los fiscales fueron nombrados en Tlaxcala por los religiosos franciscanos desde el siglo XVI, para que guiarán y ayudaran en la evangelización de las comunidades. Además, ellos estaban a cargo de la administración civil del pueblo” (Macuil, 2016: 224).

⁴³ El año hace referencia a los inicios de la danza en el barrio de Nieves, en San Juan Totolac.

A partir de los años cuarenta comenzaron a aparecer los primeros danzantes del barrio de Tepoxtla. El carnaval que iniciaba dos semanas después del remate de la octava de la fiesta de San Juan, es decir, dos domingos después de dicha celebración, el profesor Dante comenta que dos señores del barrio de Tepoxtla, llamados don Juan y don Andrés Romero, participaban en este evento vestidos con traje negro, camisa blanca, plumeras y careta. Realizaban un recorrido desde Tepoxtla hasta Tepicila “Lugar de piedras apretadas o comprimidas”. Mientras tanto, en sus casas, sus madres tostaban habas para luego limpiarlas, picarlas y molerlas, con el propósito de preparar las tortas de Semana Santa.

Para los años cincuenta del siglo pasado, comenzó la incorporación gradual de las mujeres en las danzas carnavalescas. Algunos pobladores mencionan que su participación podría deberse a diversas causas, como el derecho al voto de las mujeres en México en 1955, la migración de hombres hacia otros estados y la llegada de la industrialización a Tlaxcala, cuando muchos se convirtieron en obreros en las zonas industriales del estado. Estas causas, tanto políticas como económicas, provocaron una escasez de hombres en la organización y participación del carnaval, lo que llevó a que las mujeres comenzaran a ocupar su lugar en las danzas. Su incorporación implicó el diseño de un vestuario adecuado para ellas, que armonizara con el de los hombres.



Ilustración 27. Danzantes del carnaval del barrio de Tepetlapa. Fotografía de Dante (2022)

Actualmente, en algunas camadas, su vestimenta incluye una falda de cambaya con diversos colores y figuras, blusa de pepenado en popelina o decorada con chaquira, y una fajilla de colores. El peinado puede ser en trenza o recogido, adornado con listones de colores o con un pequeño sarape de Saltillo que lleva el nombre o escudo de la camada a la que pertenecen. Además, complementan su atuendo con aretes, pulseras y anillos. Con el paso del tiempo y el crecimiento de la población, el número de camadas comenzó a aumentar, a la par, también se incrementó debido a conflictos internos entre los danzantes, lo que contribuyó a la formación de nuevas camadas en los cuatro barrios.

A mediados de los años ochenta surge una de las prácticas que se ha vuelto muy significativa dentro del carnaval de San Juan Totolac: los “Huehues Madrugadores”. Esta tradición comenzó cuando un grupo de hombres jóvenes y adultos decidió salir por la madrugada a recorrer las calles del municipio, visitando lugares emblemáticos de la comunidad y deteniéndose en algunos hogares, donde los anfitriones les ofrecían comida y bebida, como pan, café, tequila o chilaquiles. Con el tiempo a esta dicha actividad comenzaron a ingresar mujeres y niños, además, la música y el baile han adquirido un papel fundamental en el recorrido, pues los participantes suelen acompañarse de bandas que interpretan sones tradicionales de carnaval.

Este ritual matutino se lleva a cabo el domingo de la octava y, con el amanecer, marca el inicio del festejo por el remate del carnaval. A lo largo de los años, los “Huehues Madrugadores” han adquirido un estatus emblemático dentro del carnaval de San Juan Totolac, consolidándose como una expresión viva de la identidad local. Además, el número de participantes ha ido en aumento, incluyendo no solo a habitantes de la comunidad, sino también a personas de localidades aledañas que se suman a la actividad.

A lo largo del tiempo, los grupos de danzantes, la música y la vestimenta se han ido transformando y readaptando. Actualmente, existen más de cinco camadas por barrio, conformadas entre 15 y 20 parejas de danzantes. La música está dividida entre sones y cuadrillas, sumando entre todas alrededor de diez piezas. Estas se bailan durante la festividad en las casas, calles y plazas de la comunidad.

Cuadrillas	Sones
Canasta o Entrada Encuentro de Cabezas y Costados Molinete Jarabe Cruzadas Cortadas	Puentes y Portales Cojito Contramolinet Borracho Cadenas

Tabla 9. Cuadrillas y sones de San Juan Totolac. Elaboración propia (2023).

Las danzas más representativas del carnaval retoman elementos de origen europeo e indígena. Con el pasar del tiempo, estos elementos se fueron modificando hasta llegar a las danzas que podemos observar en la actualidad⁴⁴.

- Las cuadrillas. Estas son esparcidas alrededor del mundo a finales del siglo XIX por lanceros franceses. En San Juan Totolac estas son retomadas y resignificadas dándoles un sello propio.
- La Jota. Surge tras ser readaptada por los indígenas para hacer mofa de “La jota, la madre del cordero” baile flamenco que surge en España.
- Las cintas. Esta danza es de origen ritual indígena, estaba dedicada a la diosa de la fertilidad. Para San Juan Totolac, era Matlalcueyetl, la compañera de Tláloc. Varios danzantes pasan al centro sosteniendo una gran vara de madera con listones de colores, mientras, al son de la música, los tejen y destejen con precisión.

El ahorcado como discurso

Al igual que las danzas y la música, el ritual del ahorcado fue otra de las actividades carnavalescas retomadas y resignificadas por los indígenas totolaquenses. El profesor Manuel, cronista municipal de Totolac, dice este ritual tiene su origen en España, relacionado con un personaje conocido como Juan Pueblo⁴⁵.

En la literatura española, existe un personaje llamado Juan Pueblo, ubicado en la época medieval, que, al igual que Juan Carnaval, cometía una serie de actos en contra de la sociedad. Este personaje robaba para beneficiar a los pobres y era criticado por los poderosos de la época, cuyos intereses se veían afectados. Juan Pueblo es, en esencia, un

⁴⁴ Descripción de los tipos de danzas referidas por Dante en la entrevista el 21 de octubre de 2022

⁴⁵ Algunas comunidades, como Santa Ana Chiautempan, aún lo conocen como Juan Pueblo.

personaje similar a Chucho el Roto en México (Entrevista a Manuel, 22 de septiembre de 2022).

Debido al contacto en la región tlaxcalteca, con los hispanos, la comunidad se refiere a Juan Pueblo como español. Sin embargo, esta figura simbólica surge en diversos países de América Latina para representar al ciudadano común, generalmente de la clase trabajadora. Este fue utilizado para dar voz al ciudadano promedio. En Ecuador especialmente este es representado a partir de caricaturas, donde expresan discursos políticos y sociales. Juan Pueblo simboliza al hombre del pueblo, que, por lo general, es ignorado por las élites políticas. Este arquetipo del ciudadano ecuatoriano de las clases populares lucha por sobrevivir en entornos de desigualdad. De manera simpática y entrañable, expresa sus quejas, frustraciones y críticas hacia los gobernantes, permitiendo dar voz, simbólicamente, a las masas que no siempre tenían acceso al poder. Así, Juan Pueblo no representa a un individuo en particular, sino a los grupos populares en su colectividad.

Sin embargo, en España si existen ciertos términos y personajes culturales que cumplen una función social similar a Juan Pueblo que representan al ciudadano común, especialmente al de las clases populares. Uno de ellos es Juan Español, quien es el arquetipo del español promedio, utilizado para referirse al ciudadano común y sus preocupaciones cotidianas. Esta figura surge alrededor de los siglos XIX y XX, en contextos de cambios políticos y sociales. El personaje en cuestión fue mencionado en artículos de opinión y discursos políticos para referirse, a manera de metáfora, al pueblo español en su conjunto. Este personaje emerge en situaciones de crisis, encarnando al ciudadano que sufre de las dificultades económicas o de decisiones del poder. Así mismo se encuentra el arquetipo de “Juan Nadie” cuya expresión refiere al hombre común y olvidado por la sociedad, la cual es utilizada para denunciar la invisibilidad de las personas sin poder.

Si bien en el proceso de conquista el español mantuvo una mayor dominación sobre los grupos indígenas, el arquetipo fue por un lado retomado, manteniendo su esencia de representación del pueblo o el colectivo, pero a la vez resignificado, refiriéndose a cómo aquel que comete malos actos contra la sociedad, creando así una ambivalencia dentro de sí que iremos revisando a lo largo del capítulo, representando por un lado al pueblo, pero a la vez aquel que comete agravios en contra de él y que representa todas las malas acciones

cometidas por el colectivo. Los pobladores mencionan que antes de ser nombrado como “Juan Carnaval” este era conocido como “el ahorcado”, siendo aquel que burla y desafía con ironía la estructura social, no es hasta que se coloca dentro del contexto del ritual que se nombra Juan Carnaval. Podemos identificar el origen del personaje en uno de los relatos más frecuentes en la comunidad, donde se le menciona como un hombre indígena capturado por los españoles por “robarse” una española tras haberse enamorado de ella. Al enterarse los españoles los buscaron hasta encontrarlos, ya que este tipo de relación se veía como una amenaza a la pureza racial y social de los colonizadores.

Cuando todavía estaban bajo el control de los españoles y existía el caciquismo, los hombres españoles tenían derecho a relacionarse con las mujeres nativas del pueblo. Sin embargo, a los hombres indígenas no se les permitía enamorarse de una española. Sucedió que un hombre se enamoró de una española, pero, como era de esperar, no les permitían verse. Finalmente, este señor se la robó y se fueron, pero como había mucho poder de parte de los españoles, los buscaron, los encontraron y lo llevaron a juicio, pero aun así salió culpable y lo sentenciaron a la horca (Entrevista a José, 25 de febrero de 2023)

Este tipo de uniones eran vistas con mayor desaprobación y rechazo que las relaciones entre hombres españoles y mujeres indígenas. Esto se debía, por un lado, a las normas sociales y jerarquías raciales, donde los europeos ocupaban la cúspide y los indígenas estaban en una posición inferior. Estas uniones desafiaban el orden social porque implicaban una inversión en la jerarquía, lo que era considerado deshonroso para la familia de la mujer. Por otro lado, existía un fuerte control patriarcal sobre las mujeres españolas, centrado en el “honor femenino”, el cual establecía modelos de conducta ligados a la cuestión sexual. Este tipo de relación era visto como una amenaza al prestigio y honor de la familia de la mujer. De esta manera, estas relaciones desafiaban las estructuras coloniales y eran rechazadas tanto por la sociedad como por las autoridades. Desde la perspectiva religiosa, las uniones entre indígenas y españoles se consideraban “inmorales” o “indeseables”, ya que podían poner en riesgo la “pureza” religiosa y dificultar la evangelización y la adhesión a la doctrina católica. Durante esa época se hizo un gran esfuerzo por mantener las barreras raciales y sociales, tanto en las relaciones entre hombres españoles y mujeres indígenas como viceversa.

Otra de las versiones en torno al personaje refleja una perspectiva diferente, viendo el rapto de una española como una forma de castigo y de inversión del orden social. Este tipo de

relato concuerda con otros en el estado que cuentan el mismo suceso, el “robo” de una española como una forma de venganza a la opresión del orden dominante.

Según algunos señores, esta tradición arranca en la época de la conquista la cual el pueblo harto del yugo al que estaba sometido por los españoles, para vengarse de sus castigadores se disfrazaron y secuestraron una española, finalmente los españoles toman prisionero al secuestrador de la dama y deciden ahorcarlo (Comisión de la tradicional horca de Juan Carnaval, 2016: 5).

Por el otro lado, los españoles interpretaban este tipo de situaciones como una manera de transgresión a las normas raciales y como un ataque directo al honor, la autoridad y al control patriarcal sobre las mujeres españolas. El “robo” de mujeres españolas por los indígenas también se encuentra relacionado como una forma de triunfo y superioridad sobre el español, como refiere Benavides (2008), estas se situaron como parte de los objetos arrebatados del enemigo, bienpreciado que adquirió en tales circunstancias un valor considerable; era una señal inequívoca de triunfo, de victoria y superioridad sobre el español.

El castigo a través de la horca del perpetrador permaneció dentro de la memoria colectiva del grupo que con el tiempo este se invierte y resignifica, ya no siendo un hombre indígena que “roba” o escapa con una española sino uno que es visto como un seductor pues como dicen en la comunidad “los abuelitos le compusieron y dijeron que era un mujeriego”. De esta manera, hubo una inversión del personaje de indígena a español, que es castigado por sus agravios al pueblo.

Se refiere a Juan Carnaval como un seductor, con muchas mujeres e hijos “regados”, alcohólico, desobediente, simpático, ladrón, burlón y como el que comete muchos agravios. Esta inversión podría relacionarse del mismo modo con lo dicho por autores tales como Di Terlizzi (2022) y López de Mariscal (1997) que narran cómo muchas mujeres indígenas fueron protegidas de los conquistadores por sus mismos grupos de pertenencia. Si bien algunas de ellas eran entregadas por sus propias comunidades como parte de ofrendas, esto no impedía que muchas de ellas sufrieran, junto con sus hijos, de violencias, explotaciones y abusos a manos de los conquistadores. Tal inversión reflejaría un movimiento de venganza hacia la violencia sufrida de los españoles contra las mujeres de sus grupos. De esta manera, el ritual retoma tanto elementos de origen español como indígena a través de relaciones de

hegemonía y subalternidad propias de la dinámica colonial, donde a veces se expropia una versión y otras veces se resignifica.

El ritual del ahorcado se resignifica aún más al incorporar el origen del carnaval dentro de los relatos bíblicos. Esto lo pude observar tras conversar con el señor Leonardo, habitante de San Juan y participante del carnaval desde hace mucho tiempo. A través de él, pude visibilizar la perspectiva religiosa comunitaria del ritual.

En una de las entrevistas, le pregunté al entrevistado si podía hablarme sobre el carnaval y el ritual. Él me contó que el origen de la celebración y del personaje de Juan Carnaval se remonta a tiempos antiguos, dentro de la historia cristiana que refiere a la vida de Jesucristo, específicamente en los Evangelios de Mateo, Marcos, Lucas y Juan, ubicados en el Nuevo Testamento.

Bajo este sentido, se construyen relatos que inspiran a la comunidad a mezclar sus creencias religiosas con sus celebraciones populares. El primer relato que me compartió sitúa el origen del carnaval con la llegada de Jesucristo a Jerusalén. Según esta reinterpretación, el carnaval le permite a Jesús y a sus discípulos ocultarse de los soldados del imperio romano, para luego realizar su entrada triunfal en Jerusalén al día siguiente. Este relato no solo refleja una apropiación de los elementos cristianos, sino que también se inserta en una narrativa popular que combina el imaginario religioso con la tradición festiva local.

Al considerar esta visión, es crucial reconocer que existen otras interpretaciones que no necesariamente siguen una lógica teológica ortodoxa, sino que son propias del imaginario popular y de la necesidad de la comunidad de reinterpretar y resignificar elementos culturales. Este tipo de relatos no se ajustan a las versiones históricas o canónicas, pero reflejan una forma de resistencia y adaptación a las imposiciones coloniales. Son una mezcla de simbolismo y necesidad de identidad, en donde las fronteras entre lo religioso y lo festivo se difuminan. En muchas ocasiones, estos relatos no buscan distorsionar la tradición cristiana, sino darle una dimensión más cercana a las vivencias y creencias cotidianas de la comunidad.

De esta forma, el carnaval no solo se convierte en un espacio de celebración, sino en un acto de afirmación cultural, donde las prácticas populares se entrelazan con lo religioso, dando

lugar a una forma única de resistencia simbólica ante las estructuras de poder dominantes. En la siguiente tabla se muestra el texto bíblico en contraparte con el propio imaginario popular.

Texto bíblico	Imaginario popular
Cuando estaban cerca de Jerusalén y habían llegado a Betfagé en el monte de los Olivos, Jesús envió a dos de sus seguidores y les dijo: “Vayan a la aldea que está enfrente. Allá van a encontrar una burra atada y también un burrito. Desátenlos y tráiganmelos. Si alguien les dice algo, díganle: “El señor los necesita, pero él los devolverá después”. [...] Los seguidores se fueron e hicieron lo que Jesús les había dicho. Trajeron la burra y el burrito, pusieron sobre ellos sus mantos y Jesús se sentó encima. Mucha gente extendía sus mantos sobre el camino. Otros cortaban ramas de los árboles y las extendían en el camino. [...] Cuando Jesús entro a Jerusalén, toda la ciudad se alboroto. Unos preguntaban: - ¿Quién es este hombre? La gente contestaba -Este es el profeta Jesús de Nazaret de Galilea. (Mateo 21: 1-11).	Se dice que, durante la búsqueda de Jesús, la gente empezó a disfrazarse para que los romanos no pudieran reconocerlo, e incluso sus doce apóstoles cambiaron de vestimenta para evitar ser identificados. Así, en los días de su entrada triunfal a Jerusalén en un burro, comenzó la celebración del carnaval. Esta costumbre de disfrazarse ha perdurado hasta nuestros días, vinculándose de alguna manera al cristianismo.
Se acercaba la fiesta de los panes sin levadura, conocida como la Pascua. Los jefes de los sacerdotes y los maestros de la ley estaban buscando cómo matar a Jesús porque le tenían miedo al pueblo (Lucas 22: 1-2).	Cuando los romanos empezaron a buscar a Jesús, lo hicieron porque no estaban de acuerdo con su predicación. Jesús, al venir a salvar a la humanidad, buscaba a la gente para compartir su doctrina y cambiar el mundo, algo que los romanos, como imperio poderoso, no permitían. En ese contexto, surge la tradición del carnaval.

Tabla 10. Interpretaciones de los textos bíblicos en el imaginario popular. Elaboración propia (2023)

En esta primera parte se revela la unión con la doctrina cristiana para otorgarle un origen más sagrado y compatible con la religión. Así mismo, la idea de que las personas y principalmente los doce discípulos se disfrazaron para proteger a Jesús, dentro de una visión simbólica, podría develar la función del carnaval como inversión popular de roles y suspensión de las reglas sociales.

Por otro lado, la segunda parte del relato muestra cómo, a la par que Jesús fue juzgado y llevado ante Pilatos, el personaje de Juan Carnaval fue juzgado por sus actos de adulterio y agravio hacia las mujeres. Esta analogía entre el juicio de Jesús y el de Juan Carnaval revela una profunda reinterpretación de las tradiciones religiosas, adaptadas a las realidades sociales y culturales de la comunidad. Mientras que el juicio de Jesús en la narrativa cristiana se

vincula con el sacrificio redentor y la salvación, el juicio de Juan Carnaval, en el imaginario popular, pone de manifiesto una crítica a las conductas consideradas inmorales dentro del contexto festivo.

Este contraste refleja la tensión entre lo sagrado y lo profano, donde el carnaval actúa como un espacio de transgresión, pero también como un medio para plantear juicios sobre la moralidad y la conducta social. Es importante notar que, en este relato popular, la figura de Juan Carnaval no solo se asocia con el desenfreno y la burla, sino también con la oportunidad de redención a través de su juicio simbólico. En lugar de ser simplemente un personaje disoluto, Juan Carnaval es una representación de las contradicciones humanas, que permite a la comunidad reflexionar sobre sus propias normas y valores.

Asimismo, esta reinterpretación popular no se limita a un simple juego de paralelismos, sino que se convierte en una forma de resistencia a las estructuras de poder que imponen una moral rígida. Al presentar a Juan Carnaval como un personaje que debe ser juzgado, la comunidad ofrece una especie de justicia simbólica que desafía las reglas impuestas por la autoridad colonial y eclesiástica, al mismo tiempo que mantiene viva la tradición popular. A través de esta mezcla de religiosidad y festividad, se reconfigura la percepción de lo divino y lo humano, lo moral y lo inmoral, y se ofrece una visión alternativa que se aleja de los dogmas oficiales para dar espacio a la experiencia vivida de los individuos dentro de su contexto cultural.

Texto bíblico	Imaginario popular
Por la mañana, todos los jefes de los sacerdotes y los ancianos líderes del pueblo concertaron un plan para dar muerte a Jesús. Lo llevaron atado y se lo entregaron al gobernado Pilato (Mateo 27: 1-2). Mientras tanto, Jesús se presentó ante el gobernador y este le preguntó: - ¿Eres tú el rey de los judíos? -Tú lo has dicho. Pero cuando los jefes de los sacerdotes y los ancianos líderes lo acusaron, no respondió nada. Entonces Pilato le preguntó: - ¿No escuchas todas las acusaciones que te están haciendo en tu contra? Pero Jesús no le respondió nada, ni siquiera a una sola acusación. Pilato estaba muy sorprendido (Mateo 27: 11-14).	En ese momento, aparece un personaje disfrazado que es acusado por los romanos, quienes piden que sea ahorcado. Lo descubren y lo llevan ante Pilatos para ser juzgado. Por otro lado, con Jesús, Pilatos pregunta: “Este hombre no debe nada, ¿de qué se le acusa?”. En ese entonces, el Juan Carnaval tenía muchas mujeres, muchas doncellas de él, y pues de esa forma provocaba el adulterio. Por eso lo agarraron y lo empezaron a buscar también para ahorcarlo como castigo del adulterio contra las mujeres, las doncellas, en ese momento.

Tabla 11. Interpretaciones de los textos bíblicos en el imaginario popular (2). Elaboración propia (2023)

Dentro de este segundo relato, Juan Carnaval, es un personaje que es señalado por los romanos, quienes afirman que merece castigo. Así, los soldados lo capturan y lo llevan ante Pilatos para ser juzgado, en un paralelo a la historia de Jesús, quien también es llevado ante Pilatos para ser interrogado, aunque Pilatos afirma que Jesús no ha hecho nada malo y ha sido víctima de la envidia de los sacerdotes. Juan Carnaval, es sentenciado por haber cometido adulterio y fornicación con múltiples doncellas, por lo que es castigado con la horca. De esta manera, la influencia de las escrituras bíblicas dentro de los relatos carnavalescos, refuerza el sentido religioso de esta festividad en la comunidad.

Por lo tanto, se identifican tres vertientes de las cuales se nutre este ritual y que dan lugar a este gran texto conocido como Juan Carnaval: el suceso comunitario, la influencia de origen europeo y el sentido religioso. Estas tres influencias se transformaron y nutrieron mutuamente hasta concretizarse en lo que hoy se conoce como “la horca a Juan Carnaval” realizada el último día de la celebración, al día siguiente del desfile de clausura. Domínguez (2021) describe este ritual como una representación donde el ahorcado es juzgado en una plaza pública por los agravios cometidos hacia la comunidad y principalmente a las mujeres.

En la actualidad, el ritual del ahorcado conlleva la caracterización de ciertos personajes definidos y la dramatización, sátira y mofa de los problemas y hechos colectivos realizados a partir del discurso. Así mismo, este es definido por los habitantes como un espacio de

drama, crítica, sátira y demanda social. La exposición de la crítica y la identificación de la culpabilidad (identificada a partir de los actos individuales) está dirigida en dos vertientes. La primera, hacia las autoridades, tanto políticas como eclesiásticas, y al mismo colectivo, en sus acciones y aquello que se considera como impropio para la sociedad. La segunda, es cuando este ritual toma un giro importante diferente a otros carnavales centrados en la crítica a la autoridad y élites económicas, al volverse un espacio para satirizar a los mismos miembros del colectivo.

Personajes y sus características

El traje característico de Juan Carnaval consiste en portar una máscara de huehue y sombrero con plumas de colores, camisa y pantalones formales, zapatos de vestir y, en la espalda, una jaula con un pájaro dentro. Según algunos pobladores, la jaula fue agregada por don Artemio Atonal, un poblador que representó al personaje durante muchos años, quien decía que el pájaro era su compañero, y que lo acompañaba para que no estuviera solo cuando lo ahorcaran.

Actualmente los personajes del ritual son:

- Juan Carnaval. Lo describen como un hombre macho, mujeriego, ladrón, borracho, irresponsable con sus hijos y conflictivo.
- Lloronas. Son representadas por hombres, son las mujeres de Juan Carnaval, lloran por las calles de la comunidad buscándolo para que se haga responsable de ellas y sus hijos. Son descritas como graciosas, coquetas, parlanchinas y libidinosas.
- Cura. Es cómico, bromista y aquel que bendice a Juan Carnaval antes de su ejecución.
- Licenciados. Parodian a los abogados. Uno de ellos aboga por Juan Carnaval, los otros por las lloronas, sus hijos y la comunidad en general. Son descritos como lujuriosos, cómicos y críticos.
- Policías o militares. Persiguen a Juan Carnaval y evitan que escape del juicio. Son cómicos y lujuriosos.
- Juez. Es cómico y es aquel que sentencia a Juan Carnaval a la horca.
- Gorilas u osos. Eran las mascotas de los hacendados, durante el ritual algunos persiguen a las lloronas, otros interactúan y hacen travesuras al público. Ellos no hablan solo emiten sonidos del animal que representan y actúan con mímica.

La comisión

La comisión se elige dentro de la reunión de organización del carnaval realizada meses antes de dicha celebración, donde participan representantes de las distintas camadas, danzantes, autoridades del estado y miembros de la comunidad en general. De esta manera se establecen las actividades que se llevarán a cabo alrededor de más de una semana de carnaval, así como los espacios que serán requeridos y la asignación de presupuesto. Las actividades más importantes quedan clasificadas en cuatro grupos.

- I. Primer domingo. Presentación de camadas por las principales calles de la comunidad.
- II. Baile de camadas de los diferentes barrios en el centro de San Juan en diversos horarios.
- III. Segundo domingo. Recorrido de los huehues madrugadores en las principales calles de la comunidad por la mañana, presentación de camadas, desfile de carnaval y remate de carnaval en la plaza principal.
- IV. Horca de Juan Carnaval y clausura de la celebración.

Una vez establecidas las actividades⁴⁶ que se llevarán a cabo se da la elección de los miembros del comité de la horca, estos serán elegidos a partir de propuestas de las personas que se encuentran presentes o de forma voluntaria. Una vez elegidos, comienza la organización interna del ritual estableciendo dos días de preparación. El segundo domingo de carnaval y el lunes de horca.

- Segundo domingo. Desfile de carnaval. Se presenta un carro alegórico, horca de Juan Carnaval y equipo de sonido.
- Lunes de horca: Colocación de la estructura de la horca, desfile, presentación de la Gran Camada, Concurso de participantes del ritual, premiación, ejecución de Juan Carnaval, Baile de clausura.

Así, una vez destacadas las actividades que implica el ritual, se comienza con la división del presupuesto requerido para cada una. Este se obtiene a partir del apoyo de la presidencia municipal y de comunidad, de la comisión y de los participantes del ritual. No se suele solicitar cooperación a los pobladores, a menos que el presupuesto no sea suficiente. En

⁴⁶ Aunque se reúnen para organizar el carnaval de Totolac, en general cada camada y actividad tiende a tener su propia organización interna, los representantes que asisten se pronuncian por el grupo que representan y acuerdan su espacio y horario en que realizaran sus actividades.

algunas ocasiones, la renta de espacios para la venta de productos y alimentos es recabada por los miembros de la comisión, lo cual permite obtener un ingreso extra. Una vez cubiertos los gastos de cada actividad, se procede a identificar el número de participantes del ritual y de la Gran Camada. Posteriormente, se inician las gestiones para encontrar proveedores de pirotecnia, escenario, sonido, vigas de madera y adornos, así como a los músicos para el baile y a las personas que apoyarán con sus automóviles en el desfile.

La organización y preparación del ritual conllevan un arduo trabajo, que se intensifica el día de la celebración. Por ello, en muchas ocasiones los miembros de la comisión reciben apoyo de familiares y amigos durante las actividades. Ellos, aunque no formen parte de la comisión, suelen colaborar en la colocación de adornos, la administración del presupuesto y la búsqueda de proveedores. Tanto el segundo domingo como el lunes de horca, los miembros de la comisión y sus colaboradores participan activamente en las actividades, ya sea desfilando, disfrazándose o actuando como jurados en los concursos. El trabajo de la comisión, así como el de quienes los apoyan, concluye al término del baile de clausura.

El concurso y el jurado

En la etapa del concurso, los miembros que conforman el jurado se encuentran divididos en dos grupos, el primero es el público y el segundo tiende a estar conformado por autoridades del gobierno (presidente municipal o de comunidad), los miembros del comité y en algunas ocasiones personas mayores de la comunidad que tienen conocimiento sobre el ritual.

Existen dos tipos de concursos identificables. El primero es el de “lloronas”; en este, las participantes desfilan mostrando sus vestuarios y, mientras bailan al ritmo de la música, interactúan con la gente, bailan con los hombres y algunas regalan dulces para ganar la aprobación de los espectadores. Una vez que se presentan todas las participantes, se forman en una hilera y, una a una, van pasando al frente; los tres primeros lugares son elegidos mediante los aplausos del público. Mientras tanto, los miembros del jurado prestan atención a quienes reciben más aplausos y, en varias rondas, van descartando participantes. Los aplausos y porras del público se intensifican a medida que disminuye el número de concursantes. Una vez elegidos los tres primeros lugares, se les entrega un reconocimiento y algún obsequio o premio en efectivo.

En el concurso de “licenciados y policías o militares”, la dinámica es diferente, ya que aquí los participantes son evaluados a partir de su discurso. Los concursantes se acercan al micrófono y lanzan sátiras dirigidas hacia personas de la comunidad y autoridades; así, el discurso que genere mayor risa al público es el ganador. Los asistentes prestan atención a cada intervención: si alguien menciona algo gracioso, obtiene mayor aprobación y comentarios favorables, pero si se traba al hablar, es objeto de burlas y críticas por parte del público. Lo mismo ocurre si en su sátira aborda temas que no son comprendidos por el colectivo. En este concurso, los jurados observan la reacción del público y determinan quién recibió mayor aprobación, eligiendo así a los primeros lugares, que, al igual que en el concurso anterior, reciben algunos obsequios.

Etapas del ritual

Como se mencionó anteriormente, el ritual del ahorcado conlleva una serie de actividades realizadas de manera previa, durante y posterior al evento. Estas actividades incluyen desde la instalación del espacio hasta la organización de los personajes y del baile final. Así, podríamos sistematizar el ritual de la siguiente manera, siguiendo los planteamientos de Van Gennep y Turner:

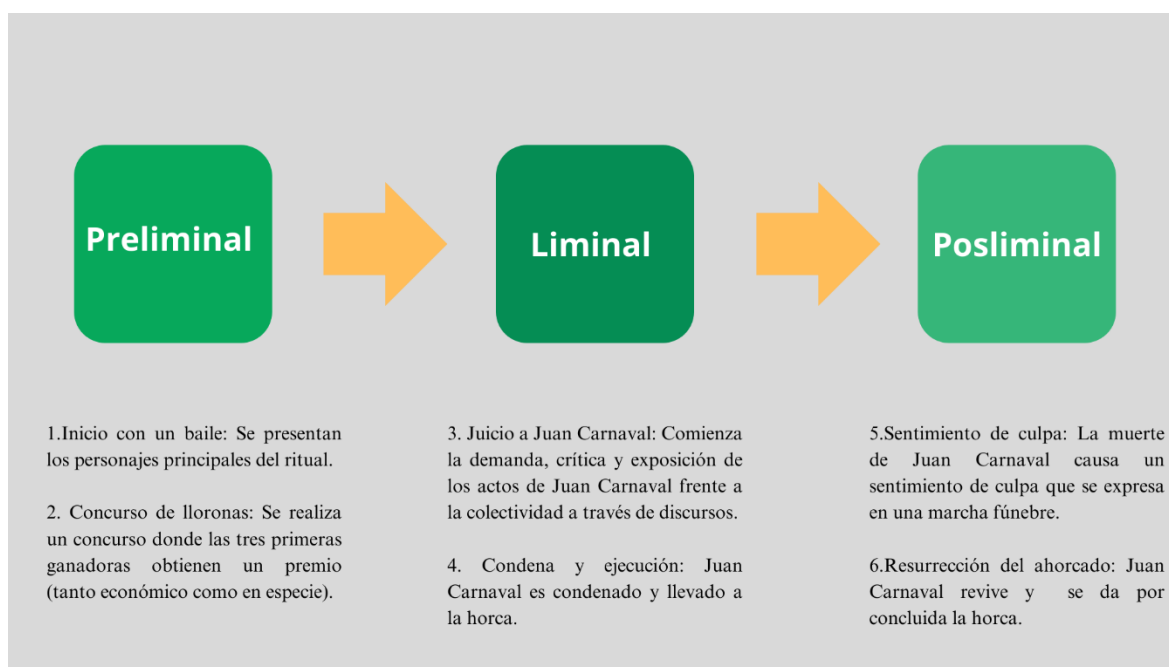


Ilustración 28. La horca de Juan Carnaval en fases. Elaboración propia 2024.

4.2 Etapa de separación: “Hay que quemar[lo] mañana al cabrón”

Tarde del primer día. Quedan 34 horas.

El día 25 de febrero del año 2023, exactamente a las dos de la tarde, recibí la llamada de uno de los organizadores de la horca a Juan Carnaval. Me comentó que irían a realizar algunas actividades finales para la horca del día siguiente y que, si quería acompañarlos, nos veríamos en la calle “La Cerrada” en 10 minutos. Tomé mis cosas, las que pude, y me dirigí a San Juan. Al llegar, estaban los dos miembros del comité: el señor José y su sobrino Eduardo.

Mientras esperábamos el colectivo que nos llevaría a la casa del señor que vende pirotecnia, el señor José me contó lo difíciles que habían sido estos últimos años para el barrio de Atzinco. Debido a la pandemia, muchos hombres perdieron su trabajo, lo que provocó que varias camadas de danzantes no participaran ese año, pues no les alcanzaba para dar sus cooperaciones ni para el mantenimiento de sus vestuarios, tan solo de ese barrio bailarían una, de diez. “Pero ¿Cómo no va a haber una camada este año? ¿Cómo no va a tener camada el barrio?”, mencionó el señor José. “Por eso nosotros somos la única camada que va a participar”. Además de ser parte del comité del ahorcado él también era miembro del comité de una de las camadas de su barrio. El hecho de que los hombres no participen afecta gravemente a las camadas, ya que en su mayoría la carga económica recae sobre ellos, pues a las mujeres no suele pedirseles cooperación económica.

Mientras platicábamos, fuimos interrumpidos por un señor que salía de una casa; era el que vendía la pirotecnia. Nos hizo pasar a su sala y nos contó lo emocionado que estaba por ver el carnaval de San Juan ese año. Mencionó que, aunque tiene familia en la comunidad, él no estaba tan familiarizado con las costumbres. Preguntó: “¿Y ustedes, de qué comisión son?” “Somos de la horca a Juan Carnaval. ¿Ha visto la horca?”, mencionó el señor José. “No, no la he visto”, respondió el vendedor. “Pues este año tendrá la oportunidad de verla; es muy bonita y es parte de nuestra identidad. Como la horca se perdió dos años, este año vinimos a verla para comprar la pirotecnia⁴⁷. Primero queremos que lance cinco cohetes antes de que

⁴⁷ Véase en anexo 3.

se presente la camada monumental, cinco más cuando esté la camada bailando, cinco en el concurso de lloronas y cinco cuando se ahorque⁴⁸”.

Después de elegir la pirotecnia que se usaría el día de la horca, partimos rumbo a los siguientes barrios. Es en este momento que comenzó el recorrido para solicitar la cooperación para la horca. Los miembros de la comisión comentaron que ese año no habían recibido apoyo económico de la presidencia municipal para el ritual, ya que “no la consideraban una actividad primordial del carnaval, sino como algo secundario”, por ello solicitaban el apoyo de los barrios porque los gastos eran altos y el apoyo que recibieron de la presidencia de comunidad apenas alcanzaba para cubrir los gastos básicos, como el baile posterior a la horca y la pirotecnia.

En cada casa que visitábamos se mencionaba lo mismo, que no se contaba con el suficiente recurso económico para la ejecución del ritual, no se había recibido apoyo de la presidencia municipal y era necesario pedir cooperación a la población para llevarlo a cabo. Varios vecinos al escuchar el nulo apoyo por parte de presidente municipal aportaban voluntariamente una cantidad y solían mostrar su disgusto a través de diversos comentarios “¿Cómo que no quiso apoyar? Nada más por eso vamos a quemar[lo] mañana al cabrón” o “Mañana en la horca que se diga que no quiso apoyar”, “Hay que exponer todo esto mañana” la molestia era evidente, la horca ha sido uno de los rituales más significativos para la comunidad, y si no recibían apoyo económico de la presidencia, ellos sustentarían los gastos. Estas cooperaciones iban desde los cincuenta hasta los doscientos pesos.

Culminando el recorrido visitamos al profesor Dante, el sobrino de don José menciona que este año, para recordar a su abuelo, quien fue Juan Carnaval durante muchos años, se vestiría de Juan Carnaval sobre un Gallo ya que así era como lo llamaba su abuelo. Terminamos de recorrer los barrios de San Juan aproximadamente a las cinco de la tarde y me invitaron a acompañarlos en los preparativos iniciales del ritual a las nueve de la mañana.

⁴⁸ La identificación de los cuatro momentos clave del ritual refleja una lógica en la forma de organización visual del ritual, que marca su enaltecimiento en conjunto con la práctica.

Amanecer del día final. Quedan 14 horas

Al día siguiente, por la mañana, comenzó la limpieza de la Plaza de los Cuatro Señoríos. Poco a poco, amigos de los miembros de la comisión del ahorcado empezaron a llegar; muchos de ellos eran danzantes. Le pregunté a algunos de ellos si también formaban parte de la comisión, y respondieron que no, pero que “ellos son amigos y hay que apoyar”. Muchos de ellos se conocían entre sí desde niños; otros, porque eran vecinos; y algunos, por haber participado juntos en alguna comisión dentro de la iglesia. Poco después, llegó el actual presidente de la comunidad. Los miembros de la comisión dijeron que él iría por las vigas de madera que darían estructura a la horca, así que decidí acompañarlo junto con algunas personas más. Se eligieron maderas adecuadas para conectarlas entre sí, sin riesgo de tambaleo, y que pudieran soportar el peso.

Después de limpiar la plaza, las vigas fueron armadas una a una y levantadas en un esfuerzo grupal hasta completar la horca, que alcanzó una altura aproximada de diez metros. Así mismo comenzaban a llegar personas que tenían puesto de venta, algunos preguntaban por el costo por espacio, Eduardo les daba el costo aproximado de cien pesos por metro cuadrado y les mencionaba los espacios que aún quedaban disponibles. Hasta el momento tenían registrados un aproximado de quince puestos de venta enfocados en diferentes productos, principalmente relacionados con la venta de alimentos y bebidas alcohólicas.

Durante esta organización, todos coincidían en que era necesario retomar los elementos y las prácticas que realizaban los abuelos al preparar el escenario ritual, rescatando “lo de antes”. Mientras levantaban la horca, lanzaban cohetes para anunciar a la comunidad la preparación del ritual y el principio del fin de la festividad carnavalesca. Luego, colocaron adornos de colores alrededor de la plaza. Una vez listo el escenario ritual, acordaron reunirse a las cuatro de la tarde para el inicio del primer desfile de personajes del ritual en la carretera principal de San Juan Totolac, comenzando desde la gasolinera que se encuentra en la comunidad de Zaragoza.

En este año, la organización del comité de la horca realizó un cronograma de actividades⁴⁹ para que los miembros de la comunidad estuvieran informados de lo que se llevaría a cabo

⁴⁹ Véase anexo 4.

ese día. A la par, anunciaron en diversas páginas de Facebook que solo aquellos que asistieran al desfile podrían participar en el concurso de licenciados y lloronas. Esta planificación no solo garantizaba el orden del evento, sino que también reafirmaba la importancia de seguir una estructura temporal específica, en la que cada acción debía desarrollarse en el momento indicado.

De esta manera, se evidencia cómo el tiempo y el espacio ritual están absolutamente pautados, delimitando quiénes pueden participar activamente y en qué condiciones. La exigencia de asistir al desfile para formar parte del concurso refuerza la noción de compromiso y pertenencia dentro del ritual, estableciendo una clara distinción entre espectadores y participantes activos. Además, la difusión a través de redes sociales muestra cómo los medios digitales se han integrado en la organización y control de la festividad, adaptando las formas tradicionales de convocatoria a las dinámicas contemporáneas de comunicación. Asimismo, esta estructuración permite que el ritual se desarrolle sin interferencias externas, asegurando que cada momento—desde el desfile hasta la ejecución simbólica en la horca—mantenga su sentido y secuencia dentro de la lógica de la festividad. Así, el cronograma y las reglas establecidas no solo organizan las acciones, sino que también refuerzan la dimensión simbólica del evento, en la que la comunidad se reconoce a sí misma dentro de un espacio y tiempo ritualizado, asegurando la continuidad de la tradición y su significado colectivo.

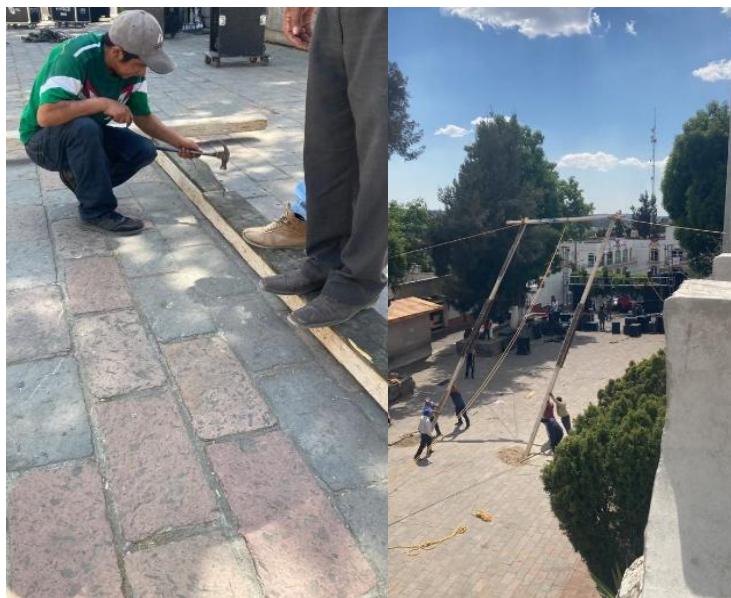


Ilustración 29. Preparación de la horca. Fotografías propias (2023).

4.3 Etapa liminal: la horca

En punto de las cuatro de la tarde, comenzó el desfile inaugural del ritual, iniciando sobre la carretera federal San Martín-Tlaxcala, cerca de la gasolinera de Zaragoza. Llevaban una camioneta grande con una bocina que reproducía música variada, acompañados por el presidente de la comunidad y los organizadores. Al principio, los participantes consistían en siete lloronas, un Juan Carnaval y dos licenciados. A medida que recorrían las calles principales de San Juan, se comenzaron a unir cada vez más personajes del ritual, hasta llegar a ser aproximadamente veinticinco personas. Mientras avanzaban, interactuaban con la población que observaba el espectáculo. Algunos de ellos pedían monedas, o como suelen llamarlo, “el redondito”. Las lloronas bailaban y hacían ademanes sexuales hacia los hombres, mientras que los licenciados realizaban sátira de algunas personas de la comunidad y de las autoridades, en sus carpetas llevaban fotografías editadas de mujeres semidesnudas con la cara sobrepuesta de algunas autoridades. Estas imágenes causaban carcajadas a quienes las observaban.



Ilustración 30. El desfile del ritual del ahorcado. Fotografías propias (2023).

La dirección del desfile cambió de rumbo al llegar a un punto conocido como “la cerrada”. Se adentraron por las calles de la comunidad hasta llegar a la Plaza de los Cuatro Señoríos, aproximadamente a las seis de la tarde. La plaza, que unas pocas horas antes se encontraba vacía, ahora estaba llena de puestos de venta de alimentos, bebidas y objetos varios.

Asimismo, ya se había colocado el escenario para el baile de clausura y las bocinas que más adelante serían utilizadas para el ritual. Los participantes comenzaron a bailar alrededor de la horca mientras interactuaban con el público, que ya esperaba el inicio de las actividades del día final. El espacio de la horca quedó de la siguiente manera:

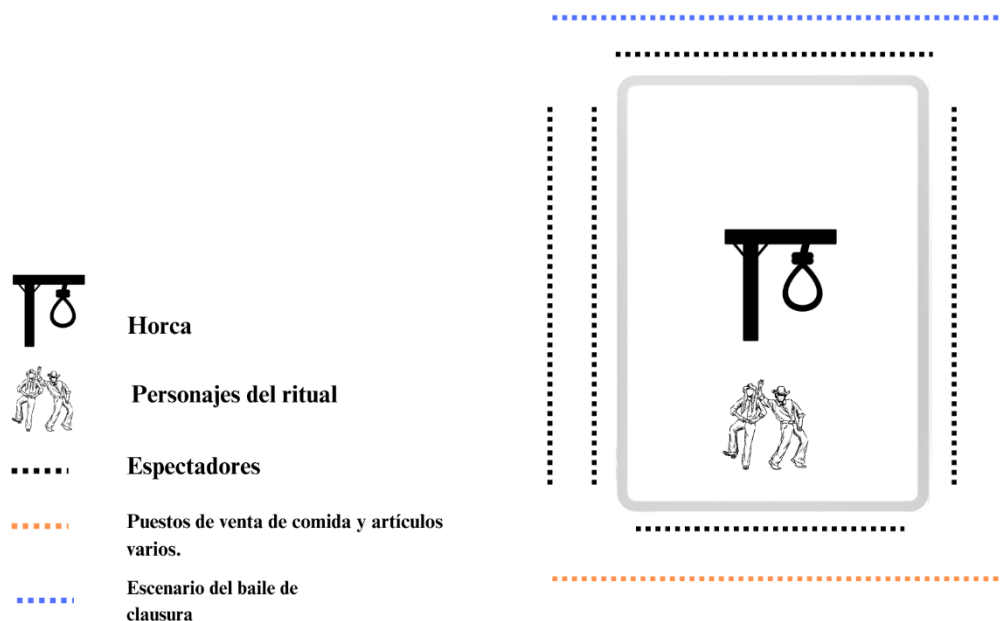


Ilustración 31. Escenario ritual del ahorcado en San Juan Totolac. Elaboración propia (2024).

A las siete de la noche comenzó la presentación de la “Gran camada”, conformada por danzantes de diversos barrios de la comunidad de Totolac. Debido al tiempo disponible, se presentaron principalmente las cuadrillas y sones más representativos, como *La entrada*, *El jarabe*, *El borracho*, *Puentes y portales*, *La Cadena* y *La Salida*. Mientras danzaban, la plaza continuaba colmándose de personas, hasta el punto en que resultaba difícil encontrar un lugar adecuado para observar con claridad el espacio ritual. Durante la danza de la gran camada, Juan Carnaval paseaba por el lugar vestido con un traje azul marino, sombrero, una máscara de huehue y su jaula colgando en la espalda, que en vez de un pájaro contenía un objeto en forma de falo. Nadie sabía quién lo interpretaba, su identidad era desconocida.

Una vez concluidas las danzas, iniciaron los concursos. El primero se realizó para los personajes de licenciados, su concurso fue evaluado de acuerdo con el discurso, en este el jurado, conformado por los miembros del comité, tomaba en cuenta la sátira y las risas que provocaban en el público. En sus principales discursos se destacaban chismes relacionados

al adulterio y a manera de sarcasmo los actos cometidos principalmente por trabajadores de la presidencia municipal. La mayoría giraban en torno a la falta de apoyo que se recibió para la horca de ese año, los más contundentes fueron: “Pinche Juan Carnaval pareces presidente municipal”, “Según Ravelo apoyo para todo, pero no apoyo ni madres”, “Hasta parecen trabajadores de la presidencia”, “Según no son nada y fueron vistos agarrados de la mano saliendo del motel”, “A ver tú pinche Jonathan que eres el mil amores ¡eh! pero nomás eres mío”. Aquellos licenciados que llegaban a trabarse al hablar eran burlados por los espectadores y personajes del ritual diciendo frases como “Hasta para hablar es pendejo”, por otro lado, los que decían discursos elocuentes eran elogiados diciendo “¡Ohh! ese wey si se la sabe”. De esta manera el discurso se volvió la parte fundamental para elegir al ganador del concurso, y así fue premiado en esta categoría el licenciado Armando Bronca Jigora.



Ilustración 32. Concurso de licenciados. Fotografías propias (2023).

Una vez concluido el concurso de licenciados inició el de lloronas, ellas fueron formadas en hilera para comenzar con la pasarela. El jurado tomaba en cuenta el baile que realizaran, su nombre, interacción con el público y el número de aplausos que recibían. Eran alrededor de veinte lloronas que iban entre los diez a cincuenta años. Se les puso música contemporánea

y estos personajes bailaron de forma sexual con los hombres, saludaban al público y algunas lanzaron algunos discursos hacia Juan Carnaval, aludiendo a chismes comunitarios, tales como “No me das para mis chamacos pero que tal para robarte los terrenos” dijo una llorona “No dijo nombres pero todos sabemos a quién se refiere” respondió el presentador”, “Todas las pinches lloronas que se vayan a la chingada porque nomas eras mío” “Este pinche Juan Carnaval me dejó llena de hijos, es un pendejo y el de la presidencia también es un pendejo que se robó dinero y se compró carro nuevo, hijo de su pinche madre”, “El pinche Jonathan es puto porque me le acerco y se hecha a correr”. A la par se hicieron comentarios respecto a los mismos miembros de la comunidad: “Ese wey se robó dinero de la Semana Santa”, “A ver por qué no le pagas al señor de la renta?”. En este concurso la ganadora fue la llorona Chichiflina, un joven con aproximadamente veinte años de edad.



Ilustración 33. Concurso de lloronas. Fotografías propias (2023).

Posteriormente comienza el juicio donde se acusa a Juan Carnaval de haber cometido todas esas acciones y se busca castigarlo, las haya cometido o no se le identifica como el culpable. Durante estos momentos Juan Carnaval trata de defenderse y trata de huir del ritual, pero siempre es capturado por los policías y licenciados. Así, en medio de las risas y acusaciones, este personaje comienza poco a poco a asumir la culpa de todo, por lo que empieza a repartir su herencia entre las personas del público “A Bianca le dejo un chamaco, el Ravelo es el que

no quiso cooperar ¡eh! por eso a ese pendejo no le voy a dejar a ninguna vieja, se las voy a dejar todas al José”.

A manera de sátira y mofa es recorrido alrededor del espacio ritual y posteriormente es llevado a la horca donde lo amarran por debajo de sus brazos. Algunos licenciados lloran y le grita “¡No, Amigo! ¡Amigo!” otros le bajan su pantalón y mientras es alzado en el aire se escucha la marcha fúnebre, los sonidos son mezclados entre risas, lamentos de las lloronas y licenciados, junto con algunas frases tales como “Vas’parriba mi Juan, eso te pasa por haber cometido tantos desmanes y tantos abusos, tantos atropellos y tantas maldades, hasta luego miserable” “¡Ya se murió, se quedó quieto!”. Después de permanecer entre cinco y diez minutos en el aire, es bajado y cargado por las lloronas y demás personajes del ritual, le dan un recorrido alrededor del espacio ritual y tanto ellos como los espectadores muestran arrepentimiento por lo ocurrido.



Ilustración 34. La horca a Juan Carnaval. Fotografías propias (2023).

4.4 Etapa de agregación: el cumplimiento de la comisión

Al finalizar la horca, comenzó el baile sonidero. El espacio ritual, delimitado por los espectadores, poco a poco se fue desvaneciendo hasta quedar cubierto por la multitud. Bajo la luz de la luna y el sonido de la música, los participantes del ritual y el público danzaban en la plaza.

En esta ocasión, no hubo conflicto alguno entre los personajes del ritual y los espectadores. Los danzantes que compraban comida y bailaban mencionaron sentir una cierta melancolía por el fin del carnaval, pero, al mismo tiempo, expresaban felicidad porque por fin había llegado el momento de descansar.

Por otro lado, la comisión revisaba el equipo de sonido del ritual y conversaba con algunas personas. Mencionaron sentir alivio por haber cumplido con el deber que se les había encomendado. También estaban felices de haber “recuperado” el ritual después de tanto tiempo suspendido por el confinamiento y satisfechos de que se hubiera realizado con éxito.

Al día siguiente, los miembros del comité del ahorcado y sus amistades se reunieron nuevamente para limpiar la plaza y desmontar la horca. Bajo la luz de la mañana aún quedaban rastros de la fiesta del día anterior: serpentinas esparcidas por el suelo, restos de papel y basura, el adorno ondeando suavemente con la brisa matutina y el eco de los últimos sonos resonando en la memoria de quienes repasaban la noche anterior. Mientras recogían, comentaban todo lo sucedido y, entre risas, recordaban los discursos pronunciados durante el ritual, rememorando frases ingeniosas y momentos de tensión y júbilo.

Una vez concluida la comisión del ritual y la fiesta carnavalesca, era hora de regresar a la vida diaria. Pero en el aire quedaba la certeza de que, aunque el carnaval terminara, su espíritu seguiría latente en la comunidad, esperando volver el próximo año.



Ilustración 35. Horca a Juan Carnaval, Fotografía propia (2024)

Capítulo V. La horca al capataz en Toluca de Guadalupe: la catarsis y el ajusticiamiento simbólico

La comunidad de Toluca de Guadalupe se encuentra ubicada en el municipio de Terrenate, a 47 km de la ciudad de Tlaxcala, entre los paralelos 19° 25' y 19° 33' de latitud norte; los meridianos 97° 51' y 98° 02' de longitud oeste; altitud entre 2 500 y 3 300 m (INEGI, 2010). El nombre del municipio proviene de un compuesto entre vocablo español y náhuatl, de esta manera Terrenate proviene de la palabra en español terreno y del apocope náhuatl atexcatl, que deriva de las raíces atl, agua y textil, masa. Dando por significado “terreno de color de masa” (Gobierno de Terrenate, 2021).

El municipio de Terrenate colinda al norte con los municipios de Lázaro Cárdenas, Emiliano Zapata y el estado de Puebla; al este con el estado de Puebla y los municipios de Alzayanca y Huamantla; al sur con los municipios de Huamantla, Xaloztoc y Tetla de la Solidaridad; al oeste con los municipios de Tetla de la Solidaridad y Lázaro Cárdenas. Se encuentra conformado por un total de veintidós comunidades siendo: Colonia El capulín, Cuatro caminos (El rosario), Cortesco, Cristalaco, El mirador, El Ocote, Guadalupe Victoria, La Caldera, Los Ameles (Acolco), Nicolás Bravo, Paso Hondo, Ranchería El Rincón, Cerrito de Guadalupe, Rancho El Capulín, Rancho El Ocote (Las pozas), Rancho La Mesa (La cumbre) Rancho San Juan Villarreal, Rancho Santa Ana, Terrenate, Toluca de Guadalupe, San José Villarreal (INEGI, 2010).

Según datos del INEGI (2010) la zona es urbana y está ubicada sobre rocas ígneas extrusivas y sedimentarias del cuaternario, en meseta basáltica escalonada con lomerío; sobre áreas donde originalmente había suelos denominados durisol y regosol; tiene clima templado subhúmedo con lluvias en verano de humedad media y está creciendo sobre terrenos ocupados previamente por agricultura y pastizal.

Según datos del gobierno municipal de Terrenate (2021), este municipio fue ocupado durante el periodo que corresponde a la fase denominada Tenanyecac, que va del año 100 al 650 d.C. Los asentamientos se ubican en el pueblo del ejido de Ameles y en la Hacienda Candelaria.

Así mismo refiere que, para la época colonial, se tiene registro del asentamiento de diversas Haciendas⁵⁰, por un censo que se realizó con el objetivo de recaudar un donativo que había sido solicitado por la colonia española. Con el inicio de la independencia de México en el siglo XIX, Terrenate fue uno de los lugares que se sumaron a las guerrillas de Juan José Osorno que combatió a los realistas encabezados por el mariscal Ciriaco del Llano. A la par también se opuso a los intentos de anexión de Tlaxcala al estado de Puebla.

En 1862 Terrenate logra la categoría de municipio. Vera (2008) refiere que el municipio

Fue parcialidad de San Salvador Tzonpaxtepec⁵¹ hasta 1868. Perteneció al partido de Huamantla. Para 1862 es elevado a la categoría de municipio. Dentro de los personajes ilustres resaltan; Modesto González Galindo y Gerzayn Ugarte. La región de Terrenate fue evangelizada por los agustinos, quienes se encargaron de la administración de los sacramentos y de su adoctrinamiento, mismos que también llevaron a la hacienda de Temextla (Vera, 2008: 11).



Ilustración 36. Ubicación del municipio de Terrenate, Gobierno Municipal de Terrenate (2021).

⁵⁰ El gobierno de Terrenate (2021-2024), a través de datos de González, identifica tres haciendas: Hacienda de nuestra señora de Guadalupe que pertenecía al Rancho de San Juan Tosula, Hacienda de Tepeyehualco y el Rancho de San Miguel Axoyac.

⁵¹ Del náhuatl que significa “lugar para guardar los cráneos”

Toluca de Guerrero/Toluca de Guadalupe

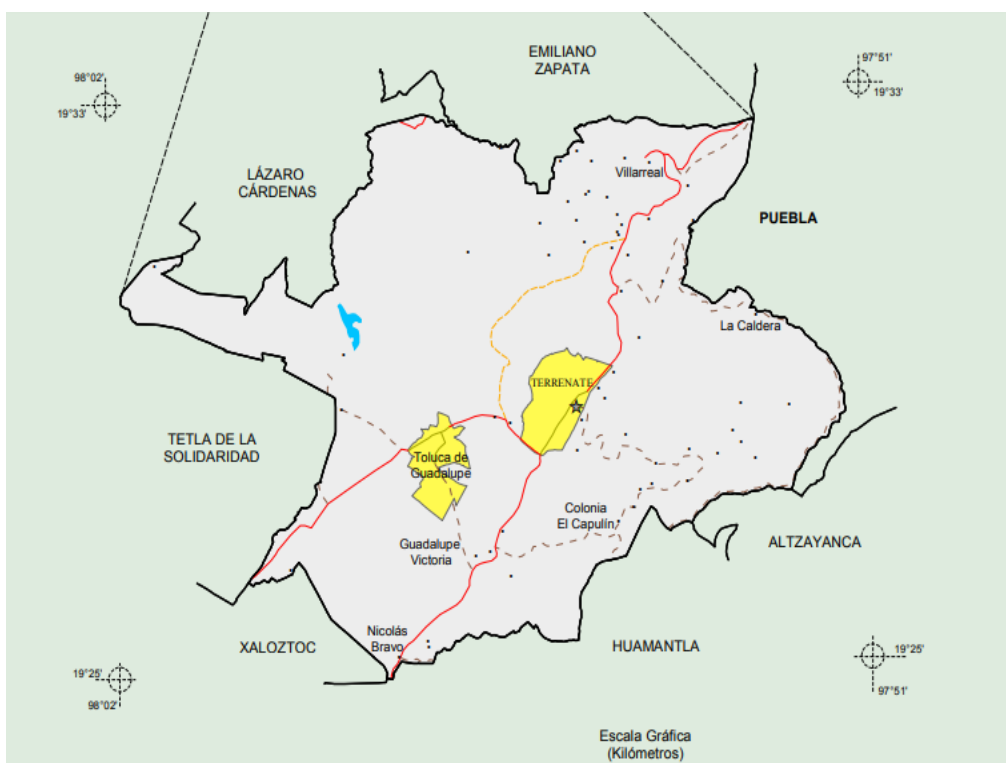


Ilustración 37. Ubicación de Toluca de Guadalupe. INEGI (2010).

Toluca de Guadalupe es una comunidad situada a 3.9 kilómetros de Terrenate y abarca un área cercana a 240 hectáreas, colinda con Terrenate, Nicolás Bravo, San Cosme, El Rancho del Ocote de la laguna, Lázaro Cárdenas y con el cerro Tlacaxolo⁵², De acuerdo con el dato de *Pueblos de América* (2020) se registra que la población es de 3,659 habitantes, siendo distribuida en 1825 hombres y 1834 mujeres.

La principal actividad económica de la comunidad se basa en la agricultura, pero dados los procesos de industrialización y la baja de costos en productos del campo, muchas personas, principalmente hombres, han tenido que migrar hacia otros estados siendo principalmente a la Ciudad de México, Puebla y Veracruz. También se ha dado migración internacional mayormente hacia Estados Unidos. A pesar de migrar hacia otros estados, sus pobladores suelen regresar a su comunidad para pasar las fiestas de fin de año y las celebraciones carnavalescas, las cuales consideran las más importantes.

⁵² Su significado viene del náhuatl “*tlaco*” que significa mitad y “*xolo*” que refiere a monstruo. Este cerro tiene una alineación cercana con el cerro de Cuatlpanga y la montaña Matlalcueytl. Algunos miembros de la comunidad también refieren que significa hombre fuerte, hombre tragón que come nubes o que es un gigante/monstruo.

Toluca viene del vocablo náhuatl Tolo-can “lugar de la tribu toloca o matlatzinca” también refiere a “en donde está el dios Tolo” o “cerro del dios Tolo” o “lugar del dios Tolo”. También podría referirse a Toluca (del náhuatl *Tolocan*) de *tolocui*, el inclinado (de tola, inclinarse, y can, lugar. Lugar del inclinado de cabeza (*Pueblos de América*, 2024).

Anteriormente la comunidad se nombraba Toluca de Guerrero⁵³, aunque se desconoce con exactitud por qué se eligió el vocablo de Guerrero, don Ricardo, poblador de la comunidad, refiere que posiblemente se deba a que los ancestros se llamaban a sí mismos “guerreros” porque ellos ganaban la guerra.

Bueno, yo pienso que, en aquel entonces, quizás nuestros antepasados le habían puesto ese nombre, Toluca de Guerrero, porque decían que ganaban la guerra. Porque se suponía que había muchos guerreros, o al menos así se decían entre ellos (Entrevista a Ricardo, 23 de diciembre 2022)

Los asentamientos en la comunidad comenzaron antes de 1935. La zona estaba rodeada de árboles y supuestamente pertenecía a la ex hacienda de la Noria, ubicada a 15 minutos del lugar. Los primeros pobladores provenían de pueblos cercanos: algunos de la Hacienda de la Noria, otros de un lugar conocido como La Colonia, y otros de un rancho llamado La Candelaria. Así, poco a poco, comenzaron a construir sus casas de jacales⁵⁴. La mayoría de ellos se conocían porque trabajaban juntos en las haciendas. Fue de esta manera que, paulatinamente, comenzaron a habitar la comunidad.

Posteriormente, cuando los dueños de la hacienda iban a comenzar a utilizar el terreno, descubrieron que ya había gente habitando en la zona. Así comenzó una disputa por el terreno. Los pobladores mostraron su interés en fundar un pueblo en ese lugar, pero los dueños de la hacienda no lo aceptaron y querían mandarlos a fundarlo en los cerros cercanos o en un lugar conocido como Las Pastorías, los pobladores no lo permitieron, lo que inició una ardua tarea de gestión para la fundación del pueblo.

Me platicaba mi abuelo y mis padres. Dice el dicho y no es dicho es la verdad, empiezas de cero, me comentaban que acá donde se fundó la comunidad era una parte que tenía árboles, pero estamos hablando hace más de 80 años. Entonces la comunidad se iba a

⁵³ Se consideraba un nombre provisional.

⁵⁴ Especie de choza.

formar como a tres kilómetros más atrás, no sé si por desapercibido conozcas la ex hacienda de la Noria que está como a un cuarto de hora de aquí, esos eran supuestamente los dueños de esta parte de terreno, entonces cuando se iba a formar allá la colonia empezaban a rascar así donde había bordos para formar una casita, un jacal común, pero ya que empezaron a trabajarlo ahí. En aquellos años había mucho más rigor para la gente... los dueños del rancho no querían ver la gente ahí, les dijeron que querían que el pueblo quedara de aquel lado del cerro de este o aquel (*ibid.*)

El principal motivo para gestionar la fundación del pueblo era porque “Ya estaban cansados de los ricos”, estaban cansados de los malos tratos vividos bajo las haciendas, es por ello que se organizaron para obtener la posesión completa de la tierra.

Ya estaban cansados de los ricos, porque los ricos, anteriormente dicen que es como ahora, pero ya no hay padres tan prepotentes con sus hijos que te mandan a hacer algo, no lo haces y te pegan, así dicen que hacían los ricos. A lo menos aquí en la ex hacienda de Tenexac dicen que ahí el dueño este pasaba el carril federal que te gusta de aquí a la otra cuadra de arriba. Y él estaba como ahorita nosotros, pasaban los arrieros de por allá de los montes y tenían que irle a besarle la mano hasta donde estaba y el que no lo hacía, mandaba a sus secuaces y los re privaban y entonces dicen que así sucesivamente fue esto y a los acasillados que trabajaban en los ranchos, ya estaban cansados de los ricos entonces se unieron y empezaron a gestionar todos unidos (*ibid.*).

Sin duda, no fue una tarea fácil. El intento por recuperar la tierra implicó hostigamientos y amenazas constantes por parte de los hacendados. Don Ricardo relata que le contaron que muchos de los gestores y pobladores fueron fusilados para impedir que se apropiaran de ella, que incluso eran colgados de la lengua en los grandes árboles de la zona, “para quitar a mucha gente del camino”. Añade que, hace años, solían encontrarse restos óseos tanto en los cerros cercanos como en los propios caminos.

Entonces me platicaba mi abuelo y mi padre que las juntas que hacían cuando se reunían para la gestión por acá por abajo, como a doscientos o trescientos metros estaban unas barrancas hondas y por allá se iban a esconder para hacer sus reuniones se alumbraban con velas, otros se tapaban con cobijas la luz para que no se viera y por ahí hacían sus reuniones. [...] La lengua que se utilizaba para no ser descubiertos era el náhuatl.

A mí me platicaban, mi abuelo y mi padre que acá en la colonia habían unas personas que se dedicaban a colgar a las gentes de la lengua, ejemplo si no hacían lo que ellos les prometían o les decían, los colgaban de la lengua, o ya los ricos les decían “mátelos” y

pues los mataban haz de cuenta como si mataran a un marrano y pues yo pienso que en aquel entonces sí estuvo muy crítica la situación para ellos, por eso ahora decimos si nosotros no cuidamos lo que nos dejaron nuestros antepasados seríamos muy torpes, la verdad si no cuidamos de aquello que tanto lucharon y sufrieron por tener (*ibid.*).

Los principales gestores fueron Margarito Cervantes, Apolonio Hernández, Rafael Pozos, Crescencio Pozos, Matías Moreno, Zacarías Cano y Mauro Moreno. Las gestiones por la tierra se realizaron en múltiples viajes al departamento agrario en el antiguo Distrito Federal. Margarito Cervantes le contó a don Ricardo que, en uno de sus regresos de la Ciudad de México, fue acorralado por los “matones” de los hacendados, quienes lo persiguieron durante un largo tiempo. Con la angustia y la adrenalina de huir, se encomendó a la virgen de Guadalupe y le habló a su caballo; en ese momento, este galopó a gran velocidad hasta llegar al pueblo, logrando así escapar de quienes lo perseguían. Fue gracias a este hecho que se decidió cambiar el nombre de Guerrero a Guadalupe⁵⁵, en agradecimiento por haber ayudado a don Margarito a escapar de sus perseguidores y, con ello, lograr la posesión de la tierra.

Después de tres años de contienda se logró la resolución a su favor y el 28 de febrero del 1935 se les otorgo la posesión de las tierras para los pobladores.

Pero en aquellos años, cuando se repartieron provisionalmente las tierras de cultivo, decían: “A ti te toca aquí”, porque, como te digo, daban diez hectáreas, ocho hectáreas, o cuatro, por un lado, y cuatro por otro. Según cuentan, en la primera dotación se asignaron ocho hectáreas juntas, pero después muchos no estuvieron de acuerdo. Entonces, les repartían cuatro por aquí, cuatro por allá, y así se fue haciendo la distribución. Bueno, el señor estaba luchando para que en el departamento agrario —como le decían en aquellos tiempos, allá en México— le dieran la resolución. Al final, la resolución tardó mucho, pero cuando la obtuvo, el ingeniero Luis Farfán vino a entregarles la posesión y a hacer el deslinde de todo (*ibid.*).

De esta manera, la obtención de la tierra se volvió una fecha importante, ya que significó la fundación de la comunidad de Toluca de Guadalupe que conocemos actualmente. Esto crea un fuerte arraigo hacia la tierra, pues consideran que es necesario cuidar y proteger lo que con tanto esfuerzo lograron los antepasados. Para conmemorar su fundación, decidieron colocar un monumento en la plaza principal de la comunidad en agradecimiento a las

⁵⁵ Por ende, se eligió a la Virgen de Guadalupe como la santa patrona de la comunidad.

personas que contribuyeron a la gestión de la tierra, y unos cuantos metros delante, por decisión de la mayoría del pueblo, se decidió que allí fuera sepultado Margarito Cervantes y encima se colocó un monumento en su memoria.



Ilustración 38. Monumento de la fundación de la comunidad de Toluca de Guadalupe. Fotografía propia (2022).



Ilustración 39. Monumento y sepultura de Margarito Cervantes, encima una placa en agradecimiento del pueblo por su labor. Fotografía propia (2022).

5.1 Entre la realidad y la inversión: el juego del lenguaje en el carnaval en Toluca de Guadalupe



Ilustración 40. Viñeta de la danza de cuchillos de Desiderio Hernández Xochitiotzin, en Ramos (1992).

La festividad carnavalesca en la zona de Terrenate tiene sus orígenes en el rancho de la Concepción que fue transmitido poco a poco a las rancherías y comunidades cercanas como La Colonia, La Caldera, hasta llegar a Toluca de Guadalupe donde se conservó con mayor detalle y se arraigó de manera más profunda en sus pobladores. La danza, la música y la festividad en general es transmitida de generación en generación donde bailan los adultos y los jóvenes y demuestran su destreza física a través de la danza. Ramos (1992) refiere que los ancianos cuentan que la danza se encuentra basada en el maltrato que sufrieron los peones de esa región por parte de los caciques y hacendados, quienes se desplazaron de las zonas céntricas a las sierras con el fin de encontrar espacios de tranquilidad y soledad.

Cuentan ellos que es de inmemorable época; está basada en el maltrato que sufrieron los peones acasillados de esa región; quienes fuéronse alejando cada vez más de los centros de población en busca de tranquila soledad y encontraron cimiento al pie de la Sierra, lugar donde pudieron con libertad manifestar sus sentimientos, sus alegrías y sus tradiciones aborígenes. Aprovecharon para ello primero las fiestas religiosas y más tarde las paganas, hasta convertirse en un baile fuertemente tradicional (Ramos, 1992: 25).

Esta surge durante el auge de las haciendas y los ranchos en la zona nororiente del estado. Mucha gente comenzó a trabajar en estos lugares, lo que hizo que poco a poco se comenzara a poblar la región. Los miembros de la comunidad platican que los abuelos decían que su origen también fue la rebeldía y la liberación de muchas haciendas.

En ese entonces no existía un vestuario como tal; utilizaban máscaras hechas de lona para cubrirse el rostro y no ser reconocidos. Algunos danzantes las cubrían con piel de borrego porque, así no les lastimaban al bailar, o como mencionan para que así no les *xima*.⁵⁶ Actualmente usan una mascada o pañuelo para evitar lastimarse. A diferencia de otras zonas en la región, esta máscara no tiene marcados rasgos de origen español, sino que alude más a la fisionomía de los peones mestizos; por ende, no es de indígena ni de español. También utilizaban los pantalones, camisas y botas que usaban para trabajar en el campo. Por lo que los primeros danzantes eran hombres que trabajaban en las haciendas.



Ilustración 41. Máscaras utilizadas en Toluca de Guadalupe y máscaras utilizadas en la mayoría del estado de Tlaxcala. Fotografías propias (2022).

⁵⁶ Del náhuatl *xima* que significa raspar.

La danza es uno de los elementos más importantes del carnaval en la zona nororiental de Tlaxcala. Su arraigo y reconocimiento en la comunidad de Toluca de Guadalupe se deben a diversos factores, pero principalmente a la música. Con el paso del tiempo y gracias al reconocimiento de la danza en eventos estatales y nacionales —por la destreza y resistencia física de los bailarines—, el vestuario fue transformándose gradualmente. Los danzantes comenzaron a destacar aspectos más coloridos en sus atuendos, desde el sombrero hasta los pies.

A la par, el músico Alberto García realizó un trabajo de recopilación musical al escuchar e identificar las melodías que se interpretaban en diversas comunidades donde se practicaba la danza. A partir de ello, transcribió la música en partituras y creó registros formales de varios sonos y cuadrillas, cada uno con un nombre específico que alude a acontecimientos relevantes vividos por los danzantes del carnaval de aquella época. Esta labor tuvo como propósito preservar el acervo musical y garantizar su transmisión a las futuras generaciones. Los instrumentos musicales que originalmente acompañaban la danza eran la guitarra acústica, el violín y el contrabajo.

Posteriormente, en colaboración con la maestra Isaura Ramos, se estructuró el orden de las presentaciones de las cuadrillas y los sonos, lo que no solo aportó mayor organización y un reconocimiento más amplio y formal de la danza, sino que también aseguró un mayor reconocimiento y arraigo de la danza en la comunidad de Toluca de Guadalupe.

La danza se compone de dos conjuntos principales: los sonos y las cuadrillas. Ambos agrupan piezas musicales que, a su vez, tienen una estructura coreográfica específica, sumando un total de 26. Estas piezas están ordenadas de forma particular para guiar el desarrollo completo de la danza. No obstante, en algunas presentaciones —especialmente cuando se realizan fuera de la comunidad, como en eventos culturales o estatales— no siempre se interpretan en su totalidad, ya que pueden adaptarse, retomando algunas piezas y omitiendo otras. Ramos (1992) identifica 12 sonos, mientras que Mariano (2017) registra 18 sonos y 8 cuadrillas.

Sones	Cuadrillas
La Entrada	Los Engaños
El Tlaxcalteco	Los Machetes
El Peine	Los Saludos
El Chiquerey	Los Pañuelos
El Porrazo	La Canasta-Marcha
El Tabasco	La Garlopa
Jarabe de los Cuchillos	La Marcha (preparación para listones)
Las Medias Vueltas	Los Listones
El Venadito	
El Colorín Colorado	
El Jarabito	
Tejido de Garrocha	
Destejido de Garrocha	
Marcha de Salida	
Las Agonías	
El Ahorcado	
Las Golondrinas	
La Diana	

Tabla 12. Cuadrillas y sones en las danzas carnavalescas en Toluca de Guadalupe

A diferencia de otras partes del estado tlaxcalteca, la música es ejecutada a partir de instrumentos de cuerda como violines, guitarras y contrabajos. No suelen ocupar música pregrabada, a menos que no haya opción, ya que tiene un tiempo específico para el número de danzantes y si este varía en cuanto su número, puede desorientar y desorganizar la danza.

Así mismo, la música cuenta tiempos cronológicos en cuestión de la relación que se vivía y tenían los peones con los hacendados. En el periódico digital Escenario Tlaxcala (2023) se destaca esta relación, que abarca desde las jornadas de trabajo en el campo hasta las dinámicas de poder y desigualdad que marcaban la vida en las haciendas. Finalmente, se representa el acto simbólico en el que los peones castigan a los hacendados, como una forma de expresar la inconformidad por los malos tratos y la violencia que sufrían en ese contexto.

- La entrada puede interpretarse como el inicio de la primavera o la cosecha, donde todos los “peones” andan sembrando.
- Le sigue el son del Tlaxcalteco, se forman en dos hileras paralelas en medio de los danzantes, dos de ellos representan la jerarquía del grupo.
- Continúa el son del peine, en el que los danzantes se entrecruzan como las cerdas de uno.
- El son del tlachiquero, el son del porrazo, de cómo era la convivencia entre peones de los hacendados.

- No puede faltar el son de los cuchillos que le da nombre a la danza. Contempla al personaje del capataz, un charro con una cara de chivo o borrego con chaparreras de la misma piel de esos animales.
- Por último, en el son del ahorcado deshacerse de quien los maltrata o quien los explota. (*Escenariotlx*, 16 de febrero 2023).

El carnaval es una de las festividades más importantes de la comunidad, incluso más que la fiesta patronal en honor a la Virgen de Guadalupe. Este evento representa un momento de reencuentro entre los danzantes, de comunión y, para muchos, de retorno a la comunidad tras haber estado fuera, ya sea del estado o del país, por motivos de trabajo.

Esta festividad se realiza dos veces al año. La primera tiene lugar tres días antes del Miércoles de Ceniza; la segunda, durante las Pascuas, específicamente los tres días previos al Sábado de Gloria: domingo, lunes y martes, siendo indispensable que se celebre en esas fechas. En cambio, la primera celebración puede presentar cierta variación en los días. Además, la danza también se presenta en eventos especiales fuera del periodo carnavalesco, cuando la comunidad es invitada por instituciones estatales o culturales.

Al preguntar por qué una es más relevante que la otra, mencionan dos factores: primero, en Pascuas muchos miembros de la comunidad tienen vacaciones, lo que les permite participar plenamente en la festividad; segundo, así no se entrecruzan con las celebraciones de otros carnavales en el estado, lo que permite una mayor afluencia de visitantes. Por ello no todas las camadas participan en la primera, dado que se considera muy cansado bailar en ambas ocasiones, dado el esfuerzo físico que conlleva la danza.

Carnaval	Semana santa	Eventos especiales
Esta primera celebración no es considerada la principal por dos razones. En primer lugar, no está reconocida como día festivo dentro del calendario oficial de descanso laboral, lo que impide la participación de muchas personas debido a sus responsabilidades laborales. En segundo lugar, varios danzantes enfrentan dificultades adicionales, ya que trabajan fuera de la comunidad, e incluso fuera del estado o del país, lo que hace complicado su traslado por el tiempo y la distancia que esto implica.	Esta segunda fecha es la más relevante. Principalmente porque esta coincide con los días de descanso laboral por la festividad de la Semana Santa, lo que permite que los danzantes puedan participar de manera completa durante los tres días. Así mismo, se recibe más afluencia de público para ver las danzas. Esta fecha permite la colectividad el reencuentro y la convivencia.	En ocasiones especiales miembros de las camadas suelen ser invitados a presentar la danza en distintas zonas del estado y del país. Esto requiere que los danzantes se organicen y presenten en alrededor de una hora ciertos sonos y cuadrillas.
Al mismo tiempo, esta fecha no tiene días establecidos y puede llegar a variar. Algunos danzantes refieren que esta puede llegar a anteceder o preceder al miércoles de ceniza con el fin de no entrecruzarse con los carnavales de otros municipios en el estado y así poder recibir mayor afluencia de visitantes a su carnaval.	Esta fecha establece que debe ser celebrada específicamente iniciando el domingo de resurrección para concluir el martes con la horca.	En la comunidad suelen ser invitados a danzar el 28 de febrero, el día de celebración de la fundación del pueblo. En otras ocasiones también durante la fiesta del 19 de diciembre en honor a la virgen de Guadalupe, entre otros.

Tabla 13. Celebración del carnaval y presentaciones de la danza.

Los días de celebración del carnaval se encuentran marcados ciertamente por el tiempo laboral. Al ser una festividad que requiere que los danzantes estén presentes durante tres días, la alteración dentro de la celebración carnavalesca estaría marcada por tres factores esenciales por un lado el trabajo, la facilitación de llegada de visitantes al carnaval y por la migración.

Actualmente existen cuatro camadas en la comunidad: la Del centro, Nueva generación, Cuarenta y más, y, por último, La infantil. La danza es la principal actividad de esta festividad, y alrededor de ella giran todas las demás que se realizan durante los tres días.

Antes de comenzar, se llevan a cabo tres ensayos previos. Una vez iniciado el carnaval, las actividades se organizan de la siguiente manera:

Ciclo festivo general	Domingo	Lunes	Martes
Desayuno	Desayuno	Desayuno	Desayuno
Primer intermedio	Primer intermedio	Primer intermedio	Primer intermedio
Comida	Comida	Comida	Comida
Segundo intermedio	Segundo intermedio	Segundo intermedio	Segundo intermedio
Cena	Cena	Cena	Cena
Horca			La horca

Tabla 14. Ciclo festivo del carnaval en Toluca de Guadalupe, elaboración propia (2022).

Los de color y los de afuera: hijos del ahorcado

Durante el tiempo festivo, se identifican una serie de participantes esenciales para la realización de la danza, quienes se dividen en dos grandes grupos: los de adentro y los de afuera. En conjunto, todos ellos son conocidos como huehues o como “los carnavales”.

Los de adentro	Los de afuera
Los de color: hijos del ahorcado	El ahorcado: representado por un capataz, hacendado o autoridad política.
	La viuda: esposa del ahorcado
	El capataz de los charros vigila y cuida al grupo completo de danzantes, incluidos los de color, así como también a los espectadores.
	Los charros
	El cura
	La muerte
	El diablo
	La bruja
	Personajes varios

Tabla 15. Personajes del carnaval en Toluca de Guadalupe. Elaboración propia (2022).

La vestimenta varía dependiendo de los personajes y danzantes quedando de la siguiente manera:

Los de adentro	Vestimenta
Los de color	Sombrero con lentejuelas coloridas y tiras de papel china coloridos.
	Dos paliacates
	Camisa de trabajo de colores
	Calzoncillos con cascabeles
	Naguilla rayadas con colores
	Medias rayadas de colores
	Botas negras altas
	Machete Cuchillos

Tabla 16. Vestuario de los de color. Elaboración propia (2022).

Los de fuera	Vestimenta
El ahorcado	Suele tener una vestimenta variada y depende de la persona que lo represente. Tradicionalmente consistía de un máscara con bigote y barba blanca, vestido con un traje, zapatos de vestir, sombrero de paja y un bastón.
Viuda u honrada	Es el único personaje que no porta máscara, lleva maquillaje y ropa contemporánea de mujer, por lo regular siempre con falda.
Charros	Porta una máscara que suele resaltar por tener bigote, cejas y barba entre color negro y blanco, algunos han incorporado máscaras con forma de borrego. También portan pantalones de cuero con pieles de animales por encima, chaleco, camisa, dos paliacates, un chicote, botas.
Diablo	Porta una máscara de plástico de color rojo, algunas tienen cuernos y la lengua de fuera, con pantalones y camisa color rojo, tenis color negro y una vara con dos ramas donde porta pirotecnia.
Cura o Sacerdote	Porta una mitra, máscara general, una túnica y un bote de agua con plantas amarradas de un lazo por dentro.
Muerte	Porta máscara a manera de cráneo con un traje que simula huesos humanos y botas o tenis negros
Doctor	Lleva sombrero, máscara general, bata de doctor, estetoscopio y mochila de mano
Bruja	Tiene un sombrero puntiagudo negro, máscara de plástico y traje con capa de color negro.

Tabla 17. Vestuario de los de afuera. Elaboración propia (2022).

De esta manera, el espacio de la danza se organiza de forma que los danzantes de color se colocan en el centro, mientras que los de afuera los rodean. Todos utilizan los mismos pasos dancísticos, excepto que los de afuera tienen la libertad de romper el ritmo y los movimientos para interactuar entre ellos, con bromas o incluso con el público. Así, el espacio dancístico queda dispuesto de la siguiente forma:



Ilustración 42. Distribución de la danza y su interacción con los espectadores. Elaboración propia (2023).

Dado que la danza surgió en un entorno predominantemente masculino, actualmente las mujeres no han logrado integrarse plenamente a esta práctica. Aproximadamente en el año 2018, un grupo de mujeres decidió participar activamente en las danzas formando su propia camada. Esta iniciativa generó críticas por parte de algunos miembros de la comunidad, quienes consideraban que esta no era una danza para mujeres.

A pesar de ello, algunos hombres de la comunidad se ofrecieron a enseñarles las danzas y el uso del vestuario tradicional. Sin embargo, con el tiempo, el grupo se disolvió. Se comenta que una de las posibles causas de su retiro fueron las críticas que recibían, muchas de ellas provenientes de otras mujeres, donde se les acusaba de tener intenciones como “querer estar con los hombres” o “coquetear con ellos”. Otra razón señalada fue que, al contraer matrimonio, las responsabilidades del hogar dificultaban su participación, principalmente por la falta de tiempo.

Algunas mujeres continúan danzando, integrándose dentro de las tres camadas de adultos existentes, siendo en su mayoría jóvenes. No obstante, las críticas aún persisten. Se les descalifica con comentarios como que “están ahí por locas”, insinuando que su presencia tiene como objetivo coquetear con los hombres. Sin embargo, esta percepción está

comenzando a cambiar poco a poco, en parte porque muchos danzantes hombres desean que sus propias hijas también formen parte de la danza. El vestuario no ha sido modificado para adaptarse a las mujeres; ellas utilizan el mismo atuendo que los hombres, incluida la característica máscara del mestizo. De hecho, no es posible identificar que se trata de una danzante mujer hasta que se retira la máscara.

El comité y su organización

La organización previa al carnaval se da a partir de comités, con anterioridad, solo los danzantes más grandes podían ser elegidos para ser del comité. Actualmente ya no es así, en ocasiones son elegidos de manera voluntaria o por propuestas de los mismos danzantes a partir de reuniones previas meses antes del carnaval. Ellos se encargan de gestionar recursos para la camada, contabilizar el número de danzantes que participarán (tanto los de adentro como los de afuera) y programar los ensayos previos a la fiesta, así como los hogares donde se bailará y se recibirá el desayuno, comida y cena.

Además, son quienes entablan el diálogo con las autoridades estatales, municipales y comunitarias para la realización de la danza en eventos culturales y la gestión del espacio e instrumentos necesarios para llevarla a cabo. Estos comités no tienen un número exacto de dirigentes, pudiendo variar desde dos hasta diez personas. El recurso económico se da a partir de tres grupos: cooperaciones entre los danzantes para la música, las familias que ofrecen las comidas y por último los apoyos gubernamentales.

La horca

Primera versión del ahorcado

En este municipio el personaje del ahorcado es conocido como el “capataz” o “hacendado”. Como mencione anteriormente, el relato en Toluca de Guadalupe cuenta que todo surge dentro del tiempo de las haciendas, los peones, cansados de la sobreexplotación en el trabajo y de los malos tratos sufrido por aquellos que ostentan el poder deciden revelarse y organizarse para ahorcar al jefe de la hacienda. Es así que se disfrazan para ocultar su identidad y crear un código de lenguaje para no ser descubiertos de los planes que tenían de capturarlo. Al final sus planes tuvieron éxito y lo llevarlo al centro del pueblo ahí se burlan de él y después lo llevan a la horca.

Este acto no solo desafía el poder del hacendado, sino que también pone en evidencia la resistencia de los sectores subalternos, quienes recurren a estrategias como el disfraz y la creación de un código secreto de comunicación para evitar ser descubiertos. De este modo, la resistencia no es solo un acto de confrontación directa, sino una forma de organización colectiva que desafía las estructuras de control impuestas desde la hegemonía. El desenlace del relato, en el que los peones logran capturar al hacendado, burlarse de él públicamente y finalmente llevarlo a la horca, refleja un momento de inversión del orden social. La burla y el castigo simbólico se convierten en herramientas de resistencia que, aunque momentáneas, permiten a la comunidad expresar su agencia frente al poder dominante. A través de este ritual, se actualiza y resignifica una memoria de lucha, donde la violencia simbólica se emplea para reafirmar una narrativa de justicia popular.

Segunda versión del ahorcado en Toluca de Guadalupe: la manifestación de los efectos del poder

Existe una segunda versión comunitaria sobre el ritual del ahorcado que sugiere que el “hablar al revés” generó una inversión de la realidad dentro del grupo. Aunque esta versión tiene menos peso que la principal, revela aspectos interesantes.

Según este relato, los participantes llegaron a creer tanto en su humor y lenguaje invertido que actuaron de manera errónea y terminaron ahorcando trágicamente a su propio líder. Como menciona el músico Josué Fernández León en el documental “La Danza de los Cuchillos, Toluca de Guadalupe, Terrenate Tlaxcala” (*Revista Momento*, 2019): “Se dice que tanto se creyeron su humor contrario, su lenguaje invertido, que todo se lo creyeron al revés y actuaron de manera invertida y ahorcaron a su propio líder.”

Esta inversión no solo afectó el lenguaje, sino también las acciones del grupo. El relato muestra cómo el humor y el lenguaje distorsionado tuvieron consecuencias profundas, llevando a los participantes a actuar de manera inesperada, hasta el punto de ejecutar a su propio líder. Esto evidencia cómo, en un contexto donde todo se relativiza, los límites entre lo correcto e incorrecto se desdibujan, generando una crisis en las estructuras de sentido de la comunidad oprimida. Al alterarse los límites del lenguaje y la acción, también se confunde la relación entre oprimidos y opresores, conduciendo al desconcierto colectivo y la autodestrucción simbólica.

Este fenómeno no fue un hecho aislado, sino un símbolo de cómo, al vivir bajo un sistema opresivo, las personas deconstruyen y cuestionan las estructuras tradicionales de poder. La “confusión colectiva” que surge podría ser el resultado de la internalización de un sistema que ha perdido coherencia para quienes lo viven. El lenguaje, como herramienta de resistencia, desestabilizó tanto las relaciones de poder como la percepción del orden social. Sin embargo, esta distorsión no solo es un mecanismo de resistencia, sino también un reflejo de la fragilidad de las estructuras sociales cuando son cuestionadas.

Este relato también sugiere que la frustración colectiva derivada de la imposibilidad de cambiar la realidad pudo haber llevado a este desenlace. La muerte del líder podría interpretarse como una reproducción del orden social, mostrando cómo el poder dominante influye de tal manera en los oprimidos que estos terminan replicando las mismas estructuras de opresión. La paradoja de este acto demuestra cómo el poder puede llegar a ser tan dominante que incluso limita las posibilidades de impugnación de la hegemonía, colonizando las formas de resistencia y reduciendo las posibilidades de emancipación genuina.

El hecho de que los subordinados hayan ahorcado a su propio líder expone la dinámica del poder: los dominados, influenciados por la estructura de dominación, terminan ejerciendo un poder inconsciente sobre sí mismos. Esta situación no solo es una tragicomedia social, sino también una crítica a los sistemas de dominación que, al ser internalizados, transforman la resistencia en actos de auto-sumisión. Como ilustra Maurice Godelier (1980), “la fuerza más fuerte no es la violencia de los dominantes, sino el consentimiento de los dominados ante su dominación”. En este caso, el lenguaje invertido, lejos de ser solo una estrategia de evasión, se convierte en un reflejo de la confusión y frustración colectiva, funcionando simultáneamente como refugio y trampa.

Godelier (1984) también sostiene que el poder no se mantiene solo a través de la coacción, sino también mediante la construcción de una realidad en la que los oprimidos terminan aceptando la lógica de su propia sumisión. En este contexto, la resistencia no solo se ve limitada por factores externos, sino también por la incorporación de las propias estructuras de poder en la subjetividad de los dominados. Sin embargo, es importante matizar que la aceptación de la dominación no siempre es un proceso consciente. Godelier (1984) plantea que los dominados pueden actuar en favor de las estructuras de poder sin ser plenamente

conscientes de ello, ya que su visión del mundo está mediada por las propias lógicas de dominación que han internalizado.

El ritual del ahorcado, al replicar las mismas lógicas de castigo y violencia impuestas por el sistema dominante, se convierte en una muestra de cómo el poder moldea no solo las instituciones, sino también la forma en que los sujetos oprimidos interpretan y reproducen su realidad. La inversión del lenguaje y la acción no es solo una herramienta de resistencia, sino también un síntoma de cómo la dominación puede permear la identidad y las prácticas de quienes la sufren.

Según Godelier (1984), la aceptación de la dominación no implica solo una resignación pasiva, sino una internalización activa de los valores y jerarquías impuestas. Este análisis refuerza la idea de que la resistencia, aunque necesaria, no siempre conlleva una ruptura con el sistema, sino que puede convertirse en un medio involuntario de su perpetuación.

En este sentido, la confusión colectiva que se experimenta en el ritual del ahorcado es más que un simple acto de caos. Es una manifestación de cómo las personas pueden llegar a naturalizar y reproducir las estructuras de dominación incluso cuando intentan desafiarlas, ilustrando la compleja relación entre poder, resistencia y subjetividad. Al mismo tiempo, esto también abre la posibilidad de repensar la resistencia en términos que no solo impliquen desafiar el poder, sino también reconocer y dismantelar las formas en las que este se infiltra en la conciencia y prácticas de los dominados.

De esta manera, siguiendo a Halliday (2013) en el siguiente esquema se presenta la fórmula de la inversión del lenguaje según las dos versiones de la historia del ahorcado en Toluca de Guadalupe.

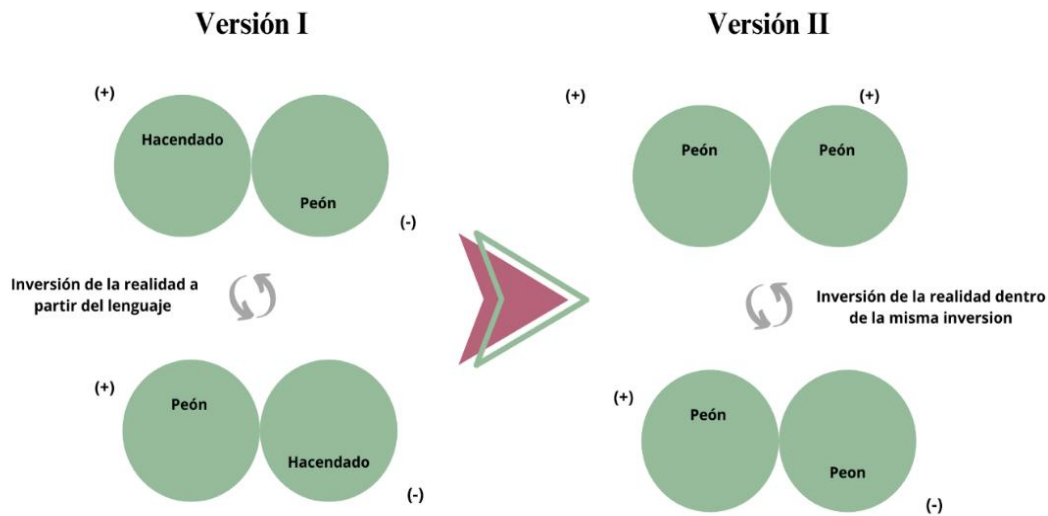


Ilustración 43. La inversión dentro del grupo. Elaboración propia (2024).

Los personajes del ritual

Para la comunidad, la muerte del capataz marca el fin del carnaval. Al mismo tiempo, el ritual permite un momento de reconciliación entre los danzantes. Describen a los personajes del ritual de la siguiente manera:

- Capataz/Hacendado. El rico, aquel que tiene poder.
- Viudas. Son coquetas, esposas del carnaval, se alegran de que lo ahorquen.
- Cura. Era allegado al ahorcado, pero al ver cómo es acusado ante la colectividad, cambia de parecer y se une a los demás para castigarlo.
- Diablo/ muerte/ bruja. Se burlan del hacendado y se ponen contentos de que lo van a ahorcar.
- Doctor. El que anuncia la muerte del ahorcado.
- Los de color. Hijos del ahorcado.
- Personajes varios.

Debido a que no existe una comisión exclusiva para el ahorcado, sino que es organizado por los comités pertenecientes a las cuatro camadas, este evento requiere una organización previa directa, ya que los participantes se encuentran danzando y les resulta difícil supervisar directamente lo que se necesite tras escena. Por lo regular, esta supervisión suele estar a cargo del presentador del ahorcado.

Como se mencionó anteriormente, el ritual del ahorcado conlleva una serie de actividades realizadas de manera previa, durante y posterior al ritual. Estas actividades incluyen desde la instalación del espacio hasta la organización de los personajes y del baile final. Así, podríamos sistematizar el ritual de la siguiente manera, siguiendo los planteamientos de Van Gennep y Turner:

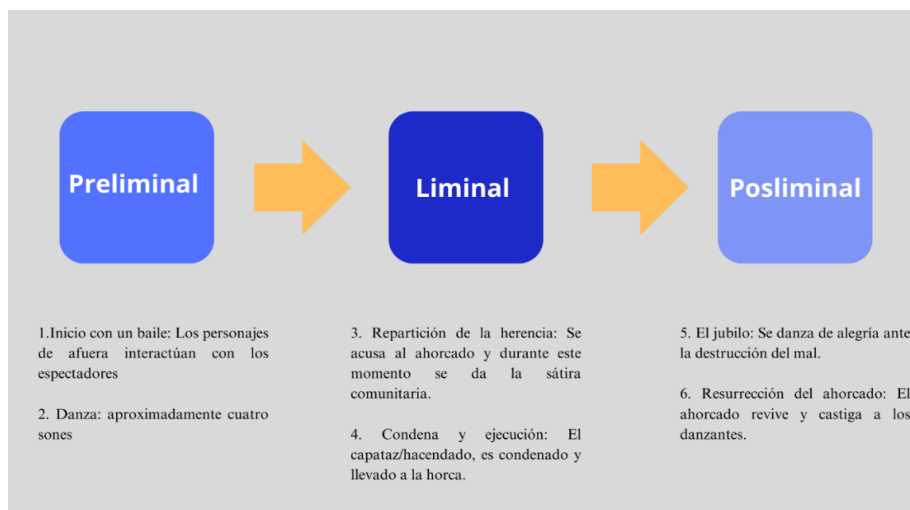


Ilustración 44. Las fases de la horca en Toluca de Guadalupe. Elaboración propia (2024).

5.2 Etapa de separación: “Ya están por llegar los carnavales”

En punto de las 7:30 de la noche llegué a la comunidad de Toluca de Guadalupe, las calles apenas iluminadas por el alumbrado público comenzaban a llenarse por los danzantes conocidos comúnmente como “los carnavales”, mientras que el sonido de los cascabeles y cencerros de sus trajes predominaba en el ambiente. El clima era frío y era algo que en unanimidad se coincidía, pues escuché a lo lejos a un danzante decirle a una mujer “hace un buen de calor, ¿verdad bendecida?” esto refiriéndose de manera invertida al clima. Para obtener un poco de calor caminé entre las calles de la comunidad y vi la estructura grande del escenario, del lado izquierdo unas gradas y ciertas rejas que establecían el espacio donde se presentaría la danza. Era un espacio amplio, ya que este año el ritual fue realizado sobre la carretera Xalostoc-Terrenate, este poco a poco se comenzaba a llenar, por lo mientras se podían visualizar a lo lejos cómo se reunían los danzantes.

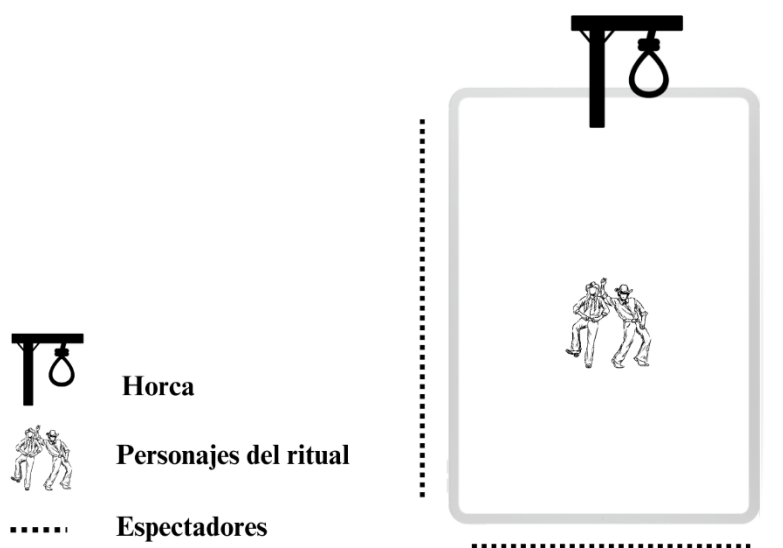


Ilustración 45. Espacio ritual de la horca en Toluca de Guadalupe, elaboración propia (2024).

Después de recorrer un rato las calles, me coloqué cerca del escenario, en ese momento vi que en él se encontraban los músicos y a algunas autoridades del gobierno municipal de Terrenate. Los personajes de la horca, los de afuera, comenzaron a pasearse dentro del espacio de la danza y a interactuar con las personas que nos encontrábamos de espectadores, uno de los que más uno de los que más se acercaba era el personaje del diablo, este asustaba a los niños, bromeaba con los jóvenes, se reía con los grandes y trataba de divertir a la gente.



Ilustración 46. La interacción con el público. Fotografía propia (2023).

Poco después aparecieron los personajes de las viudas, acompañados por los charros, quienes interactuaban con los espectadores. “Ese wey es el chocoflan, es el apodo que le puse”, escuché decir a alguien. Al tratarse de una comunidad grande pero bien organizada, era común que muchos se conocieran entre sí. Este segundo comentario me permitió corroborar como, dentro de la celebración, tanto danzantes como espectadores jugaban con el lenguaje mediante el uso de apodos.

Aproximadamente veinte minutos después comenzó la danza, a diferencia de otros carnavales el ambiente era tenue quizá porque ya era tarde y el frío era intenso, las risas eran fuertes solo al momento en que el presentador lanzaba algún chiste relacionado con alguna persona de la comunidad. “Ora si están reanimados” dijo el presentador en tono sarcástico para referirse al público, el ánimo poco a poco comenzó a aumentar conforme se realizaba la danza. El sonido de la música del violín junto con el zapateo de los danzantes rememoraba aquellos de tiempos de levantamiento, de trabajo y lucha por la tierra. Aquellos que danzaban iban desde niños pequeños hasta adultos, dando un aproximado de 100 danzantes, provenientes de las cuatro camadas existentes en la comunidad.



Ilustración 47. Los de afuera y los de color. Fotografías propias (2023).

5.3 Etapa liminal: la horca al capataz bajo el sonido del último baile.

Casi por concluir la danza se mencionó a quien se ahorcaría “En unos momentos más vamos a recibir al expresidente Vicente Fox y ¿Cómo lo vamos a recibir?” Al unísono en forma de chiflido se dijo “Que chingue a su madre”, “Así mero será recibido” respondió de nuevo el presentador. Cuando entró el personaje que simbolizaba a Vicente Fox fue recibido por la multitud con chiflidos, risas y malos comentarios “Es re honesto el bendecido” se escuchaba. El personaje caminaba rumbo al escenario saludando a todos “Aquí viene de nuevo a pedir el voto”, dijo el presentador.

En el escenario ya se encontraba un personaje más que simulaba a un viejo con ropa de manta y una máscara con pelo y barba blanca, este habló con el expresidente “Pues yo vengo aquí bendecido porque he cometido muy malas acciones, vengo al padre para que me dé la bendición y pueda ser perdonado” el personaje del padre le otorgó su bendición al tiempo que decía de nuevo al expresidente “También te quiero reclamar que este bendecido (el padre) se quiere ir con mis tierras, yo pido por mis tierras para mis hijos” el padre respondió “¡Nombre! no, te vamos a ahorcar ahora”, “Ya me quiere revivir” respondió el viejo. Estos diálogos revelan una cronología específica, primero. el ahorcado acepta el castigo impuesto por la multitud, segundo. este acusa.

En ese momento comenzó la repartición de la herencia, el ahorcado dijo “Les voy a dejar aquí un poco de herencia” respondió el padre “Llegó el ingeniero”, el ahorcado le dijo al ingeniero “Bendecido que se rebaje el hilo y la aguja⁵⁷” el ingeniero respondió “Si no se hace así me quedo bendecido”⁵⁸ el ahorcado mencionó “Oigo bendecido eres el que requete estampa la carretera” el ingeniero le respondió “Se tienen que hacer bien las cosas... o como el parque” Estas palabras desataron risas entre los espectadores, dado que en ese momento el parque estaba siendo remodelado y la horca se tuvo que cambiar de lugar a la zona de la carretera. Esto surge dentro de un contexto en el que parte de la población no estaba de acuerdo con estas acciones de la presidencia de la comunidad, considerando que muchas veces se realizan obras sin tomar en cuenta que existen otras áreas en las que se podrían realizar obras públicas o, en su defecto, darles mantenimiento.

⁵⁷ Refiriéndose a que inserte bien la cuerda en la horca.

⁵⁸ Se refiere a que se va.



Ilustración 48. El ahorcado y la llegada del personaje de Vicente Fox. Fotografías propias (2023)

Justo en mitad de la horca se comenzó a escuchar el sonido de truenos. La atención de todos fue dirigida hacia el cielo y sentimos las primeras gotas de lluvia caer. En la euforia del momento no le dimos importancia a la llovizna que se avecinaba. La horca continuó y las pocas gotas que eran hace unos momentos se convirtieron en un aguacero. Comenzamos a refugiarnos tras los pequeños techos de los negocios que daban hacia la acera para resguardarnos e impedir mojarnos; sin embargo, los danzantes no se movieron de su sitio, ni siquiera los más pequeños, que continuaban con la vista fija hacia el escenario, hacia la horca.

Posteriormente, el personaje fue llevado a la horca, que se había hecho sobre la misma estructura y fue elevado por el estómago a una distancia aproximada de cinco metros. El sonido se detuvo por unos instantes y posteriormente la música volvió a sonar. La atención de todos volvió cuando escuchamos el sonido de los golpes que se daba a los de color y a los de afuera; el ahorcado había revivido. Los de color, tomados de la mano y tratando de no soltarse, bailaban girando en círculo. La unión se rompía cada cierto tiempo cuando veían al ahorcado dirigirse hacia ellos. Los de afuera tenían más posibilidad de escapar de él, dado que bailaban dentro y fuera del círculo creado por los de color, pero aun así debían bailar sin detenerse ni intentar huir.

5.4 Etapa agregación: “Ya que se quite el orgullo”

Después de que el ahorcado terminó de castigar a los danzantes, los de color tomaron sus sombreros y los lanzaron hacia arriba una y otra vez al unisonó de la música.

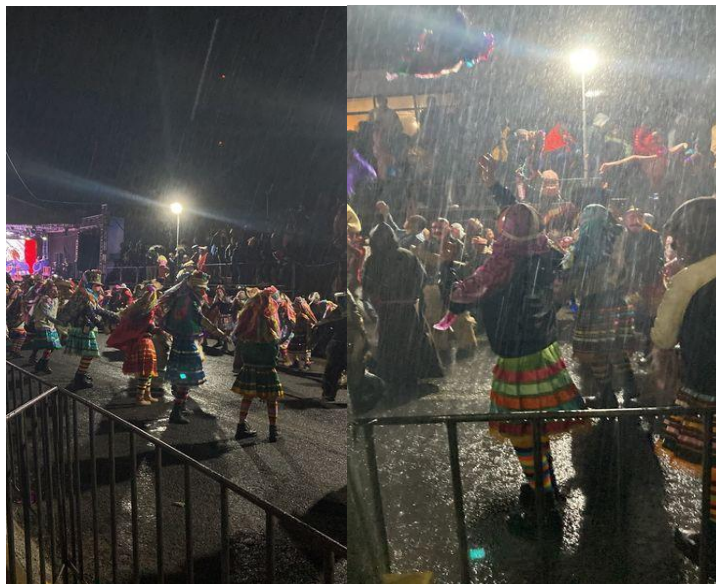


Ilustración 49. El castigo y la danza bajo la lluvia. Fotografías propias (2023).

El presentador, desde el pódium, repetía que era necesario dejar atrás el orgullo, que era necesario estar unidos, estar juntos. Marcando así un momento de perdón y reconciliación, entre los danzantes y miembros de la comunidad.

La lluvia no cesaba; al contrario, se intensificaba. Una vez culminados los últimos sones, los danzantes comenzaron a dispersarse para resguardarse de la tormenta. Así, entre tiras de colores que se despintaban y deslizaban con el agua por la acera, concluyó el ritual del ahorcado. Mientras observaba a los danzantes corriendo a refugiarse junto a sus familias, vi a uno de ellos acercarse hacia mí, con una mano sujetando el sombrero y la otra la máscara. Cuando llegó, se la quitó, y debajo de esa máscara de huehue apareció una niña de aproximadamente catorce años. Se limpió la cara y comenzó a escurrir su traje. Su madre, que estaba junto a mí, la cubrió y le ofreció un vaso de té caliente. Al igual que ella, otras mujeres comienzan poco a poco a participar en el carnaval, adaptándose al traje, a los movimientos, y a las expresiones dancísticas y verbales, creando una diferencia única con otros carnavales del estado.

Poco a poco los pequeños refugios donde nos encontrábamos ya no eran suficientes. En ese momento recordé que la presidencia de la comunidad contaba con un techo más amplio. Corrí por las calles llenas de charcos y, al llegar, me encontré con los danzantes y sus familias resguardándose de la lluvia.

—Mañana, seguro fiebre, bendecido— escuché decir a un danzante.

—Nah, yo ya estoy acostumbrado; trabajo en el campo, y en el campo esto me pasa seguido— respondió otro.

Sentí dolor en las manos por el frío e intenté cubrirlas con mi chamarra, pero estaba empapada por la lluvia. La combinación de frío y agua me hacía temblar. Miré a mi alrededor y observé a quienes estaban a mi lado. Ellos no temblaban ni parecían preocuparse por estar empapados; estaban felices, conversando sobre sus familias y la escuela, esperando juntos a que pasara la lluvia. La tranquilidad en el ambiente me hizo olvidar por un momento el frío en mi cuerpo. Me sentí cómoda, y pensé que, después de todo, a veces no es tan malo encontrarse empapada por la lluvia.

Después de un rato, la lluvia menguó y todos comenzamos a salir de nuestro refugio. Escuché a algunos decir: “¿Ya te vas a tu casa?” “¡Nombre! yo me voy a quedar al baile.” “¿Sí?” “Pues hay que aprovechar que hay baile.” Al regresar a la plaza principal, vi cómo poco a poco se iba llenando de danzantes y miembros de la comunidad. En el suelo yacían los listones de colores de los trajes, ahora opacos por la lluvia. Todos estaban alegres, comiendo pan y tomando café, mientras desde el podio se invitaba a la gente a unirse al baile.

Conclusiones

El retorno

Este trabajo representó un reto metodológico desde sus inicios, ya que se desarrolló en medio del confinamiento. Desde el principio, enfrentó varias dificultades relacionadas con la recopilación de datos sobre festividades en un contexto marcado por la incertidumbre y el caos derivados de la pandemia. Sin embargo, la implementación de distintas estrategias y la búsqueda de vías alternativas facilitaron la resolución progresiva de los dilemas e interrogantes que surgieron a lo largo de la investigación.

Este trabajo implicó la articulación de enfoques teóricos y metodológicos con el propósito de construir un marco analítico que permitiera explorar el espacio ritual en cuestión. Dicho espacio es el resultado de un proceso histórico complejo, en el que convergen múltiples dimensiones sociales, culturales y simbólicas. En este sentido, fue fundamental mantener un diálogo constante entre la teoría, la metodología y la realidad observada en el trabajo de campo, permitiendo así una comprensión más profunda del fenómeno estudiado.

Una de las enseñanzas que me dejó el proceso de construcción de este trabajo fue comprender la relevancia de los datos recopilados en el campo. Aunque en un primer momento podían parecer dispersos o fragmentarios, contenían un potencial significativo para iluminar el entorno de estudio y proporcionar claves esenciales para su análisis. Por ello, los datos no fueron considerados meros registros aislados ni desestimados por parecer irrelevantes, sino que fueron objeto de una reflexión continua con el fin de descifrar sus múltiples significados y revelar patrones que podrían haber pasado desapercibidos en una primera lectura.

Estos hechos me mostraron que la interpretación de estos datos no debe ser subestimada, ya que puede abrir nuevas perspectivas y caminos de investigación insospechados. Por lo que este proceso exige una observación minuciosa y momentos de análisis crítico que permitan identificar conexiones, contradicciones y elementos emergentes dentro del campo de estudio.

En consecuencia, tanto el marco teórico como el metodológico reflejan las estrategias utilizadas para analizar la ritualidad, el drama, la catarsis y la violencia simbólica presentes en las festividades. Para ello se recurrió a herramientas como entrevistas en profundidad, análisis de discursos en plataformas digitales y revisión hemerográfica. Estas técnicas no solo permitieron recopilar información clave sobre el fenómeno, sino que también ofrecieron una

perspectiva valiosa para comprender sus transformaciones y continuidades a lo largo del tiempo, contribuyendo así a una visión más integral del objeto de estudio.

Las conclusiones de esta investigación no solo abordan los aspectos teóricos y metodológicos, sino que también profundizan en la violencia simbólica presente en las festividades. El ritual estudiado evoca ecos de un pasado marcado por la opresión y el conflicto, donde el ajusticiamiento simbólico y la catarsis colectiva funcionaban como mecanismos de resolución social. Estas manifestaciones no solo se reflejan en los procesos históricos que han dado forma al orden social en Tlaxcala, sino que también evidencian cómo las comunidades subalternas han reinterpretado tradiciones hegemónicas, dotándolas de nuevos significados y resignificándolas desde su propia perspectiva. En este sentido, estas prácticas pueden entenderse como una tradición selectiva y residual que, lejos de ser impuesta desde los grupos dominantes, ha sido ejercida y transformada por las comunidades subalternas.

Por otro lado, este registro histórico permitió identificar como un suceso paradigmático el cambio económico de un estado agrario a uno industrial ocurrido a mediados del siglo XX en Tlaxcala, el cual tuvo un fuerte impacto en la festividad carnavalesca en diversos ámbitos. En primer lugar, alteró la dinámica de la celebración tanto en su práctica como en su organización, ya que los horarios laborales establecidos por las fábricas textiles, así como la posterior migración hacia estos centros de trabajo, impidieron que muchos de los hombres que participaban en la festividad pudieran continuar haciéndolo.

Este cambio, sin embargo, abrió la posibilidad de incorporación de mujeres en las danzas carnavalescas, ya que anteriormente los personajes femeninos eran representados exclusivamente por hombres, negando así a las mujeres el acceso a estos espacios. No obstante, es importante señalar que, si bien este hecho provocó la participación femenina en las danzas, no tuvo el mismo efecto en el ritual del ahorcado. Su inclusión en este ámbito aún no se ha consolidado completamente, ya que, como se analizó en capítulos anteriores, las mujeres deben utilizar disfraces con máscaras para ocultar su identidad y evitar representar a los personajes femeninos como las lloronas, viudas, maringuillas, marías o parejas debido a que estos suelen ser interpretados como una expresión directa de la sexualidad, lo cual genera cuestionamientos hacia su participación.

Otro suceso pragmático, sin duda, fueron las consecuencias económicas causadas por la pandemia por Covid-19, este hecho impactó sobre la comunidad de San Juan Totolac pero reveló el carácter autogestivo del ritual realizado por la misma comunidad, así como reveló también las tensiones políticas provocadas por los conflictos de intereses que han ingresado dentro del ritual.

Desde esta perspectiva, el ritual del ahorcado fue elegido como punto de partida para el análisis, en primer lugar, porque tanto este como otros rituales mencionados anteriormente han sido poco explorados en profundidad. La mayoría de los estudios sobre carnavales han dedicado a estos rituales solo menciones secundarias, sin considerar que representan la cúspide de la sátira, la mofa y la denuncia colectiva dentro de la festividad carnavalesca. A través del lenguaje y el performance estas prácticas constituyen un espacio ideal para analizar sus transformaciones a lo largo del tiempo liminal carnavalesco.

En segundo lugar, este ritual permite analizar cómo la violencia simbólica se configura como el cierre culminante dentro de la estructura festiva y ritual del carnaval. La presente investigación ha explorado la relación entre violencia y ajusticiamiento simbólico a partir del análisis del ritual carnavalesco del ahorcado, evidenciando que, pese a las diferencias y similitudes entre los rituales en Tlaxcala, el lenguaje funciona como un vehículo central que les confiere diversidad, identidad y sentido de comunidad. A través de la denuncia y el castigo simbólico, estas prácticas no solo reproducen la memoria colectiva, sino que también reflejan las tensiones y disputas sociales en las que se inscriben.

Asimismo, se exploró el impacto de los factores económicos, políticos y sociales en la realización de estos rituales, identificando cómo influyen en su permanencia o desvanecimiento. Se analizó, además, la manera en que tanto los conflictos externos como los internos afectan la configuración del desfogue, el reclamo y el castigo dentro del hecho ritual. En este sentido, como señala Romano,

Con el conflicto las sociedades muestran su dinamismo, expresan las tensiones entre el mundo material y el ideológico, también los cambios acelerados en la economía, generalmente, producen rupturas y resistencias con el mundo de las creencias y las prácticas rituales (Romano, 2011: 137).

Este enfoque permitió comprender por qué, en un contexto de profundas tensiones derivadas de transformaciones económicas, políticas y sociales en el estado de Tlaxcala, la violencia simbólica emerge como una expresión latente de los conflictos entre quienes ostentan el poder y aquellos que lo resisten. A través del ritual, se visibilizan las relaciones de dominación, pero también las estrategias de resistencia que perviven en el imaginario y la práctica comunitaria, configurando el carnaval no solo como un espacio de recreación festiva, sino como un escenario de confrontación simbólica y disputa por el sentido del orden social.

Este hecho pudo observarse en la comunidad de San Juan Totolac, donde la imitación funciona como un medio inicial para construir una sátira del orden hegemónico representado por los hacendados. No se trata de una simple reproducción, sino de una apropiación creativa que transforma los códigos de dominación en una herramienta de resistencia simbólica. A través de la observación y la exageración en las danzas, vestimenta y expresiones, los peones indígenas no solo replican las prácticas de la élite, sino que también las resignifican dentro de su propio contexto cultural.

En este proceso, la imitación deja de ser un acto pasivo para convertirse en una estrategia de desestabilización simbólica. Al portar prendas de levita desechadas por la élite y exagerar los movimientos en la danza, los indígenas convierten los signos de poder en objetos de burla y crítica. Este efecto se intensifica con el uso de máscaras de rasgos europeos, que no solo ocultan la identidad del danzante, sino que también parodian a los dominadores al exagerar los rasgos de la autoridad colonial y su descendencia. De este modo, la danza se transforma en un ejercicio de inversión jerárquica.

La imitación también se manifiesta en el ámbito sonoro. Antes de formalizar su reproducción con instrumentos musicales, los indígenas memorizaban la música a través de silbidos y tarareos, lo que sugiere un proceso de apropiación progresiva que parte de la oralidad y la memoria colectiva hasta consolidarse en una forma artística estructurada.

En conjunto, estos elementos demuestran que la imitación no es una mera reproducción, sino una herramienta de resistencia simbólica. A través de la parodia, el disfraz y la exageración, los peones indígenas de Totolac desmontan y reformulan el orden hegemónico, transformando antiguos símbolos de exclusión en espacios de afirmación cultural y crítica social.

Por otro lado, el análisis del relato en torno al ahorcado en la comunidad de Toluca de Guadalupe permite explorar una comprensión más compleja del fenómeno. No se trata solo de una representación simbólica de resistencia momentánea contra la opresión, sino también de una dinámica de poder en la que la transgresión y la subversión pueden, paradójicamente, reforzar el mismo orden dominante que intentan desafiar. Esta paradoja surge de una ruptura interna dentro de la resistencia misma, donde los sujetos, al haber internalizado estructuras de poder a lo largo del tiempo, terminan atrapados entre la intención de subvertir el sistema y los métodos empleados para hacerlo.

A través de estrategias como el “hablar al revés” y la inversión de significados, la comunidad de Toluca de Guadalupe genera mecanismos de resistencia que, sin embargo, pueden desembocar en una confusión colectiva. En este contexto, los límites entre opresión y rebelión se diluyen, y el mismo orden dominante, de manera inadvertida, se reproduce en un ciclo de poder.

Este fenómeno evidencia que las estructuras de dominación no solo se imponen externamente, sino que pueden ser internalizadas y replicadas inconscientemente por los propios actores subordinados. La ejecución del líder de la revuelta dentro de la segunda versión del relato del ahorcado sugiere que la resistencia no siempre logra una ruptura real del sistema, sino que en ocasiones termina replicando sus mecanismos de control y jerarquía.

Así, esta inversión no solo plantea una contradicción, sino que revela cómo un acto de resistencia simbólica puede ser distorsionado por el mismo orden que busca desafiar, generando una circulación del poder dentro de los propios actores de la resistencia. Desde esta perspectiva, el análisis permite cuestionar hasta qué punto las resistencias populares transforman las estructuras de poder o si, en ciertos casos, terminan atrapadas en un ciclo donde la transgresión refuerza la dominación.

El estudio del ahorcado contribuye a los debates sobre rituales, poder, resistencia y dominación, pero también revela cómo la resistencia puede fragmentarse internamente y reproducir el mismo orden que busca desafiar. En este sentido, la resistencia no solo puede ser “capturada” por el poder de manera externa, sino también desde dentro, cuando los propios actores, de forma inconsciente, replican estructuras de dominación. Este análisis resalta la dimensión simbólica del fenómeno, mostrando cómo incluso en rituales que

parecen desafiar el orden social, persiste un ciclo sutil de reproducción del poder, un proceso que a menudo pasa desapercibido en los estudios sobre resistencia.

Anexos

Anexo 1. Tlaxcala sí existe, Imagen del gobierno de Tlaxcala.



El periódico *Reporte Lobby* (2021) describe la nueva marca destino de Tlaxcala, resaltando su identidad a través de una imagen visual en la que cada letra de la palabra “TLAXCALA” representa un elemento característico del estado.

La nueva marca destino de Tlaxcala impregnó en la imagen visual de cada una de sus letras los diferentes productos turísticos que tiene la entidad, como explicó Rodríguez Zamora, que quedan de la siguiente forma: LETRA T: Representa la tauromaquia, una tradición muy arraigada en el estado. L: Muestra el Ex Convento de San Francisco de Nuestra Señora de la Asunción, que hace unos meses fue catalogado como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Unesco. A: La primera A refleja el maíz, producto de la base alimenticia del estado desde tiempos prehispánicos. X: En forma de maguey, aquí se plasma el pulque, bebida tradicional que inicia con la extracción del aguamiel. C: El avistamiento de luciérnagas es uno de los espectáculos naturales más reconocidos de la entidad. A: Dedicada a las artesanías que se elaboran por parte de los maestros en diferentes disciplinas. L: La Malinche, personaje clave en la historia de México, quedó representada en esta letra. A: El carnaval, que es protagonizado por los huehues, tiene un lugar especial en esta A (*Reporte Lobby*, 30 de noviembre del 2021).

Anexo 2. Carlos Rivera con huehues de Tlaxcala.



Huehues en los conciertos y grabaciones musicales de Carlos Rivera, Fotografías de 385 Grados México, 2020.

Anexo 3. Recibo de cohetes para el ritual del ahorcado.

A 15 de febrero de 2023
Srs de la Comision de la Orca de
Juan Carnaval, del pueblo de
San Juan Totolac Tlax.
encargan 20 Bombas de Un Tiempo
Japonesas, y Una gruesa de Cohete
de Luz, para el dia 27 de febrero
del año en curso, Total de este
trabajo es de \$3500⁰⁰
Este trabajo "Queda Pagado"
Sr. Tomás Leopro

Este trabajo se quemara a las
6:30 P.M.

Fotografía propia: recibo de compra de fuegos artificiales (2023)

Anexo 4. Programa de actividades para la horca a Juan Carnaval en San Juan Totolac 2023.



Programa de actividades de la horca a Juan Carnaval. Comisión de la horca (2023).

Bibliografía

Aceves Lozano, Jorge

2008 Memorias convocadas. Los concursos de testimonios como fuente para la historia oral contemporánea, en *Estudios sobre Estado y Sociedad*, vol. 14 (41), pp. 9-40.

Álvarez Gómez, Natalia,

2016 “El concepto de Hegemonía en Gramsci: Una propuesta para el análisis y la acción política” [en línea], en *Revista de Estudios Sociales y Contemporáneos*, consultado el 10 de marzo 2023, disponible en https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/9093/08-alvarez-esc15-2017.pdf

Ángel Mariano

2017 ¡Ora mi bendecido re sabedor!” Registro de la danza de los cuchillos de Toluca de Guadalupe, Terrenate, Tlaxcala, [tesis de licenciatura], Escuela Nacional de Danza Folklórica, Ciudad de México, disponible en <<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/1404>>

Angrosino, Michael

2012 *Etnografía y observación participante en Investigación Cualitativa*, Madrid, Ediciones Morata.

Antonio. Danzante del carnaval, entrevista sobre el Carnaval de San Juan Totolac, 21 de diciembre de 2022, Tlaxcala.

Bajtín, Mijaíl

1982 *Estética de la creación verbal*, Ciudad de México, México, Siglo Veintiuno Editores.

2003 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, versión de Julio Forcat y Cesar Conroy, Madrid, Alianza Editorial.

Brisset Martín, Demetrio

2000 “Imagen y símbolo en el personaje ritual del Judas”, en *Gazeta de Antropología* [en línea], Universidad de Málaga, Málaga, consultado 31 de julio 2022, disponible en <https://digibug.ugr.es/handle/10481/7500>

Bonfil Batalla, Guillermo

2001 *México profundo. Una civilización negada*. México, Editorial Grijalbo.

1995 Los niños mártires de Tlaxcala, en *Obras escogidas de Guillermo Bonfil*, coomp. Lina Odena Güemes, México, Instituto Nacional Indigenista.

Cano, Quetzalcóatl

S.F. *Raíces de la familia Cano en Tepoxtla de Zaragoza*, Tlaxcala, México.

Calderón de la Barca, Pedro

2000 *Las Carnestolendas* [Entremés], Alicante, España, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc251h3>

Calvo Brioso, Bernardo

2012 *Mascaradas de Castilla y León tiempo de fiesta*, Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo.

Caro Baroja, Julio

1979 *El carnaval (análisis histórico cultural)*, Madrid, Taurus.

Coronado, Gabriela y Robert Hodge

1998 “La cultura como diálogo: semiótica social para antropólogos mexicanos” [en línea], en *Dimensión Antropológica*, vol. 12, consultado 01 de enero 2023, disponible en <https://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1359>

José y Eduardo. Miembros del comité de la horca a Juan carnaval, entrevista sobre la horca y el carnaval en San Juan Totolac, 25 y 26 de febrero de 2023, Tlaxcala, México.

Figuerola, Giovanni

2021 “La tentación del Aleph. Reflexiones sobre la etnografía y el diario de campo”, en B. Márquez y E. Rodríguez (coord.), *Etnografías desde el reflejo: practica -aprendizaje*, Ciudad de México, UNAM, pp. 33-58.

Da Matta, Roberto

2006 *Carnavales, malandros y héroes*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.

Data México

2020 “Totolac, municipio de Tlaxcala” [versión electrónica], en *Data México*, consultado el 22 de febrero 2023, disponible en <https://datamexico.org/es/profile/geo/totolac?redirect=true#population-and-housing>

Del Olmo, Margarita

2010 *Dilemas éticos en antropología*. Las entretelas del trabajo de campo etnográfico, Madrid, Editorial Trotta.

Díaz Serrano, Ana

- 2005 “De valerosos guerreros a notables súbditos. Evolución del imaginario político en Tlaxcala durante el siglo XVI”, en *Acta académica*, consultado el 20 de marzo 2023, disponible en <https://cdsa.aacademica.org/000-006/98.pdf>
- 2010 “Políticas de la conversión. Memoria, testimonio y materialidad de la hispanización en la Nueva España (siglo XVI)” [en línea], en *Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, vol. 3, núm. 24, Sevilla. consultado el 29 de marzo 2023, disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/282/28214786004.pdf>
- 2012 “La República de Tlaxcala ante el rey de España durante el siglo XVI”, en *Revista de Historia Americana* [en línea], México, consultado el 15 de marzo 2023, disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/600/60029083006.pdf>

Di Terlizzi, Carla, Reveladas

- 2022 Conquista y colonización de los cuerpos femeninos. *Reveladas*. consultado el 22 de marzo 2023, disponible en <https://reveladas.com.ar/conquista-y-colonizacion-de-los-cuerpos-femeninos/>

Domínguez Ángel y María Elizabeth Alejandrina

- 2021 “Memoria colectiva y carnaval en la comunidad de Totolac, Tlaxcala”, en *Globalización: Revista Mensual de Economía, Sociedad y Cultura* [en línea], México, consultado el 08 de abril de 2022, disponible en <http://rcci.net/globalizacion/nt.php?id=100850>

García Cook, Ángel

- 1997 *Antología de Tlaxcala*, 3 vols., México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Gayané Tossounian, Lucila

- 2007 Ganyané, Lucia, “Reflexiones sobre una Antropología “Nativa”, en *Amnis* [en línea], Francia, consultado el 02 de enero 2023, disponible en <https://journals.openedition.org/amnis/809?lang=es>

Gonzalo. Miembro del comité de la camada del centro, entrevista sobre el Carnaval en Toluca de Guadalupe, 16, 26 de octubre y 13 de diciembre de 2022, Tlaxcala.

Gobierno del Estado de Tlaxcala

2008 “Consejo Económico y Social del Estado de Tlaxcala”, Tlaxcala, México, El Colegio de Tlaxcala.

Godelier, Maurice

1980 “Infraestructura, sociedad e historia”, en *Cuicuilco*, núm. 1, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

1984 *Lo ideal y lo material*, Barcelona, Taurus Humanidades.

González, Aurelio

2010 “Conflicto de intereses. Reflexión sobre un trabajo de campo en las escuelas”, en María Del Olmo (coord.), *Dilemas éticos en antropología*, 1 vol., Madrid, Editorial Trota.

2016 México tradicional.: Literatura y costumbres, México, El colegio de México.

González Gil, Luis Jaime

2017 “Métodos cualitativos digitales: un acercamiento a la antropología digital y otras posturas de investigación online”, en *Revista Virtualis* [en línea], Monterrey, Nuevo León, consultado 01 de mayo 2023, disponible en <https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/220> González, Karla

Octavio. Fiscal de la parroquia de San Juan Totolac, entrevista sobre el carnaval de San Juan Totolac, 14 de octubre de 2022, Tlaxcala.

Gorostiza, Aitor

2019 “José M^a IRIBARREN: “El Carnaval de Lanz”, en *Dantzán* [en línea], España, consultado 17 de junio 2023, disponible en <https://dantzán.eus/kidea/igorostiza/jose-ma-iribarren-el-carnaval-de-lanz-1949>

2011 Sánchez Verín, Giordano Arturo Carlos Giordano, Las haciendas de la provincia de Tlaxcala en la Nueva España durante el siglo XVIII [en línea], en *Bibliographica Americana: Revista Interdisciplinaria de Estudios Coloniales*, consultado el 07 de abril 2023, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7822565>

Guber, Rosana

2011 *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos aires, Siglo XXI

Gutiérrez Lozano

- 2017 “René Girard: El mecanismo del chivo expiatorio y el asesinato fundador” [versión electrónica], en *La Nota Sociológica*, consultado el 20 de febrero del 2023, disponible en <https://lanotasociologica.wordpress.com/2017/05/20/rene-girard-el-mecanismo-del-chivo-expiatorio-y-el-asesinato-fundador/>

Gluckman, Max

- 2014 *Order and Rebellion in Tribal Africa*, Londres, Routledge.

Gutiérrez Lozano, Carlos

- 2017 “René Girard: El deseo mimético” (teoría mimética) [versión electrónica], en *La Nota Sociológica*, consultado el 5 de febrero del 2023, disponible <https://lanotasociologica.wordpress.com/2017/05/20/rene-girard-el-deseo-mimetico/>

Gramsci, Antonio

- 1999 *Cuadernos de la cárcel*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Grillo, Oscar

- 2019 “Itinerarios de la antropología y su mirada sobre el mundo digital”, en A. L. Rivoir y M. J. Morales (coord.), en *Miradas críticas de la apropiación en América Latina*, Ciudad de México, UNAM, pp. 21-33.

Girard, Rene

- 1982 *El chivo expiatorio*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- 1995 *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- 1996 *Cuando empiecen a suceder estas cosas... Conversaciones con Michael Treguer*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- 2006 *Veo a Satán caer como el relámpago*, Barcelona, Editorial Anagrama.

Halliday, Michael

- 1998 *El lenguaje como semiótica social. Interpretación social del lenguaje y del significado*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.

Hodge, Bob

- 2017 *Social Semiotics for a Complex World, Analysis Language and Social Meaning*, Cambridge, UK, Polity.

Investigadores del Colegio de Historia

2012 *Tlaxcala y su carnaval ¡Una fiesta!*, Tlaxcala, Archivo Histórico del Estado de Tlaxcala.

INEGI

2010 *Compendio de información geográfica municipal 2010*, Terrenate, Tlaxcala, consultado el 30 de mayo, disponible en https://www.inegi.org.mx/contenidos/app/mexicocifras/datos_geograficos/29/29030.pdf

2010 *Compendio de información geográfica municipal 2010*, Totolac, Tlaxcala, consultado 20 de mayo, disponible en https://www.inegi.org.mx/contenidos/app/mexicocifras/datos_geograficos/29/29036.pdf

2021 Aspectos geográficos. Tlaxcala, consultado del 13 de mayo, disponible en https://www.inegi.org.mx/contenidos/app/areasgeograficas/resumen/resumen_29.pdf

Jiménez Guillén, Raúl

2019 “La calumnia que quiso ser historia se transformó en cuna”, en *La Jornada Oriente*, Tlaxcala, México, 4 de noviembre 2019, consultado el 13 de marzo 2024, disponible en https://www.lajornadadeoriente.com.mx/disonancias/la-calumnia-que-quiso-ser-historia-se-transformo-en-cuna/#google_vignette

2015 “El carnaval de Tlaxcala no es turístico”, en *La Jornada de Oriente*, Tlaxcala, 23 de febrero 2015, consultado 18 de abril 2023, disponible en <https://www.lajornadadeoriente.com.mx/tlaxcala/el-carnaval-de-tlaxcala-no-es-turistico/>

Kannap, Mark

1982 *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Buenos Aires, Madrid y México, Ediciones Paidós.

Lara, Miguel Ángel

2022 “Cultura no dará dinero para carnavales, apoyo será en especie!”, *ABC. Noticias de Tlaxcala* [en línea], consultado el 4 de noviembre 2022, Tlaxcala, disponible en <https://abctlax.com/cultura-no-dara-dinero-para-carnavales-apoyo-sera-en-especie/>

- 2023 “Con dinero baila el Huehue; Carnaval sí era negocio...”, *ABC. Noticias de Tlaxcala*, México, disponible en <https://abctlax.com/con-dinero-baila-el-huehue-carnaval-si-era-negocio/>
- Leonardo. Participante del carnaval en Totolac, entrevista sobre Juan carnaval y las danzas, 30 de noviembre, 5 de diciembre de 2022 y 5 de febrero de 2023, Tlaxcala.
- López de Mariscal
- 1997 *La figura femenina en los narradores testigo de la conquista*, Ciudad de México, El Colegio de México.
- Macuil Martínez, Raúl
- 2016 “La Pasión de Atlihuetzia en lengua náuatl, siglos XVII y XVIII”, en *INDIANA*, vol. 33, núm. 1, 2016, pp. 223-249.
- Domínguez Madrigal, Abraham
- 2017 “El ritual de la quema de judas y sus apropiaciones políticas” [tesis de maestría], Universidad Autónoma Metropolitana, UAM Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Márquez Escamilla, Betzabé
- 2021 “Etnografía del acto comunicativo: entrevista y narración”, en Betzabé Márquez Escamilla y Emanuel Rodríguez Domínguez (coords.), *Etnografías desde el reflejo: practica -aprendizaje*, Ciudad de México, UNAM, p. 85-103.
- Martínez Carmona, Gabriel
- 2014 “La historia dentro de la historia. Tlaxcala y la nación mexicana”, en Edith González, et al. (comps.), *Estudios interdisciplinarios y espacios históricos*, ciudad de Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Martínez Baracs, Andrea
- 2021 “Los conquistadores Tlaxcaltecas”, en *Revista Letras Libres* [en línea], México y España, consultado el 17 de marzo 2024, disponible en <https://letraslibres.com/revista/los-conquistadores-tlaxcaltecas/>
- Modonesi, Massimo
- 2012 “Subalternidad” [versión electrónica], Instituto de Investigaciones Sociales, consultado el 15 de marzo, disponible en https://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/497trabajo.pdf

Manuel. Cronista municipal de Totolac, entrevista sobre el carnaval en San Juan Totolac, 22 de septiembre de 2022, Tlaxcala.

Muñoz Camargo, Diego

2013 *Historia de Tlaxcala*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala.

Muñoz Martínez, Rubén y Claudia Salinas Boldo

2018 “La crisis de la autoridad del estenografiado. Metodologías encubiertas e investigación en derechos humanos y población vulnerable: Dos estudios de caso en México”, en *Revista Interdisciplinar de Estudios de Género*, El Colegio de México [en línea], México, consultado el 06 de abril de 2022, disponible en <<https://estudiosdegenero.colmex.mx/index.php/eg/article/view/158> >

Netzahualcoyotzi Méndez, Marciano

2022 “Humor y ofensas en las mascaradas y el carnaval de Tlaxcala, siglos XVII al XIX”, en *Balajú. Revista de Cultura y Comunicación de la Universidad Veracruzana*, pp. 128-153

Oseguera, Andrés

2008 “De ritos y antropólogos. Perspectivas teóricas sobre el ritual indígena en la antropología realizada en México” [versión electrónica], en *Cuicuilco*, consultado el 28 de noviembre 2022, disponible en https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592008000400007

Ollero Lobato, Francisco,

2012 “Las mascaradas, fiesta barroca en Sevilla” en *Revista Potestas. Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, Universitat Jaume I [en línea], Castellón de la Plana, España, consultado el 17 de junio 2023, disponible en <https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/150568/1683-6362-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Palma Linares, Natalia

2022 “Cartografía y estadística de Tlaxcala, 1849: argumento histórico y territorialidad”, artículo especializado para publicación en revista indizada, Facultad de humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México, Estado de México, México.

Parker, Geoffrey

2019 “*Carlos V Una nueva vida del emperador*”, México, Editorial Planeta, S. A.

Pérez Barragán, Ignacio

2022 “Las cuadrillas en Tlaxcala” [versión electrónica], Academia, consultado el 17 de septiembre 2022, disponible en [https://www.academia.edu/72153257/El Carnaval de Cuadrillas en Tlaxcala](https://www.academia.edu/72153257/El_Carnaval_de_Cuadrillas_en_Tlaxcala)

Pink, Sarah; Heather Horst; John Postill; Larissa Hjorth; Tania Lewis; y Jo Tacchi

2016 *Etnografía digital Principios y práctica*, Madrid, Ediciones Morata.

Rendón Garcini, Ricardo

1996 *Breve historia de Tlaxcala*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

1849 *Representación que la Diputación Territorial de Tlaxcala eleva al Congreso General, oponiéndose a que se agregue al Estado de Puebla el referido territorio, cuya estadística se acompaña a la exposición*, México, disponible en https://repositorio.unam.mx/contenidos/representacion-que-la-diputacion-territorial-de-tlaxcala-eleva-al-congreso-general-oponiendose-a-que-se-agregue-al-es-1091?c=qDWq6g&d=false&q=*&i=1&v=1&t=search_1&as=0

Ricardo. Miembro de la comunidad de Toluca de Guadalupe, entrevista sobre la historia de la comunidad de Toluca de Guadalupe, 23 de diciembre de 2022, Tlaxcala.

Ríos Elorza, Serafín

2020 “Ex haciendas en Tlaxcala. Hacia una reconfiguración del paisaje rural”, en Armando Alonso Navarrete y Mariano Castellanos Arenas (comps.), *Paisajes patrimoniales. Resiliencia, resistencia y metrópoli en América Latina*, Ciudad de México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 84-104.

Ríos, Serafín, Manuel Camacho, Julio César Gonzales, y Gonzlo Yanes

2017 *Dinámica socioeconómica de la hacienda tlaxcalteca. Actualidad y perspectiva*, San Pablo Apetatitlán, Tlaxcala, El colegio de Tlaxcala, A. C.

Roberto. Danzante de la camada del centro, entrevista sobre el carnaval de Toluca de Guadalupe, 26, 28 de noviembre y 26 de diciembre del 2022, Tlaxcala.

Rodrigo. Miembro del comité del ahorcado en Santa Ana Chiautempan, entrevista sobre el ahorcado, 15 de diciembre del 2022, Tlaxcala.

Rodríguez Nicholls, Mariángela

- 1988 “Hacia la estrella con la pasión y la ciudad auestas (Semana Santa en Iztapalapa)” [tesis de maestría], Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México.
- Rappaport, Joanne
- 2011 “Más allá de la escritura: La epistemología de la etnografía en colaboración”, en *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 43, pp. 197-229.
- Romano Garrido, Ricardo
- 2011 *Los símbolos de la violencia. Ritual, espectáculo y drama bajo el Volcán La Malinche*, Tlaxcala, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias sobre Desarrollo Regional.
- Romero, Nayeli
- 2023 “En Boca Cerrada...”, *Transicionmx. Noticias de Verdad* [en línea], consultado 17 de enero 2024, Tlaxcala, México, 17 de enero, disponible en <https://www.transicionmx.com/en-boca-cerrada/>
- Rosaldo, Renato
- 1991 *Cultura y verdad. Nueva propuesta para el análisis social*, 1 vol., Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- s.a.
- (1956) “Tlaxcala ya no puede cosechar nada. Desaparece como estado agrícola”, en *El Sol de Tlaxcala*, Tlaxcala, pp. 5-6.
- s.a.
- 2016 “Monografía de Terrenate” [versión electrónica], en *Evaluación Tlaxcala*, consultado el 23 de enero del 2023, disponible en <https://evaluacion.tlaxcala.gob.mx/images/stories/documentos/planea/estadistica/mografias/m2016/terrenate.html#>
- s.a.
- 2017 “En Apizaco, Tlaxcala, llegó la modernidad, un poco atrasada, pero llegó en forma de escalera eléctrica”, en *Imagen Noticias* [en línea], México, consultado el 14 de mayo, disponible https://www.youtube.com/watch?v=VR3K_sBwy-Q
- s.a.
- 2018 “Tlaxcala: tierra de avanzada tecnología provinciana.”, *El Deforma* [en línea], México, 5 de noviembre 2018, consultado el 12 de noviembre 2022 disponible en

https://www.facebook.com/Eldeforma/videos/tlaxcala-tierra-de-avanzada-tecnolog%C3%ADa-provinciana/186967132207629/?locale=es_LA

s.a.

2019 “La Danza de Cuchillos, Toluca de Guadalupe, Terrenate, Tlaxcala”, en *Revista Momento* [en línea], México, 8 de marzo, consultado el 25 de octubre 2022, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=m3FKkhcXBVw&t=454s>

s.a.

2020 “Toluca de Guadalupe, Tlaxcala”, en *Pueblos de América*, disponible en <https://mexico.pueblosamerica.com/i/toluca-de-guadalupe/>

s.a.

2020 “Hoy 10 de agosto, pero de 2018 fue el estreno mundial de #RegresammeMiCoracon de Carlos Rivera”, Ciudad de Tlaxcala, México, consultado 8 de noviembre 2023, disponible en <https://www.facebook.com/share/LxqGz5LpBz4ce3dv/?mibextid=WC7FNe>

s.a.

2021 “Analizan el sentido turístico del carnaval de Tlaxcala”, en *El Sol de Tlaxcala*, consultado el 2 de marzo 2022, disponible en <https://oem.com.mx/elsoldetlaxcala/cultura/analizan-el-sentido-turistico-del-carnaval-de-tlaxcala-16442533>

s.a.

2021 “Tlaxcala sí existe desglose de su nueva marca destino”, en *Reporte Lobby* [en línea], 20 de mayo, México, consultado el 16 de marzo 2024, disponible en <https://reportelobby.info/destinos/2021/11/30/tlaxcala-si-existe-nueva-marca-destino/>

s.a.

2023 “La danza de cuchillos: la historia del creador de la música”, en *Escenariotlx* [en línea], México, 16 de febrero, consultado el 25 de septiembre 2023, disponible en <https://www.instagram.com/p/CowDIJjO5XW/?igsh=b3NjOWEwenk4bmln>

s.a

2008-2011 Historia del ahorcado en Santa Ana Chiautempan (texto sin título), Tlaxcala, Gobierno de Chiautempan.

Shadow, Robert y Rodríguez Valdez, María

1989 “Símbolos que amarran, símbolos que dividen”, en *Estudios sobre Culturas Contemporáneas*, vol. 3, pp. 173- 207.

Santos Ramírez, Víctor Joel

2023 Sobre el origen y significado del Carnaval, en Instituto Nacional de Antropología e Historia, 20 febrero 2023, consultado el 17 de septiembre 2023, disponible en <https://inah.gob.mx/especiales-inah/articulos/sobre-el-origen-y-significado-del-carnaval>

Salgado, Eva

2021 “Memes y procesos de semiosis de la pandemia en México” [en línea], en *Comunicación y Sociedad*, consultado el 20 de enero 2023, disponible en <https://www.comunicacionsociedad.cucsh.udg.mx/index.php/comsoc/article/view/e7906/6255>

Salgado, Eva y Frida Villavicencio

2022 “Claves para una antropología semiótica. Sociedad, lenguaje y sentidos: una compleja interacción”, manuscrito preliminar, Ciudad de México.

Sánchez Juárez, Ángel [entrevista personal por DZC] miembro del comité de la camada del barrio de Tepetlapa, La horca en el carnaval de San Juan Totolac, 2022, 9 de noviembre, Tlaxcala, México.

Sevilla, Amparo, Rodríguez, Hilda y Cámara, Elizabeth

1985 *Danzas y bailes tradicionales del Estado de Tlaxcala*, Texas, Premiá.

Silva Escobar, Juan Pablo y Valentina Raurich Valencia

2010 *Emergente, Dominante y Residual. Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958 -1973)*, [versión electrónica], consultado el 27 de diciembre 2022, disponible en https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000100005

Sucasas Peón, Juan Alberto

2016 “Antropología de la violencia: René Girard”, en *Revista de Filosofía* [en línea], núm. 15, consultado el 30 de abril 2023, disponible en <https://estudiosdegenero.colmex.mx/index.php/eg/article/view/158/pdf>

Trautmann, Wolfgang

1997 “El cambio económico y social de los pueblos de Tlaxcala en la época colonial”, en Ángel García Cook y Leonor Merino Carrión (comps.), *Antología de Tlaxcala*, vol. 3, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 205-212.

Terán Bonilla, José Antonio (comp.)

2002 “Arquitectura rural en México. Las haciendas de una región”, *Estudios sobre arquitectura iberoamericana*, Junta de Andalucía, Sevilla.

Testard, Juliette

2017 “Arqueología, fuentes etnohistóricas y retóricas de legitimización: un ensayo reflexivo sobre los olmecas xicalancas” [en línea], en *Anales de Antropología*, consultado 23 de febrero 2023, disponible en <https://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/61983>

Turner, Victor

1967 *La selva de los símbolos: Aspectos del ritual ndembu*. Ciudad de México, Siglo XXI.

1975 *Dramas, Fields and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press.

1969 *El proceso ritual*. Madrid. Taurus.

Dante cronista de la comunidad de San Juan Totolac, entrevista sobre el carnaval en San Juan Totolac, 19 de septiembre y 21 de octubre del 2022, Tlaxcala, México.

Vera García, Viridiana

2008 Inventario del archivo parroquial de San Nicolas Tolentino, Terrenate, Tlaxcala. México. Apoyo al desarrollo de archivos y bibliotecas de México, A.C.

Williams, Raymond

1980 *Marxismo y literatura*, Barcelona, Editorial Península.

Wolfgang Goethe, Johann

2014 *El carnaval de Roma*, Barcelona, Alba Editorial.